

Lorenz Dittmann

PROBLEME DER „KONKRETEN“ KUNST

Der Begriff einer „konkreten“ Kunst ist über fünfzig Jahre alt 1): nach etlichen sporadischen Verwendungen des Wortes „konkret“ für bildkünstlerische Werke durch Hans Arp 1918 und Max Burchartz 1922 formulierte im Jahre 1930 die Künstlergruppe „Art Concret“ unter der Federführung Theo van Doesburgs die Ziele einer „konkreten“ Malerei im programmatischen Absicht. Das von Otto Gustav Carlsson, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Tutundjian und Wanz unterzeichnete Manifest „Die Grundlagen der konkreten Malerei“ erschien im April 1930 in der Revue „Art Concret“. Es lautet (in der Übersetzung):

„Wir stellen fest:

- 1) Die Kunst ist universell.
- 2) Bevor das Werk in die Malerei umgesetzt wird, soll es vollständig im Bewußtsein konzipiert und vorgeformt sein. Es darf keine Anlehnung an die Natur enthalten, weder Sinnlichkeit noch Sentimentalität. Wir wollen den Lyrismus, die Dramatik, den Symbolismus usw. ausschließen.
- 3) Das Bild soll mit rein bildnerischen Mitteln gestaltet werden, das heißt mit Flächen und Farben. Ein bildnerisches Element bedeutet nur sich selbst; folglich bedeutet das Bild ebenfalls nur sich selbst.
- 4) Die Bildkonstruktion muß ebenso wie die Elemente, die sie bestimmen, einfach und visuell kontrollierbar sein.
- 5) Die Technik muß mechanisch sein, das heißt exakt, anti-impressionistisch.
- 6) Wir wollen die absolute Klarheit.“ 2)

Theo van Doesburg und seine Gruppe formulierten dies Programm in einer doppelten Abwehrhaltung. Einmal wandten sie sich gegen die unter dem Namen „Cercle et Carré“ auf Initiative Michel Seuphors und des uruguayischen Malers Joaquín Torrès-García versammelte Konstruktivistengruppe, die von April bis Mai 1930 in Paris eine internationale Ausstellung konstruktivistischer Kunst veranstaltete. Diese Ausstellung vereinte 130 Werke von 46 Malern und Plastikern aus ganz Europa. Nahezu alle profilierten Künstler dieser Richtung waren hier vertreten: Mondrian, Vantongerloo, Arp, Pevsner, Kandinsky, Vordemberge-Gildewart, Baumeister, Le Corbusier, Léger, um nur einige der wichtigsten zu nennen.

Zum anderen wandte sich „Art Concret“ zusammen mit der Gruppe „Cercle et Carré“ gegen den damals auf der Höhe seiner künstlerischen Entwicklung und Ausstrahlung stehenden Surrealismus. 3) Diese Entstehungsgeschichte zeigt zweierlei.

Zum einen: „Konkrete“ Kunst ist eine Abspaltung aus der reich facettierten künstlerischen Bewegung des Konstruktivismus, eine Abspaltung, die damals jedoch weder im Theoretischen noch im

Künstlerischen überzeugend begründet werden konnte. Tatsächlich übernahm van Doesburg wichtige Momente seines Programms aus dem Ideengut des Konstruktivismus, vor allem seiner holländischen Variante, dem „De Stijl“, dessen theoretischer Wortführer van Doesburg ja vordem war, wie auch dem russischen Konstruktivismus.

Andererseits deutet die Frontstellung gegen den Surrealismus, also gegen eine ebenso „moderne“, ebenso „radikale“ Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, auf eine Partikularität dieser künstlerischen Bewegungen, thematisierte der Surrealismus doch Irrationalität, Schmerz, Verzweiflung – Dimensionen menschlichen Erlebens, die sich dem Konstruktivismus wie dessen Sezession, der „konkreten“ Kunst, weithin entzogen.

Eine solche Ortsbestimmung der „konkreten“ Kunst der dreißiger Jahre möchte wohl auch einer Ortsbestimmung der zeitgenössischen „konkreten“ Kunst dienlich sein. Doch sei darauf nicht weiter eingegangen. –

Ein zweites Programm der „konkreten“ Kunst stammt von Max Bill, der in einer ganzen Reihe von Schriften die Besonderheiten dieser Kunstrichtung zu umreißen suchte. In seiner manifestartigen Erklärung, die er 1936 im Katalog der Züricher Ausstellung „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ veröffentlichte, heißt es: „Konkrete Kunst nennen wir jene Kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen Mittel und Gesetzmäßigkeiten – ohne äußerliche Anlehnung an Naturerscheinungen oder deren Transformierung, also nicht durch Abstraktion – entstanden sind.

Konkrete Kunst ist in ihrer Eigenart selbständig. Sie ist der Ausdruck des menschlichen Geistes, für den menschlichen Geist bestimmt, und sie sei von jener Schärfe, Eindeutigkeit und Vollkommenheit, wie dies von Werken des menschlichen Geistes erwartet werden muß.

Konkrete Malerei und Plastik ist die Gestaltung von optisch Wahrnehmbarem. Ihre Gestaltungsmittel sind die Farben, der Raum, das Licht und die Bewegung. Durch die Formung dieser Elemente entstehen neue Realitäten. Vorher nur in der Vorstellung bestehende abstrakte Ideen werden in konkreter Form sichtbar gemacht.

Konkrete Kunst ist in ihrer letzten Konsequenz der reine Ausdruck von harmonischem Maß und Gesetz. Sie ordnet Systeme und gibt mit künstlerischen Mitteln diesen Ordnungen das Leben . . .“ 4)

Nur am Rande sei erwähnt, daß daneben auch ganz anders lautende Definitionen der „konkreten“ Kunst vorgelegt wurden, so vor allem von Hans Arp.

Die folgenden Ausführungen aber konzentrieren sich auf die Programme van

Doesburgs und Bills, denn manche ihrer Thesen kehren in Aussagen einiger der hier ausstellenden Künstler wieder – wohlge-merkt: einiger der hier vertretenen Künstler. Selbstäußerungen anderer weisen in eine davon verschiedene Richtung. Ein Gesamtprogramm, ein Gruppenmanifest der hier versammelten Künstler existiert nicht. Auch dies ist bemerkenswert. Was „konkrete“ Kunst sei, ist mithin diskutabel. Für die Analyse der beiden genannten Programme stellen sich nun zwei Fragen:

- 1) Sind diese Theorien in sich plausibel?
- 2) Bezeichnen sie zutreffend die künstlerische Gestalt von Werken der „konkreten“ Kunst, auch der hier zu erwartenden?

Die Programme von Doesburgs und Bills, die natürlich ergänzt werden könnten durch zahlreiche weitere Aussagen dieser beiden theoriefreudigen Künstler, stimmen in mehreren Punkten überein. Das zentrale Kriterium für „konkrete“ Kunst lautet: Bei van Doesburg: „Das Bild soll mit rein bildnerischen Mitteln gestaltet werden, das heißt mit Flächen und Farben. Ein bildnerisches Element bedeutet nur sich selbst; folglich bedeutet das Bild ebenfalls nur sich selbst“. Bei Max Bill: „Konkrete Kunst nennen wir jene Kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen Mittel und Gesetzmäßigkeiten – ohne äußerliche Anlehnung an Naturerscheinungen oder deren Transformierung, also nicht durch Abstraktion – entstanden sind“. Beide Künstler bestimmten in zusätzlichen Erläuterungen ihren Differenzpunkt zu Begriff und Phänomen einer „abstrakten“ Kunst. Van Doesburg forderte: „Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, wirklicher, als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. Sind auf einer Leinwand etwa eine Frau, ein Baum, eine Kuh konkrete Elemente? Nein – eine Frau, ein Baum, eine Kuh sind konkret im natürlichen Zustand, aber im Zustand der Malerei sind sie weit abstrakter, illusorischer, unbestimmter, spekulativer als eine Linie . . .“ Und Bill definierte: „Als abstrakte Kunst bezeichnen wir jene Kunst, die aus dem Abstraktionsvorgang entstanden ist und worin Naturgegenstände in irgendeiner Form noch existieren“. 5)

Aber mit diesen Bestimmungen ist nur eine Grenze überhaupt zur gegenstandsdarstellenden, mimetischen Kunst gezogen, nicht schon innerhalb der ungegenständlichen Kunst eine bestimmte Richtung bezeichnet. Alle Werke des Konstruktivismus, aber auch alle nicht-konstruktivistische ungegenständliche Kunst wie Tachismus, abstrakter Expressionismus usf. wäre nach dieser Definition „konkrete“ Kunst. Tatsächlich nahm z.B. auch Kandinsky in mehreren Texten von 1938 den Titel „konkret“ für sein ganzes gegenstandsloses Oeuvre zu Recht in Anspruch.

Als „abstrakte“ Kunst dürfe man mit Bill nur jene Phase etwa in der künstlerischen

Entwicklung Mondrians oder Kandinskys benennen, in der noch Gegenstandsassoziationen mitschwingen.

So richtig die mit dem Terminus „konkret“ vollzogene positive Akzentuierung der bildnerischen Mittel ist – die in Begriffen wie „abstrakt“, „ungegenständlich“, „gegenstandslos“ gerade nicht zum Ausdruck kommt – ein Abgrenzungskriterium innerhalb der nicht-mimetischen Kunst ist damit noch nicht gewonnen. 6)

So sind zusätzliche Kriterien nötig. In welchem Zusammenhang steht Doesburgs Forderung, das Bild dürfe nur sich selbst bedeuten, mit der von ihm – wie auch von Max Bill – verwendeten, aus dem Konstruktivismus übernommenen geometrischen Formensprache, jener Formensprache, die auch die heutige konkrete Kunst weithin bestimmt und sie etwa vom Informel oder der „Action-Painting“ abgrenzt?

Zweifellos sind geometrische Formen durch einen höheren Grad an Eindeutigkeit, an Identität ausgezeichnet als frei gezeichnete. Die Eigenart dieser Eindeutigkeit und zugleich ihre Differenz zur „Lebenswelt“ wurde von Edmund Husserl folgendermaßen beschrieben: In der „mathematischen Praxis erreichen wir, was uns in der empirischen Praxis versagt ist: ‚Exaktheit‘; denn für die idealen (geometrischen) Gestalten ergibt sich die Möglichkeit, sie in absoluter Identität zu bestimmen, sie als Substrate absolut identischer und methodisch-eindeutig bestimmbarer Beschaffenheiten zu erkennen“. 7) Die Identität der geometrischen Formen soll die methodische Strenge des künstlerischen Verfahrens sichern – darauf ist zurückzukommen. Die Identität der geometrischen Formen soll aber weiterhin nicht nur den Verweis auf außerkünstlerische Objekte abschneiden, also Nachahmung verhindern, sie soll auch den Verweis auf das kunstschaffende Subjekt, den Künstler also, kappen. Van Doesburg wollte „weder Sinnlichkeit noch Sentimentalität“, weder „Lyrismus“ noch „Dramatik“ zulassen, wollte mithin die ganze Sphäre der Emotionalität ausschalten. Damit in Zusammenhang steht die Wendung dieser Theorie gegen das „Individuelle“, die Forderung, Kunst müsse „universell“ sein; und dahinter die Absicht, Kunst von den Wirrnissen des gelebten Lebens zu reinigen, sie herauszuholen aus der „empirischen Praxis“, der ja mathematische Eindeutigkeit versagt bleiben muß.

Schließlich kann die Forderung nach Identität des bildnerischen Werkes auch noch meinen, dies Gebilde dürfe nur, mit Bill formuliert, „Gestaltung von optisch Wahrnehmbarem“ sein, also nur Dimensionen des in der optischen Wahrnehmung selbst schon Gegebenen thematisieren.

Damit wäre in der Tat ein unterscheidendes Kriterium gegenüber wohl aller vorangegangenen ungegenständlichen Kunst

gewonnen, wollte doch Mondrian ein universales Gleichgewicht sichtbar machen, Malewitsch eine Dimension jenseits aller zweckverhafteten Gegenständlichkeiten, die er das „befreite Nichts“ des Suprematismus nannte.

Abgesehen davon, daß der Forderung, das bildnerische Werk dürfe nur die Wahrnehmungsdimension selbst thematisieren, von einer anderen These Bills, nach der das Werk der konkreten Kunst „Ausdruck des menschlichen Geistes“ sein soll, widersprochen wird – wie steht es überhaupt mit dieser von einigen Theoretikern der „konkreten“ Kunst, darunter auch einem namhaften Kunsthistoriker, so entschieden verteidigten „Identität“ des bildnerischen Werkes? 8) Ich meine: diese Forderung kann und darf in ihrer ganzen Strenge nicht aufrechterhalten werden.

Sie kann nicht aufrechterhalten werden, denn schon die innerhalb eines gewissen Spielraumes variierende ästhetische Erfahrung tangiert die Identität des Werkes – und sie soll nicht aufrechterhalten bleiben, gerade wenn sich das Werk als „Ausdruck des menschlichen Geistes“ versteht. Denn dieser, der menschliche Geist, kann ja gerade nicht in seiner behüteten Identität verharren. Dafür gäbe es zahlreiche Belege, aus Selbsterfahrung, Philosophie und Theologie. Ich begnüge mich mit der Erinnerung an die monumentalen Sätze Hegels aus der Vorrede seiner „Phänomenologie des Geistes“: „Die kraftlose Schönheit haßt den Verstand, weil er ihr . . . zumutet, was sie nicht vermag. Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selber findet“. 9)

Nach dieser Hinsicht aber könnte gerade das gegenstandsabbildende Werk, das die „Zerrissenheit“ zwischen Abbild und Bild in sich austrägt, und die „Verwüstung“ durch die Mimesis nicht scheut, Symbol des Geistes sein – und das Werk der konkreten Kunst nur, indem es mehr ist als bloße Identität.

Nun kann man aber fragen: Stimmt denn Bills These, konkrete Kunst wäre „Ausdruck des menschlichen Geistes“ in dieser Allgemeinheit? Bill formulierte ja sogleich nähere Forderungen an die „konkrete“ Kunst, nämlich: „sie sei von jener Schärfe, Eindeutigkeit und Vollkommenheit, wie dies von Werken des menschlichen Geistes erwartet werden muß“. Damit bestimmte Bill aber zugleich die Dimension des menschlichen Geistes näher, innerhalb deren solche „Schärfe, Eindeutigkeit und Vollkommenheit“ überhaupt möglich ist: es ist, wie schon erwähnt, die Dimension der Mathematik und der mathematischen Wissenschaften. Bill selbst handelte ausführlich über die

„mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit“ 10) und diese Denk- und Verfahrensweise kennzeichnet seitdem das Selbstverständnis vieler „konkreter“ Künstler. Oftmals ist in ihren Texten die Rede von „systematischer Konstruktion“, „kontrollierter und kontrollierbarer Operation“, von Erforschung der Möglichkeiten „mathematischer Kombinatorik“ usf.

Wie aber ist solche Analogie zu den „exakten“ Wissenschaften, zur mathematischen Verfahrensweise zu verstehen? Handelt es sich bei den Werken der „konkreten“ Kunst vielleicht nur um eine andere Art von Illustrationen, um die Veranschaulichung geometrischer Operationen?

Ich denke, dies ist nicht der Fall. –

Absicht dieser Einführung war es, einige Elemente aus der Theorie der „konkreten“ Kunst kritisch zu erörtern. Ich möchte nicht schließen, ohne selbst Thesen zur Definition der „konkreten“ Kunst versuchsweise zu formulieren.

1) Max Imdahl stellte die seinerzeit viel diskutierte These auf, daß bei der gegenstandslosen Malerei die Künstlertheorie an die Stelle des ikonographischen Programms bei älterer, gegenstandsdarstellender Kunst getreten sei. 11) Diese These ist, wie ich meine, in gewissem Umfange durchaus brauchbar. Nur – sie muß ergänzt werden. Denn sie benennt ja nur das Verhältnis des bildkünstlerischen Werkes zum sprachlich vorgegebenen. Niemals aber entstand selbst in der alten Kunst, ein Werk nur aus sprachlichen Vorgaben, immer bezog es sich auch – und vor allem – auf Werke der bildenden Kunst selbst. Der ikonographische Inhalt eines Werkes der älteren Kunst war niemals allein Illustration eines sprachlichen Textes, sondern wurde stets auch aus den ikonographischen Inhalten anderer, voraufgegangener Werke entwickelt. Aus solchen Entfaltungen lassen sich, rückblickend, ikonographische Typen konstruieren, die Typen der Madonnen-darstellungen, Stilleben- und Landschaftstypen usf.

Wie aber verhält es sich nun bei gegenstandsloser Kunst? Schöpft hier der Künstler immer alles aus sich selbst? Ich möchte zu erwägen geben, ob es nicht ein Kriterium der „konkreten“ Kunst sein kann, daß bei ihr an die Stelle eines vorgegebenen ikonographischen Inhalts die Vorgabe eines Kompositionsprinzips tritt. – So wenig ein gegenständliches Bild darin aufgeht, Verbildlichung eines ikonographischen Typus zu sein, sondern diesen Typus durch die besondere Gestaltung erst individualisiert, so wenig geht ein Werk der „konkreten“ Kunst darin auf, das mathematisch strukturierte Kompositionsprinzip: Serialität, Kombinatorik etc. schlicht darzustellen; vielmehr individualisiert sie dies Prinzip durch die je besondere Gestaltung. Und der Unterschied nicht nur

zur gegenständlichen Kunst, sondern auch zur ersten, spontanen Phase der abstrakten Kunst, würde darin bestehen, daß nun, in der „konkreten“ Kunst, das kompositorische Verfahren selbst thematisiert wird und in der individuellen Gestaltung ausdrücklich gezeigt, damit aber zugleich aus seiner Unmittelbarkeit entrückt wird – wie ehemals der ikonographische Inhalt. Diese würde auch die Phänomene von „Elementarität“ und „Reduktion“ erklären, denn bei einem davon bestimmten Kompositionsprinzip läßt sich ein Individualisieren eines kompositionell Gesetzten viel augenfälliger dargun als bei einer hochkomplexen Kompositionsgrundlage.

2) Jene Individualisierung eines mathematischen Kompositionsprinzips dient der Entfaltung eines „anschaulichen Charakters“. – In dem ebenfalls von der Galerie St. Johann herausgegebenen Katalogbuch „Papier als künstlerisches Medium“ finden sich als Aussage eines der hier ausstellenden Künstler die Sätze: „Mich interessiert: nicht der Kontrast, sondern die Nuance; nicht der Knall, sondern das Rascheln; nicht der Schrei, sondern das Flüstern“. 12) Die damit angesprochene Dimension erscheint mir sehr wichtig. Denn die benannten Phänomene können – unmittelbarer als reine Zahlenverhältnisse (doch sind auch diese des „Ausdrucks“ fähig –) – zum Träger von „anschaulichen Charakteren“ werden, von Stimmungs-Charakteren, die der emotiven, bisweilen nur der meditativen Erfahrung zugänglich werden, nicht aber der Berechnung. Darin gründet die mögliche „Poesie“ von Werken der „konkreten“ Kunst, die unter ihren älteren Theoretikern vornehmlich Hans Arp erfaßt hatte. 13)

3) „Relief konkret“ ist der Titel dieser Ausstellung. Was kann die Gattung des Reliefs zur Bestimmung der „konkreten“ Kunst beitragen? In einem Satz gesagt: Nicht der im Relief mögliche Gehalt an Plastik wird hier künstlerisch bedeutsam, wichtiger schon ist der Materialcharakter, als eigentliches Thema aber erscheint die Darbietung der Formen und der Materie dem Lichte zu. Der Öffnung zum Licht hin dient sowohl die Reliefstruktur wie auch die nuancierte, oft monochrome, oft weiße Farbigekeit der Gebilde. In dieser Hingabe an den naturhaften, tages- und jahreszeitlich differenzierten Kreislauf des Lichtes wird zugleich die bloß rationale Intelligenz der mathematischen Grundlage transzendiert. Die Identität des Werkes wird in diesem Rhythmus des Lichtes, ja mit dem lichthaften Charakter der Gebilde selbst 14) zur Asymptote, zur nie erreichten Näherung – und gerade darin zum Symbol des Geistes, dem Identität ja nie gegeben, sondern stets aufgegeben ist.

ANMERKUNGEN:

- 1) Leicht überarbeiteter Text der Einführung zu der von der „neuen gruppe saar“ in der Modernen Galerie des Saarland-Museums veranstalteten Ausstellung „relief konkret in Deutschland heute“, 5. Juni bis 5. Juli 1981.
- 2) Zitiert nach dem Stichwort „Art Concret“, in: Kindlers Malerei Lexikon, dtv München 1976, Bd. 13, S. 87.
- 3) Vgl. Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte, Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1977, S. 117, 118. – „De Stijl, Cercle et Carré“, Entwicklungen des Konstruktivismus in Europa ab 1917, Katalog der Galerie Gmurzynska, Köln 1974.
- 4) Zitiert nach: Eduard Hüttinger: Max Bill, Zürich 1977, S. 61.
- 5) Zitiert nach: Christina Weiss: Der Ort der Handlung ist die Papierfläche, Was heißt „konkret“ in bildender Kunst und Literatur? In: „Papier als künstlerisches Medium“, hrsg. Galerie St. Johann, Saarbrücken, Saarbrücken 1980, S. 32.
- 6) Max Imdahl meinte, Doesburgs Bildabsicht gehe auf „einen vollends naturindifferenten Ausdruck des Geistes“ („Is it a flag, or is it a painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXI, Köln 1969, S. 205-232, Zitat auf S. 206). Dies mag sein, doch ist Doesburgs Intention, eine „vollends naturindifferente“ Dimension des Geistes bildnerisch darstellen zu können, illusionär.
- 7) Edmund Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Husserliana, Bd. VI, hrsg. von Walter Biemel. Den Haag 1954, S. 24.
- 8) Vgl. Max Imdahl: Überlegungen zur Identität des Bildes, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 187-211. – Rainer Jochims: Visuelle Identität, Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1975.
- 9) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig (Meiner), 5. Auflage 1949, S. 29/30.
- 10) „Werk“, Nr. 3, Winterthur 1949. Wiederabgedruckt bei Hüttinger: Bill, S. 105-116.
- 11) Max Imdahl: Probleme der Optical Art, Delaunay – Mondrian – Vasarely, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIX, Köln 1967, S. 291-308, Hinweis auf S. 294, 295.
- 12) Heiko Tappenbeck: Arbeitsnotizen, in: „Papier als künstlerisches Medium“, S. 171.
- 13) Vgl. Stichwort „Konkrete Malerei“ in: Kindlers Malerei Lexikon, dtv München 1976, Bd. 14, S. 110.
- 14) Vgl. Hedwig Conrad-Martius: Realontologie. I. Buch, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, hrsg. von Edmund Husserl, Bd. 6, Halle a. d. Saale 1923, S. 159-333; S. 326: Licht als Selbsttranszendenz.

Impressum:

Herausgeber: Jo Enzweiler

Sigurd Rompza

Verlag: Galerie St. Johann, 1983

Satz, Druck: Conrad + Bothner