

Konkrete Kunst. Streifzüge durch eine Welt der Ungegenständlichkeit

Teil I: László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg und Max Bill

Sören Fischer

„ebenso wie die klaren, sauberen musikalischen formen dem hörenden angenehm sind, dem wissenden in ihrem aufbau freude bereiten, sollen die reinen, klaren formen und farben den betrachter optisch erfreuen“¹

Max Bill, 1936

Im Jahr 1954 zeichnete Norbert Kricke (Düsseldorf 1922–1984 Düsseldorf), zuvor Meisterschüler von Richard Scheibe an der Kunstakademie Berlin (1946/47), die hier abgebildete Komposition aus zügig auf das Papier gezogenen mal breiten, mal dünnen Kohlestrichen (Abb. 1).² Nach einer kurzen figurativen Phase hatte sich Kricke schon ab etwa 1950 endgültig für den künstlerischen Weg der Ungegenständlichkeit entschieden, und folgte damit jener Tendenz seiner Zeit, die in Westeuropa und der Bundesrepublik für mehrere Jahrzehnte das Kunstgeschehen in Museen, Galerien und Sammlungen maßgeblich bestimmen sollte. Beeinflusst von der wirkmächtigen zeitgenössischen US-amerikanischen Kunst war die in Deutschland kulturpolitisch stark geförderte ungegenständliche Moderne ein strategischer Bestandteil in der von der noch jungen Bundesrepublik forcierten Westanbindung – man denke beispielsweise an die Dominanz ungegenständlich-abstrakter Positionen in der Ausstellungsreihe der Kasseler documenta, insbesondere der 1950er- und 1960er-Jahre.

Indem Norbert Kricke im hier gezeigten Blatt aus dem Bestand der Graphischen Sammlung des mpk die freie Linie zum eigentlichen Bildmotiv und Handlungssubjekt erhob, postulierte er für die Strömung des gestisch operierenden Informel eben diese zeitgemäß-moderne Emanzipation eines Bildverständnisses, das sich dezidiert und programmatisch von der Natur gelöst sehen wollte: Weg von der Abbildung hin zur Vorstellung! Krickes Linien dienten in diesem Sinne nicht mehr der Andeutung von Figürlichkeit, fungierten nicht mehr als Konturmittel für ein in der Realität existentes Objekt, hatte ihre traditionelle Funktion der Ding-Beschreibung überwunden; nämlich die, auf etwas Abzubildendes zu verweisen. 1938 hatte Wassily Kandinsky den Wesenskern der ungegenständlich-geometrischen Kunst und deren Beziehung zur sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt wie folgt zusammengefasst: „So stellt die abstrakte Kunst neben die »reale« Welt eine neue, die äusserlich nichts mit der »Realität« zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der »kosmischen Welt«. So wird neben die »Naturwelt« eine neue »Kunstwelt« gestellt – eine ebenso reale Welt, eine konkrete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte »abstrakte« Kunst »Konkrete Kunst« zu nennen.“³

Kricke, der die Ausdruckskraft der Linie bekanntlich vor allem in seinen filigranen Drahtplastiken bearbeitet hat, erforschte die Linie in seiner Kohlezeichnung ganz

stringent in ihrer konkreten Gestalt; und in ihrem Vermögen, durch das zeichnerisch-gestaltende Festhalten von Gestik, Bewegung und Richtungswechsel immer neue Perspektiven, Schichtungen und (Vorstellungs-)Räume zu illusionieren, sei es auf dem Papier, sei es in seinen dreidimensionalen Arbeiten.



Abb. 1: Norbert Kricke, 54/062, 1954, Kohle, Papier, 257 × 221 mm, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 21/3054

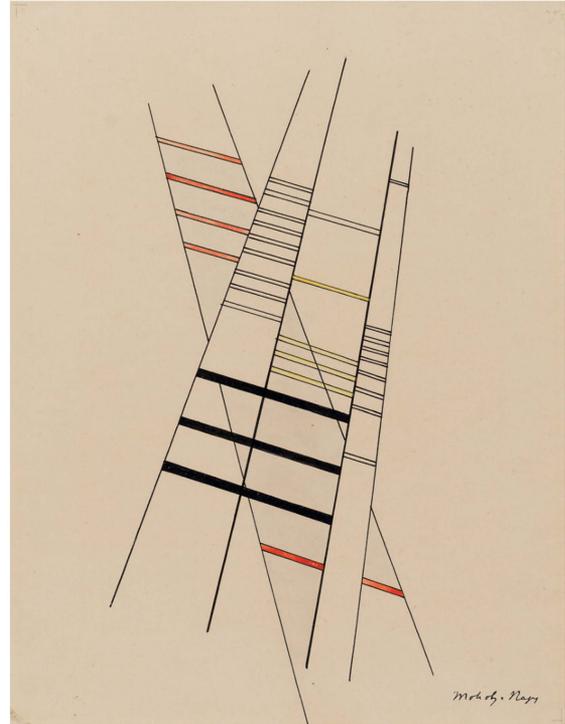


Abb. 2: László Moholy-Nagy, ohne Titel, um 1923, Tusche u. Aquarellfarbe (Feder, Pinsel), Büttel, alle Ränder, bis auf den oberen Rand, perforiert, 320 × 235 mm, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 56/53

Norbert Kricke steht mit seinem stark konkreten Zugriff auf die ungegenständliche Linie stellvertretend für jene Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern, die nach der menschlichen, politischen und kulturellen Katastrophe der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und ihrem erlösenden Untergang 1945 auf der Suche waren nach einer neuen Bild- und Formensprache für die Zeit des Aufbruchs und der in ihr verhandelten Wiederentdeckung künstlerischer Freiheit. Wie stark dabei die Innovationsleistungen und die progressiven Tendenzen insbesondere der 1910er- und 1920er-Jahre

nachwirkten – diese standen der jüngeren Generation in den Werken der vormals verfeimten Avantgarde gleichsam als unerschöpflicher Ideen- und Konzeptspeicher zur Verfügung – verdeutlicht prägnant die Gegenüberstellung von Krickes Linien-Komposition mit einer Zeichnung, die der Konstruktivist und Bauhauslehrer László Moholy-Nagy (Bácsborsód, Ungarn 1895–1946 Chicago, USA) um das Jahr 1922 geschaffen hat (Abb. 2).⁴

Der studierte Jurist, der sein Werk nach dem Ersten Weltkrieg, geschult an Größen des russischen Suprematismus wie Kasimir Malewitsch und El Lissitzky, autodidaktisch entwickelt hatte, konnte sich nach seiner Übersiedlung erst nach Wien dann nach Berlin zu einem führenden Vertreter der damals noch in den Anfangsjahren stehenden konstruktiv-geometrischen Kunstströmung etablieren: Im Alter von nur 27 Jahren rief ihn Walter Gropius an die 1919 gegründete Kunstschule Staatliches Bauhaus, die kreativ-pulsierende und bis in die aktuelle Gegenwart nachwirkende wichtigste Kulturinstitution der Weimarer Republik. Erst in Weimar und, nach dem Umzug der Kunstschule nach Dessau, übernahm Moholy-Nagy bis 1928 die Nachfolge von Johannes Itten und prägte über die Lehre hinaus die Außenwirkung des Bauhauses maßgeblich durch seine charakterstarke typografische Gestaltung der hauseigenen Publikationen. 1934, ein Jahr nach der Schließung des Bauhauses, emigrierte der Künstler erst in die Niederlande, dann nach Großbritannien, und von dort in die USA, wo er 1946 verstarb. In seinem unbetitelten Blatt legte Moholy-Nagy mit wenigen, fein gezogenen schwarzen Linien ein aus steilen Diagonalen aufgebautes filigranes Konstrukt an. Die konvergierenden, aber innerhalb des Blattrahmens sich nicht treffenden Linien verband der Zeichner sprossenartig mit rhythmisch gestaffelten Streifen in Schwarz, Rot und Gelb. Moholy-Nagy erforschte in seinen malerischen, zeichnerischen, fotografischen wie plastisch-installativen Arbeiten intensiv das Wechselspiel zwischen Fläche und Raum, zwischen Ebenen, die sich scheinbar durchdringen und überschneiden, oft verbunden mit raumschaffenden Diagonalkompositionen. Ein besonderes Augenmerk legte er in diesem Zusammenhang auf das optisch-physikalische Phänomen der Transparenz, also von Flächen, die durchscheinenden Charakter haben. Die Konstruktion, wie wir sie hier sehen, entstammt nicht der Wirklichkeit, soll nichts abbilden, was der Natur als sichtbares Zeugnis entnommen ist.

In Arbeiten wie dieser, mit denen Moholy-Nagy seine konzeptuelle Nähe zu konstruktivistischen Künstlerkolleginnen und Künstlerkollegen wie Wassily Kandinsky (Abb. 3), Nina O. Kogan, El Lissitzky oder Ilja G. Tschaschnik zu erkennen gibt, behandelte der Künstler vielmehr ganz konkret die Kräfteverhältnisse, auch Spannungen, die entstehen, wenn gezeichnete Linien, wenn Farben und Flächen, in eine bestimmte zuvor theoretisch erdachte Beziehung gesetzt werden: Das Papier wandelt sich zum geistig anregenden Handlungsort eines intellektuellen Experiments über Wahrnehmung und

Wirkung von ungegenständlichen geometrischen Zeichen und Farbwerten, die sich berühren, überschneiden und miteinander in Dialoge, auch in Konflikte, treten. Moholy-Nagy thematisierte hier die „[...] Aktivmachung des Raumes mittels dynamisch-konstruktiver Kraftsysteme, d.h. die Ineinander-Konstruierung der in dem physischen Raum sich real gegeneinander spannenden Kräfte und ihre Hineinkonstruierung in den gleichfalls als Kraft (Spannung) wirkenden Raum“⁴⁵, wie er 1922 gemeinsam mit dem ungarischen Künstler Alfred Kémeny schrieb.

Auf eben dieses dem avantgardistischen Denken entsprungene Spannungspotential von autonomer Linie und Raum schien Norbert Kricke zurückzugreifen, als er 1954 seine ausdrucksstarke, oben beschriebene Strichkomposition zeichnete. Auch bei ihm sind es emporstrebende Linien, die im Verbund mit kürzeren, eng gesetzten Strichen ein Kräftefeld provozieren, das aus der Fläche des Papiers auszugreifen scheint. Freilich, wo Moholy-Nagy, dem strengen Ideal des Konstruktivismus verpflichtet, ein Lineal nutzte, mit Hilfe dessen er in geometrisch-mathematischer Akribie Linien zog, entließ Kricke seine von jeder Gegenständlichkeit gelösten Striche aus dieser Kontrolle, aus dem Zustand einer sachlichen Kalkulierbarkeit, und dokumentierte über die freie Handbewegung vielmehr Aspekte wie Gestik, Unmittelbarkeit und Impuls; also Aspekte, wie sie Künstlerinnen und Künstler seit den 1950er-Jahren in der ungegenständlichen Kunstrichtung des Informel bearbeiteten. Kricke, der konstruktiv-konkretes Denken mit einer behutsam formulierten informellen Haltung – die Konkrete Kunst und das Informel werden hier als die zwei wichtigsten Ausprägungen der Ungegenständlichkeit im 20. Jahrhundert sichtbar – amalgamierte, wird als Grenzgänger und Vermittler zwischen zwei künstlerischen Haltungen spürbar, die die Zeit der Avantgarde mit jener der deutschen Wirtschaftswunderzeit verklammern.

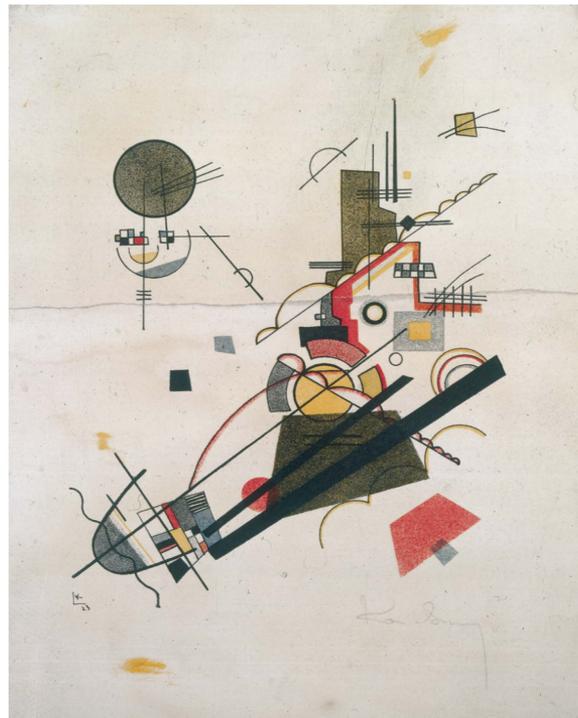


Abb. 3: Wassily Kandinsky, Fröhlicher Aufstieg, 1923, Farblithografie, Papier, 340 × 265 mm (Blatt), 238 × 193 mm (Darstellung), mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 0/318

Eine derartige Bezugnahme vollzieht gestalterisch auch der vorliegende Katalog: 1930 veröffentlichte der niederländische Künstler und Kunsttheoretiker Theo van Doesburg (Utrecht 1883 – 1931 Davos) zusammen mit seinen künstlerischen Weggefährten Otto Gustav Carlsson, Jean Hélion, Léon Tutundjian und Marcel Wanzel die kleinformatige, 16 Seiten umfassende Zeitschrift „AC“ [„ART CONCRET“].⁶ Die zeitlos-puristische Umschlagvorderseite gestaltete van Doesburg, der Ende der 1910er-Jahre die Künstlergruppe De Stijl mitgegründet und schon dort, zusammen mit Piet Mondrian und weiteren Avantgardisten, geometrische Formen zu den eigentlichen Bildmotiven erhoben hatte, rein typografisch.⁷ Seitenfüllend

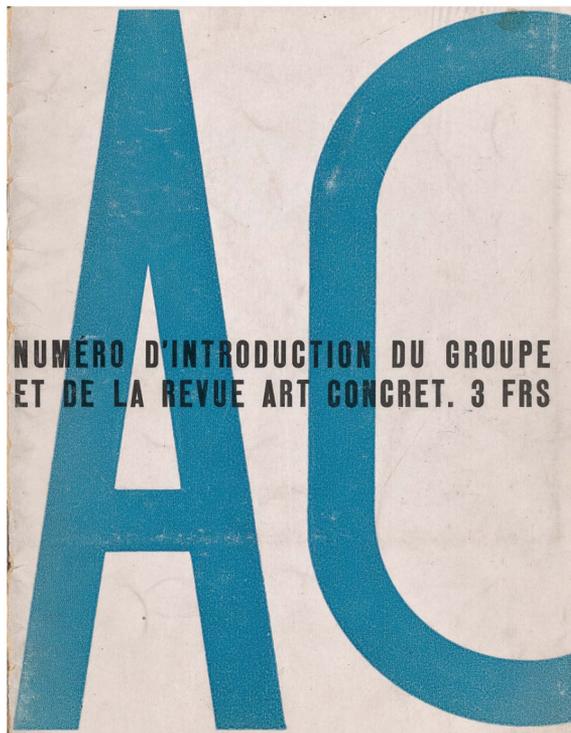


Abb. 4: AC. NUMERO D'INTRODUCTION DU GROUPE ET DE LA REVUE ART CONCRET. 3 FRS, Zeitschrift, Umschlagvorderseite gestaltet von Theo van Doesburg, Paris 1930.

heben sich die blauen langgestreckten Buchstaben A und C vor dem weißen Grund ab, mittig überlagert nur durch den zweizeiligen in schwarzen Großbuchstaben gesetzten Untertitel „NUMERO D'INTRODUCTION DU GROUPE ET DE LA REVUE ART CONCRET. 3 FRS“ (Abb. 4)

Die Zeitschrift „AC“, die als Reihe angelegt war, dann aber doch nur mit einer einzigen Nummer erschien, gilt gemeinhin als Geburtsstunde für den Begriff Konkrete Kunst. Theo van Doesburg und seine Mitstreiter hatten mit der Zeitschrift nichts weniger vorgelegt als ein Manifest, eine sehr verdichtete theoretische Beschreibung der Wesensmerkmale der Konkreten Kunst. Dabei gilt es zu betonen, dass auch hier – wie fast immer in der Geschichte – die Theorie der Kunst zeitlich nachfolgte, dass also die Theorie etwas zu beschreiben, zu kategorisieren und zu normieren suchte, was bereits längst Alltäglich- und Selbstverständlichkeit vieler Künstlerinnen und Künstler war.

Ein Seitenblick auf einen 1911 geschaffenen Farbholzschnitt von Wassily Kandinsky mag das in aller Kürze veranschaulichen: Der Künstler legte dort in vier Farben verschiedene, teils geometrisch vereinfachte Formen an. Durch das Querformat und den sich im oberen Bereich erstreckenden Horizont, ist der Betrachter versucht, in der auf

den ersten Blick ungegenständlich wirkenden Komposition einen Landschaftsraum mit einem Reiter zu erkennen; im Grunde aber vollzog Kandinsky schon hier durch die Vereinfachung und Lösung der Formen und Farben aus einem naturalistischen Kontext einen behutsamen Schritt hin zu den Gedanken der Konkreten Kunst.

Das spätestens seit der Renaissance verbreitete Phänomen, dass sich Kunsttheorien stets als Nachzügler offenbaren und zumeist Sachverhalte beschreiben, die landläufige Praxis sind – man denke beispielsweise an die Schriften von Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari und Benedetto Varchi – hatte van Doesburg schon 1925 im sechsten Band der von Walter Gropius und László Moholy-Nagy begründeten Reihe „Bauhausbücher“ unter dem Titel „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“ formuliert (Abb. 6); dort im Hinblick auf die erklärende Funktion von Texten, die eine Vermittlungsarbeit leisten im Kontext der oftmals als hermetisch

und unverständlich kritisierten ungegenständlichen Kunst jener Jahre: „Da die Werke jenseits der Bewußtseinsgrenze vieler Zeitgenossen liegen, sind es diese selbst, die die Künstler um Aufklärung bitten. Infolge solcher Fragen, mögen sie spöttisch oder ernsthaft gestellt sein, wurde es den Künstlern eine Gewissensangelegenheit, auch mit dem Wort für Ihre Werke einzutreten. Hierdurch entstand das Mißverständnis, die modernen Künstler seien zu sehr Theoretiker und ihre Werke entstünden aus a priori angenommenen Theorien. In Wirklichkeit ist genau das Gegenteil der Fall. Die Theorie entstand als notwendige Folge der schaffenden Tätigkeit. Der Künstler schreibt nicht über die Kunst, sondern aus der Kunst heraus.“⁸

Für van Doesburg bildeten kunsttheoretische Schriften somit eine wichtige Grundlage in der Vermittlung neuer Kunsttendenzen; und so verwundert es nicht, dass im



Abb. 5: Wassily Kandinsky, Lyrisches, 1911, Farbholzschnitt, Bütten, 280 × 235 mm (Blatt), 150 × 218 mm (Darstellung), aus dem Kandinsky-Buch „Klänge“, München 1913, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 52/29

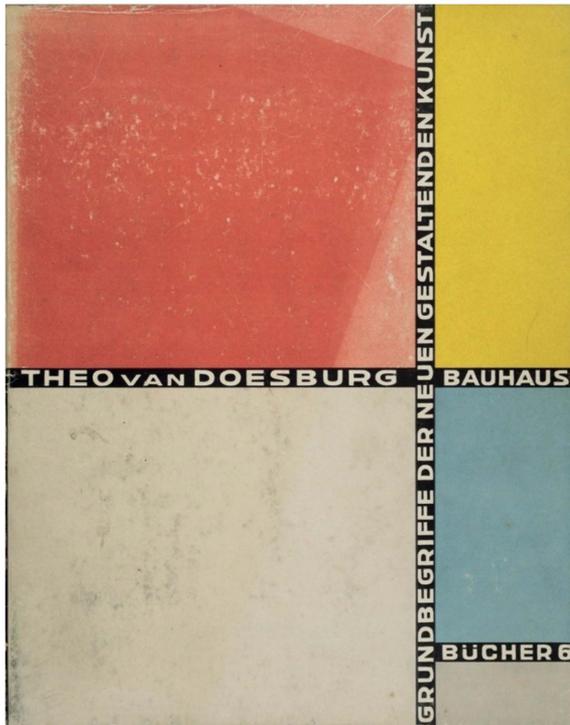


Abb. 6: Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Umschlagvorderseite gestaltet vom Autor, München 1925

Kontext des Bauhauses eine intensive Publikationstätigkeit zu beobachten ist, die zwischen 1925 und 1930 so namhafte Künstler wie Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian zu Autoren machte. Ihre Schriften dienten dabei im Sinne einer Durchsetzungsstrategie selbstredend immer auch der Legitimierung der noch jungen und noch keinesfalls etablierten Strömung der konstruktivistisch-konkreten Bildsprache, also der Bildsprache der Ungegenständlichkeit geometrischer Systeme. Dezidiert mit diesen Zielen verbunden, vereinte die Künstler die Absicht, mit einer Kunst, in der Architektur, Design und Malerei eine enge gestalterische wie inhaltliche Symbiose eingingen, mitten hinein in die Gesellschaft zu wirken. „Kunst sollte“, so Richard W. Gassen in seinem grundlegenden Beitrag zur Frühphase der Konkreten Kunst, „nicht weiter dem reinen

Selbstzweck dienen, sie sollte [...] gesellschaftliche Verantwortung übernehmen, auf das kulturelle, soziale und politische Leben einwirken, ohne dabei jedoch zum Instrument der Agitation und Propaganda zu werden. In diesem Sinne mußte das Kunstwerk wieder in einen ganzheitlichen Kontext überführt werden, der auf der Idee des Gesamtkunstwerkes, ausgehend von der Architektur, basiert.“⁴⁹ Auch wenn also die starken, der als euphorischer Nachhall auf die Veränderungsprozesse während der Oktoberrevolution zu verstehenden gesellschaftspolitischen Ambitionen, wie sie charakteristisch waren für die osteuropäischen und russischen Konstruktivisten, seit den 1920er-Jahren zunehmend zurückgedrängt und damit dem Diktum des Machbaren angepasst wurden, blieb ein grundsätzlich optimistischer, der Technik und ihrer Folgen offen gegenüber stehender Weltentwurf weiterhin eng mit der geometrisch-konkreten Welterschließung verbunden. So hatte Wassily Kandinsky in seinem im Dezember 1911 veröffentlichten Buch „Über das Geistige in der Kunst“ noch den Aufbau einer neuen gesellschaftlichen Weltordnung visioniert: „Zum Schluß möchte ich bemerken, daß meiner Ansicht nach

wir der Zeit des bewußten, vernünftigen Kompositionellen immer näher rücken, daß der Maler bald stolz sein wird, seine Werke »konstruktiv« erklären zu können (im Gegensatz zu den reinen Impressionisten, die darauf stolz waren, daß sie nichts erklären konnten), daß wir schon jetzt die Zeit des zweckmäßigen Schaffens vor uns haben, und endlich, daß dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der »Epoche des großen Geistigen«.¹⁰

Die Geschichte sollte diese Utopie eines Besseren belehren: Nicht einmal drei Jahre nach der Veröffentlichung begann 1914 die Epoche der Weltkriege, in denen das Ideal des großen Geistigen uns auf den von Trichtern übersäten Schlachtfeldern, in diesen Weltfesten des Todes, aus den Augen geriet. Es waren maßgeblich diese Erschütterungen, diese Zurschaustellung der Realität, die 1917 in den neutralen Niederlanden zur Gründung der Künstlergruppe De Stijl geführt haben. Dazu Nina Gülicher: „Während der Erste Weltkrieg Verwüstung und Grausamkeit in einem bis dahin ungekannten Maß über das restliche Europa brachte, strebten diese Künstler [also Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Vilmos Huszár und Piet Mondrian] in der Abgeschlossenheit der neutralen Niederlande nach einem künstlerischen Ausdruck, der auf universalen Gesetzmäßigkeiten aufbaute und ausgewogene ästhetische Beziehungen erzeugte.“¹¹ Die Hinwendung zur geometrischen Welterschließung im Bild sollte dabei in der Rückschau betrachtet nicht missverstanden werden als Eskapismus, als pessimistische Isolierung, als Variante eines vergeistigten Ästhetizismus. Vielmehr lässt sich die Strömung der Konkreten Kunst ganz generell als grundlegender Bestandteil der geistesgeschichtlichen Tendenz zur Dekonstruktion von Welt erkennen, die diese, also die Welt, aber nicht ablehnt, sondern sie vielmehr über neue Schlüssel und Seherfahrungen in ihrer Komplexität, auch Verslossenheit, auf anderer Ebene erfahrbar machen – und damit bereichern – möchte.

Margit Weinberg Staber formulierte in diesem Zusammenhang: „Eine gesellschaftspolitische Motivation, wie sie insbesondere die frühe russische Avantgarde angetrieben hatte, hat sich verflüchtigt. Schon De Stijl wollte nie in diesem Sinne revolutionierend sein. Die bessere Welt wird eine schönere sein. Um sie zu erreichen, muss man zuerst die totale Elementarisierung der gestalterischen Mittel in jedem Bereich – strategische Pole: Malerei und Architektur – herbeiführen. Dann könne von diesem Nullpunkt des Möglichen ausgehend eine dem Zivilisationsstandard der Moderne angemessene ästhetische Integration der menschlichen Umwelt beginnen. Auf Dekonstruktion folgt (Re)Konstruktion.“¹²

Die Erhebung von einfachsten, überaus klaren Formen wie Dreieck, Quadrat, Kreis und Linie in Verbindung mit einer neuartigen autonomen Wertigkeit der Farbe(n) im ungegenständlichen Bildgefüge ist Ausdruck eben dieser „totalen Elementarisierung der gestalterischen Mittel“ (Abb. 7).

Vom 19. Jahrhundert geprägt, sahen sich die frühen Vertreter der geometrischen Kunst einer Malerei gegenüber, die ihr sinnliches Potential ausgereizt hatte, – hinzu kam, dass der Malerei durch die Etablierung der Fotografie das Primat der dauerhaften Darstellung von Welt und Realität (gab es diese nach den Erkenntnissen der 1905 veröffentlichten Einsteinschen Speziellen Relativitätstheorie überhaupt noch?) aus den Händen zu gleiten schien.¹³ Die Kunstschaffenden der Avantgarde suchten neue Impulse, neue Reize, die imstande waren das traditionsreiche Medium der Malerei zu erneuern und weiterhin als zeitgemäß zu behaupten. Sie fanden diese Reize in der geometrischen Rationalisierung, in der Ent-Sinnlichung und in der dezidierten Technisierung des Bildes; kurzum in der offensiven Abkehr vom klassisch-gegenständlichen Bild, also im Anti-Bild. In diesen Anti-Bildern „erlangte die Geometrie“, so Rasmus Kleine, „eine gänzlich neue Bedeutung als bildnerische Form, die weder symbolisch, ornamental, funktional, erzählerisch oder als in irgendeiner Form an einen außerkünstlerischen Kontext gebunden verstanden werden will.“¹⁴

Ein kulturgeschichtlicher Aspekt darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden: Das Publikum, welches sich seit Ende der 1910er-Jahre in Museumsausstellungen, in Galerien oder Publikationen mit den Bildern der konstruktivistisch-konkreten Künstlerinnen und Künstler konfrontiert sah, war aufgewachsen und also wahrnehmungsästhetisch konditioniert in einer Welt, deren Malerei und Skulptur noch durch und durch vom Primat der Figuration, von einer noch nicht infrage gestellten

Vorherrschaft der Gegenständlichkeit geprägt war, – und selbst die für nicht wenige historische Betrachter und Kritiker so kontroversen Neuschöpfungen wie der form- und konturauflösende Impressionismus und Pointillismus blieben bekanntlich weiterhin dem akademischen Ideal einer Gegenstands- und Weltbeziehung treu.

Die Anpassungsleistung, auch die Toleranz gegenüber den neuen Strömungen der Ungegenständlichkeit, erscheinen in diesem Kontext umso größer. Bilder der Konkreten Kunst, die, um mit den Worten van Doesburgs zu

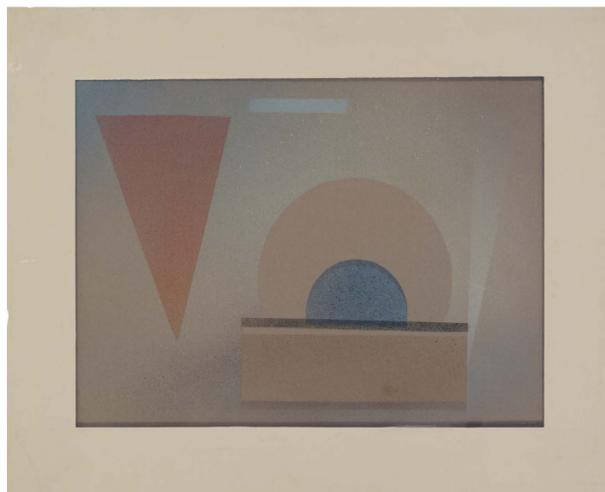


Abb. 7: Wassily Kandinsky, Vertiefter Bogen, 1932, Aquarellfarbe, Tusche (Feder), Papier, aufgezogen auf Karton, 330 × 468 mm (Blatt mit Zeichnung), 465 × 610 mm (Unterkarton, mit beige-grauer Farbe gestrichen), mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 58/32

sprechen „jenseits der Bewußtseinsgrenze vieler Zeitgenossen“ liegen, machten und machen es ihrem Gegenüber nicht immer leicht. Sie können unbequem sein; gerade auch daher, weil sie sich einer gegenständlichen Lesart entziehen, weil sie keine einfachen Antworten zulassen, weil sie eben nicht über das befriedigende Erlebnis der raschen Wiedererkennbarkeit operieren, weil sie – und das ist eine ihrer beharrlichsten Zugangshürden – auf eine Welt verweisen, die nicht der sichtbaren Realität der Betrachtenden entspringt, sondern der von chiffrierten Gesetzen und Regeln, deren teils mühsam-anstrengende Entschlüsselung die Tugenden der Geduld und Toleranz einfordern: Bilder der Konkreten Kunst sind nicht selten kostbare Seh-Schulen des behutsamen Einfühlens.

Theo van Doesburg war sich im Klaren über die Herausforderungen in der Vermittlung der geometrisch operierenden Bildsprache. Vor allem aber wusste er, dass diese gegenüber einer gegenständlich-figurativen Kunst behauptet werden musste, die sich über Jahrhunderte und Jahrtausende normiert hatte; und so wundert es nicht, dass er in der Zeitschrift „AC“ unter dem Titel „Kommentare zur Grundlage der konkreten Kunst“ offensiv die folgende rhetorische Frage stellte – und sie auch sogleich beantwortete: „Sind auf einer Leinwand eine Frau, ein Baum oder eine Kuh etwa konkrete Elemente? Nein. Eine Frau, ein Baum, eine Kuh sind konkret in der Natur, aber in der Malerei sind sie abstrakt, illusorisch, vage, spekulativ; eine Fläche hingegen ist eine Fläche, eine Linie eine Linie, nicht mehr und nicht weniger.“¹⁵

Für van Doesburg kann die gegenständliche Malerei demnach nur schleierhafte Abbilder, vage Annäherungen an die Realität, liefern. Der scheinbare Gegenstandsbezug, mit dem die Bilder spielen, bleibe Illusion, da die Übertragung der Natur in Kunst schon mit einem Verlust ihrer wahren, also körperlich-seelischen, d. h. konkreten Substanz einhergehe. Da nun aber eine Dreiecks- oder Kreisform sich auf keinen Fall auf ein Objekt außerhalb des Bildes beziehen könne und wolle, da die Farbe befreit sei vom Konzept der abbildhaften Gegenstandsfarbe – die Farbe Grün markiert im klassischen Verständnis einen Apfel, die Farbe Blau den Himmel – seien allein geometrische Formen und reine Farben im eigentlichen Sinne konkret. Der Autor des vorliegenden Beitrages ist verführt, van Doesburgs Überlegungen rhetorisch auf die Spitze zu treiben, nämlich in dem Sinne, dass die Konkrete Kunst die wahre gegenständliche Kunst sei, wohingegen die traditionelle gegenständliche Kunst primär die Ebene der Abbildung, die Ebene des Verweisens auf etwas Außerbildliches, verhandele.

Van Doesburg unterstrich in seinem theoretischen Text von 1930 prägnant auch den bahnbrechenden Zugang zur Farbe, die neue ihr entgegengebrachte Wertschätzung als autonome Kraft: „In der Malerei ist nichts wahr außer der Farbe. Die Farbe ist eine konstante Energie, sie bestimmt sich durch den Gegensatz zu einer anderen Farbe. Die Farbe ist die Grundsubstanz der Malerei; sie bedeutet nichts als sich selbst. Die



Abb. 9: Wassily Kandinsky, Kleine Welten I, 1922, Farblithografie in vier Farben, Büten, 356 × 277 mm (Blatt), 247 × 218 mm (Darstellung), Einzeldruck aus dem Buch „Kleine Welten“, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 54/19.

Welt – nun sollte es selbst Welt sein. In der radikalen Ablehnung jeglicher Abbildung von Wirklichkeit kommt dem Kunstwerk ein neuer ontologischer [erkenntnistheoretischer, Anm. S.F.] Charakter zu. Es ist nicht mehr Abbild eines tatsächlich existierenden Gegenstands und damit in seinem Seinsgehalt auch nicht mehr abhängig von einem wie auch immer gearteten anderen, und das bedeutet nun, dass das Kunstwerk selbst ein vollwertiges und nur mit sich selbst identisches Objekt ist. Wie alles andere Existierende auch sind die Kunstwerke nun nur sie selbst, verweisen auf nichts anderes mehr, auch nicht auf etwas Transzendentes.“¹⁷

Diese von der geometrischen Kunst vollzogene Lösung vom Abbildhaften findet sich ebenbürtig nur in den Strömungen des Informel und des Abstrakten Expressionismus, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ebenfalls eine Überwindung der naturalistischen

Malerei ist ein Mittel, um Gedanken visuell zu verwirklichen: Jedes Bild ist ein Farbgedanke.“¹⁶ (Abb. 8)

Diese bildkünstlerisch umgesetzte und hier in einer wichtigen theoretischen Schrift reflektierte Abkehr von der wahrnehmbaren Wirklichkeit, diese programmatische Überwindung des traditionellen auf den klassischen Idealen von Nachahmung und Illusionismus fußenden Bildbegriffes, diese Lösung vom jahrhundertlang tradierten Topos des Gemäldes als Fenster in eine abgebildete So-tun-als-ob-Welt, und die damit verbundene Etablierung eines neuen Beziehungsverhältnisses zwischen der Trias Künstler, Bild und Betrachter, muss geistesgeschichtlich gesehen als eine der impulsgebendsten Innovationsleistungen des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Dazu Tobias Hoffmann im Katalog „Die Idee Konkret“ von 2012: „In der Antike war das Kunstwerk ein Ideal, im Mittelalter ein Zeichen, in der Neuzeit Repräsentanz, Fenster zur

Malerei postuliert hatten, dort freilich unter Zuhilfenahme der gestalterischen, oftmals ungebündelt-spontan wirkenden Ausdruckskräfte wie Bewegung, Geschwindigkeit und körperlicher Expressivität: Wo die geometrische Kunst die Idee des geistig durchdachten und akribisch ausgeführten Systems als Handlungsrahmen für sich beansprucht, spielen Informel, Abstrakter Expressionismus und die mit ihnen wesensverwandten Strömungen mit der Illusion von Ungeplantheit und Spontanität.

Unter dem Titel „Die Grundlagen der konkreten Malerei“ fassten van Doesburg, Otto Gustav Carlsund, Jean Hélion, Léon Tutundjian und Marcel Wantz in der Zeitschrift „AC“ die Wesenszüge der Konkreten Kunst in sechs knappen Thesen zusammen. Ihnen nachgeschaltet ist ein ausführlicherer Text, mit dem Theo van Doesburg ähnlich einem kunsttheoretischen Katechismus die Einzelthesen näher erläutert. Da es sich hier um einen Schlüsseltext handelt, auf den auch von nachfolgenden Kunsttheoretikern immer wieder Bezug genommen wird, seien die Hauptthesen an dieser Stelle wie folgt in der deutschen Übersetzung aufgeführt:¹⁸

1. Kunst ist universell.
2. Das Kunstwerk muss vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet worden sein. Von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen darf es nicht enthalten. Lyrik, Dramatik, Symbolismus usw. sind zu vermeiden.
3. Das Gemälde muss ausschließlich aus rein bildnerischen Elementen konstruiert werden, d. h. aus Flächen und Farben. Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als »sich selbst«, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als »sich selbst«.
4. Die Konstruktion des Gemäldes und seiner Elemente muss einfach und visuell überprüfbar sein.
5. Die Technik muss mechanisch sein, d. h. exakt, anti-impressionistisch.
6. Streben nach absoluter Klarheit.

Auf den ersten Blick mag es verwundern, dass der Kreis um van Doesburg die Forderung formulierte, dass das Kunstwerk „vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet“ werden müsse; erinnert doch dieser Gedanke allzu sehr an das berühmte Disegno-Konzept, das in der Renaissance vielfach Thema kunsttheoretischer Traktate und Diskurse war, und das unter dem gleichsam zweifachen Begriff des Disegno sowohl den geistigen Entwurf (Gedankenzeichnung) als auch die eigentliche Ausführung (z. B. die Zeichnung auf einem Gemälde oder auf dem Papier) subsumierte.

Allen voran widmete sich der italienische Maler und Autor Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – 1574 Florenz) dem Konzept des Disegno und schrieb in seiner „Einführung in die

Künste“: „Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. [...] Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil entspringt, das im Geist die spätere Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, dass Disegno nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.“¹⁹

Vasari beschrieb hier die gängige Praxis, dass Künstlerinnen und Künstler ihre Bilder vor der eigentlichen Ausführung zumeist im Geist vor-komponierten, dass sie sich mit Skizzen und Vorzeichnungen an das letztlich ausgeführte Motiv heranarbeiteten. Immer aber lag den Malern die Natur als Vorbild zu Grunde; im Gegensatz zu den Vertretern der geometrisch-konkreten Kunst: Ihre Werke nehmen, so van Doesburg, dezidiert nicht auf etwas Außerbildliches Bezug, nicht auf die Natur oder die in ihr enthaltenen Formen. Da somit die Natur und subjektive Empfindungen als Vorbildreservoir auscheiden, können die Bilder der Konkreten Kunst ausschließlich in der Vorstellung der Kunstschaffenden konzipiert werden. In diesem Sinne verstehe sich Konkrete Kunst als ein durch und durch geistig-intellektuelles Ausdrucksmedium, das in seiner geometrischen Sachlichkeit auf sich selbst zurückgeworfen sei, das sich anti-traditionell nur auf sich selbst beziehe: „Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als »sich selbst«, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als »sich selbst«.“²

Van Doesburg und seine Mitautoren hatten mit ihrer programmatischen Veröffentlichung von 1930 eine der bis dahin wichtigsten theoretischen Grundlagen für die geometrische Kunst vorgelegt. Ihre Erläuterungen des konkreten Denkens (Überwindung der Natur als Anschauungsobjekt), des konkreten Motiv- und Gestaltungskanons (geometrische Fläche und Farbe) sowie der Beschreibung der ausführenden Arbeitsweise (Vermeidung einer erkennbaren Handschriftlichkeit der Malerei: „Die Technik muss mechanisch sein“) fassten die Ankerpunkte der Konkreten Kunst kurz und bündig zusammen, und zielten auch darauf ab, der noch jungen und kontrovers diskutierten Strömung über den Weg der Theoretisierung noch mehr Legitimität im Kunstbetrieb und Kunstschaffen jener Jahre zu verleihen: Theoretisierungen sind auch immer ein Weg der Selbstvergewisserung, der Selbstbefragung, der gedanklichen Prüfung des konkret Geschaffenen.

Wie wichtig das Schreiben über die Konkrete Kunst auch für die Künstler der nachfolgenden Generation blieb, verdeutlicht vermutlich keiner prägnanter als der Schweizer Max Bill (Winterthur 1908–1994 Berlin), der aufgrund seiner langen Lebens- und Wirkungsspanne die immer mehr zu einem globalen Phänomen sich entwickelnde geometrische Kunst seit den 1930er-Jahren bis fast zum Millennium maßgeblich prägen und

mitgestalten konnte. Er selbst wiederum wurde 1927/28– nach einem vorangehenden, mehrjährigen Besuch der Silberschmiedklasse der Kunstgewerbeschule in Zürich– stark durch den Besuch von Kursen am Dessauer Bauhaus beeinflusst. Bill, der aufstrebende Künstler einer neuen Generation, war dort umgeben von den Lehrern Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer und László Moholy-Nagy, setzte sich intensiv mit deren geistig anregenden Diskursen auseinander, die um Abstraktion und Ungegenständlichkeit kreisten, aber auch um das Ideal einer Kunst, in der Architektur, Design und Malerei im Sinne einer anwendungsbezogenen Funktion zu einer Einheit zu verschmelzen seien. Neben seinen konkreten Kunstwerken ist Max Bill einer breiteren Öffentlichkeit daher auch durch sein ikonisches Produktdesign bekannt, beispielsweise durch das legendäre Ziffernblatt, das er in den 1950er-Jahren für den Uhrenhersteller Junghans gestaltete

Es ist ausdrucks- und sendungsstarken Persönlichkeiten wie Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberger zu verdanken,²¹ dass sich die Schweiz, und hier vor allem die Stadt Zürich, seit den 1930er-Jahren zu Weltzentren der geometrischen Kunst entwickeln konnten;²² in einer Zeit also, in der unzählige progressive Künstlerinnen und Künstler systematisch aus Deutschland und Österreich

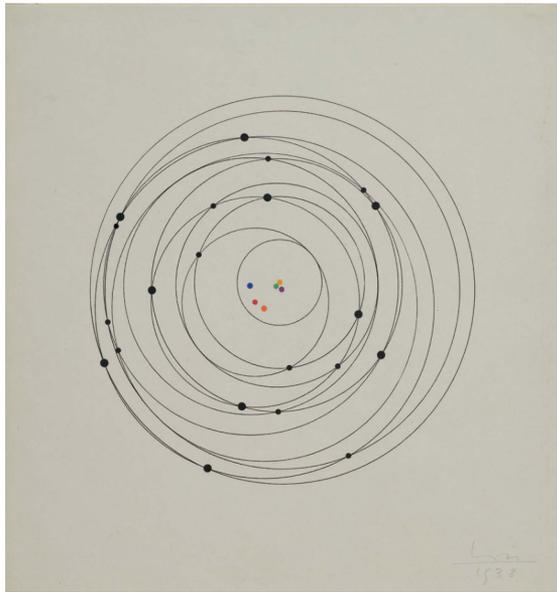


Abb. 9: Max Bill, Variation 9, 1938, Farblithografie in sieben Farben, Karton, 318 × 304 mm (Blatt), 210 × 210 (Darstellung), aus der Mappe: *Quinze Variations sur un même Thème* (16 Lithographien), Edition des chroniques du jour, Paris 1938, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 61/115



Abb. 10: Max Bill, Variation 12, 1938, Farblithografie in sieben Farben, Karton, 318 × 304 mm (Blatt), 210 × 210 (Darstellung), aus der Mappe: *Quinze Variations sur un même Thème* (16 Lithographien), Edition des chroniques du jour, Paris 1938, mpk, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 56/35

vertrieben wurden und die Avantgarde auf Weltniveau in diesen Ländern der nationalsozialistischen wie antisemitischen Herrschaft einer primitiven, mythisierenden und versimplifizierenden Blut-und-Boden-Kunst zu weichen hatte. Umso größer erscheinen in diesem Zeitzusammenhang Max Bills Bemühungen um die Konkrete Kunst, die man aufgrund ihrer dezidierten Geistigkeit, ihrer überlegten Formästhetik und inneren Harmonie, auch aufgrund ihrer ungegenständlichen Schönheit, als offensives Gegenbild zur gegenständlich inszenierten Brutalität des Nazi-Regimes deuten mag: Die Konkrete Kunst zelebriert eine regelbasierte Welt, sie verachtet Willkür. Es wäre demnach ein Fehler zu glauben, Konkrete Kunst sei unpolitisch. Immer wohnt ihr eine feierliche humanistische Haltung inne, die zwischen Flächen und Farben schwingt, das Bild zum Vibrieren bringt. Liegt im bildnerischen Entzug des Figürlichen nicht gar die wahrste Hinwendung zum Menschlichen?

Es waren vor allem Sonderausstellungen zur Konkreten Kunst, die Max Bill seit den 1930er-Jahren nutzte, um sich theoretisch mit dieser Kunstströmung auseinanderzusetzen.²³ Erstmals 1936 veröffentlichte er einen grundlegenden Kurztext, auf den er auch in seinen folgenden Schriften immer wieder zurückgriff. Sein Beitrag, der im Katalog zur Ausstellung „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ (Kunsthhaus Zürich) erschien, nahm dabei deutlich Bezug auf die Überlegungen von Doesburgs, erweiterte diese jedoch im Hinblick auf die Aspekte Licht, Raum und Bewegung; also Aspekte, die im Kontext der kinetischen Kunst und der sogenannten Optical Art eine wichtige Rolle spielten oder spielen sollten, und die Max Bill in Gestalt von zentrifugalen, Planetenbahnen ähnlichen Kreisbewegungen auch in den hier gezeigten zwei Lithografien bearbeitet hat (Abb. 9, 10).

In seinem Text umfasst Max Bill das Phänomen der geometrisch basierten Kunst mit den folgenden Worten: „konkrete gestaltung ist jene gestaltung, welche aus ihren eigenen mitteln und gesetzen entsteht, ohne diese aus äusseren naturerscheinungen ableiten oder entlehnen zu müssen. die optische gestaltung beruht somit auf farbe, form, raum, licht, bewegung. obschon jede schöpferische gestaltung durch inspiration angeregt wird, ist sie ohne klare und präzise formung nicht zu vollenden. durch die formung nehmen die entstehenden werke konkrete form an, sie werden aus ihrer rein geistigen existenz in tatsachen umgesetzt, sie werden gegenstände, zu optischen und geistigen gebrauchsgegenständen.“²⁴

Max Bill erweiterte hier von Doesburg behutsam, in dem er feststellte, dass Kunstwerke zumeist auch den Akt der Inspiration benötigen, also einen Akt, der nicht vollkommen geometrisch oder mathematisch durchdacht sein kann, sondern sich vom Gefühl, von der Stimmung des Kunstschaffenden in Abhängigkeit sieht. Van Doesburg hatte bekanntlich geschrieben: „Von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen darf es [das Werk, Anm. S.F.] nicht enthalten.“

Unter dem Titel „ein standpunkt“ führte Bill seine Gedanken im 1944 vorgelegten Ausstellungskatalog „konkrete kunst“ (Kunsthalle Basel) weiter aus und arbeitete dort insbesondere das Beziehungsverhältnis von Natur bzw. der wahrnehmbaren Realität und der innerbildlichen, Ordnung schaffenden Eigengesetzlichkeit der Konkreten Kunst heraus. Mit diesem Zitat soll der hier vorgenommene Streifzug durch die theoretische Gedankenwelt der Konkreten Kunst enden: „die konkrete kunst ist etwas in ihrer eigenart selbstständiges, sie hat eine gleichwertige existenz neben der naturerscheinung. sie soll der ausdruck des menschlichen geistes sein, für den menschlichen geist bestimmt, und sie sei von jener schärfe und eindeutigkeit, von jener vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden kann. eine der verschiedenartigen ausdrucksformen der konkreten kunst ist eine konstruktive kunst. und ihr eigentliches merkmahl ist es, dass sie exakt zu vermitteln sucht, dass sie sich nicht damit zufrieden gibt, eine auswahl zu treffen unter den vielen individuellen ausdrucksmöglichkeiten, sondern, dass sie an stelle der überschäumenden naturerscheinung, oder an stelle von vorwiegend persönlich-psychischen vorgängen, das harmonische gesetz stellt. in diesem sinne stellt sich die konkrete kunst aktiv zum zeitgeschehen, sie strebt nach gesetz, vorbild, ordnung und harmonie. sie strebt zu absoluter klarheit, zur gesetzmäßigkeit und damit zur realität selbst. [...] sie setzt systeme, ordnet diese und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben. sie ist real und geistig, unnaturalistisch und dennoch naturnah. sie strebt nach dem universellen und pflegt dennoch das einmalige, sie drängt das individualisitische zurück, zu gunsten des individuums.“²⁵

*Dr. Sören Fischer ist Leiter der Graphischen Sammlung
am Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern*

- ¹ Zitiert nach Margit Weinberg Staber 2001, S. 29. Die von Max Bill in seinen Schriften angewandte Kleinschreibung aller Wörter wurde hier übernommen.
- ² Sören Fischer 2022, S. 180–183.
- ³ Zitiert nach Margit Weinberg Staber 2001, S. 34
- ⁴ Sören Fischer 2022, S. 136–137.
- ⁵ Alfred Kémeny u. László Moholy-Nagy 1922/1982, S. 77.
- ⁶ Weiterführend zu van Doesburg siehe Nina Gülicher und Reinhard Spieler 2012.
- ⁷ Siehe auch Richard W. Gassen 1995, S. 26–29.
- ⁸ Theo van Doesburg 1925/1966, S. 5–6.
- ⁹ Richard W. Gassen 1995, S. 29–30.
- ¹⁰ Wassily Kandinsky 1912/1952, S. 142–143.
- ¹¹ Nina Gülicher 2012, S. 9–10.
- ¹² Margit Weinberg Staber 2001, S. 15.
- ¹³ Siehe dazu weiterführend den grundlegenden Aufsatz zur Frühphase der Konkreten Kunst von Richard W. Gassen 1995.
- ¹⁴ Rasmus Kleine 2012, S. 95.
- ¹⁵ Zitiert nach Margit Weinberg Staber 2001, S. 26.
- ¹⁶ Zitiert nach ebenda, S. 27.
- ¹⁷ Tobias Hoffmann 2012, S. 11.
- ¹⁸ Alle folgenden Zitate aus der Zeitschrift „AC“ im Folgenden zitiert nach Margit Weinberg Staber 2001, S. 25–28.
- ¹⁹ Zitiert nach Giorgio Vasari 2010, S. 214–215.
- ²⁰ Margit Weinberg Staber 2001, S. 25.
- ²¹ Sabine Schaschl 2016, S. 9.
- ²² Dazu weiterführend Margit Weinberg Staber 2001, S. 12–14.
- ²³ Weiterführend Markus Zehentbauer 2012.
- ²⁴ Zitiert nach Margit Weinberg Staber 2001, S. 29.
- ²⁵ Zitiert nach ebenda, S. 30–31.

Literatur

Theo van Doesburg 1925/1966

Theo van Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, seitengetreuer Nachdruck der Ausgabe von 1925, mit einer Vorbemerkung von Hans M. Wingler und einem Nachwort von H. L. C. Jaffé, (=Neue Bauhausbücher), Mainz 1966.

Sören Fischer 2022

Sören Fischer (Hrsg.): Vom Zauber der Handbewegung. Eine Geschichte der Zeichnung im 20. und 21. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, (=Bestandskataloge der Graphischen Sammlung, Band 16), Berlin/München 2022.

Richard W. Gassen 1995

Richard W. Gassen: Wege der Abstraktion. Auf der Suche nach einer neuen Wirklichkeit, in: Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek (Hrsg.): die neue wirklichkeit. Abstraktion als weltentwurf, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen am Rhein 1995, S. 17–40.

Nina Gülicher und Reinhard Spieler 2012

Nina Gülicher und Reinhard Spieler (Hrsg.): Theo van Doesburg. Komposition, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen am Rhein 2012.

Nina Gülicher 2012

Nina Gülicher: Harmonie und Störung. Wege einer polydimensionalen Welt, in: Nina Gülicher und Reinhard Spieler (Hrsg.): Theo van Doesburg. Komposition, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen am Rhein 2012, S. 9–51.

Tobias Hoffmann 2012

Tobias Hoffmann: Die Idee Konkret, in: Tobias Hoffmann (Hrsg.): Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung, Ausst.-Kat. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Köln 2012, S. 11–14.

Wassily Kandinsky 1912/1952

Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1952.

**Alfred Kémeny und László Moholy-Nagy
1922/1982**

Alfred Kémeny u. László Moholy-Nagy:
Dynamischkonstruktives Kraftsystem, zuerst
in: Der Sturm, Nr. 12, 1922, hier zitiert nach
Horst Rave u. Joachim Heusinger von Waldegg:
László Moholy-Nagy. Z IX, 1924, Kunst +
Dokumentation, Ausst.-Kat. Mannheim,
Mannheim 1982.

Rasmus Kleine 2012

Rasmus Kleine: Post-Avantgarde, in: Tobias
Hoffmann (Hrsg.): Die Idee Konkret. Konkrete Kunst
als ideengeschichtliche Entwicklung, Ausst.-Kat.
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Köln 2012,
S. 87–99.

Sabine Schaschl 2016

Sabine Schaschl: Um die Ecke denken.
Konstruktiv-konkret und konzeptuell-
kuratorische Anmerkungen, in: Sabine
Schaschl (Hrsg.): Um die Ecke denken.
Thinking Outside the Box. Die Sammlung
Museum Haus Konstruktiv (1986–2016) und
Gastinterventionen, Ausst.-Kat. Museum Haus
Konstruktiv, Zürich, Berlin 2016, S. 6–15.

Margit Weinberg Staber 2001

Margit Weinberg Staber (Hrsg.): Konkrete
Kunst. Manifeste und Künstlertexte,
(=Studienbuch 1, Stiftung für Konstruktive und
Konkrete Kunst Zürich), Zürich 2001.

Giorgio Vasari 2010

Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie.
Eine Einführung in die Lebensbeschreibung
berühmter Künstler, hrsg. u. komm. v. Matteo
Burioni und Sabine Feser, Berlin 2010.

Markus Zehentbauer 2012

Markus Zehentbauer: Der konkreteste
Konkrete? Max Bill, in: Tobias Hoffmann
(Hrsg.): Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als
ideengeschichtliche Entwicklung, Ausst.-Kat.
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Köln
2012, S. 45–52.