Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **39 (1952)**

Heft 5: **Geschäftshäuser**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-30236

Nutzungsbedingungen

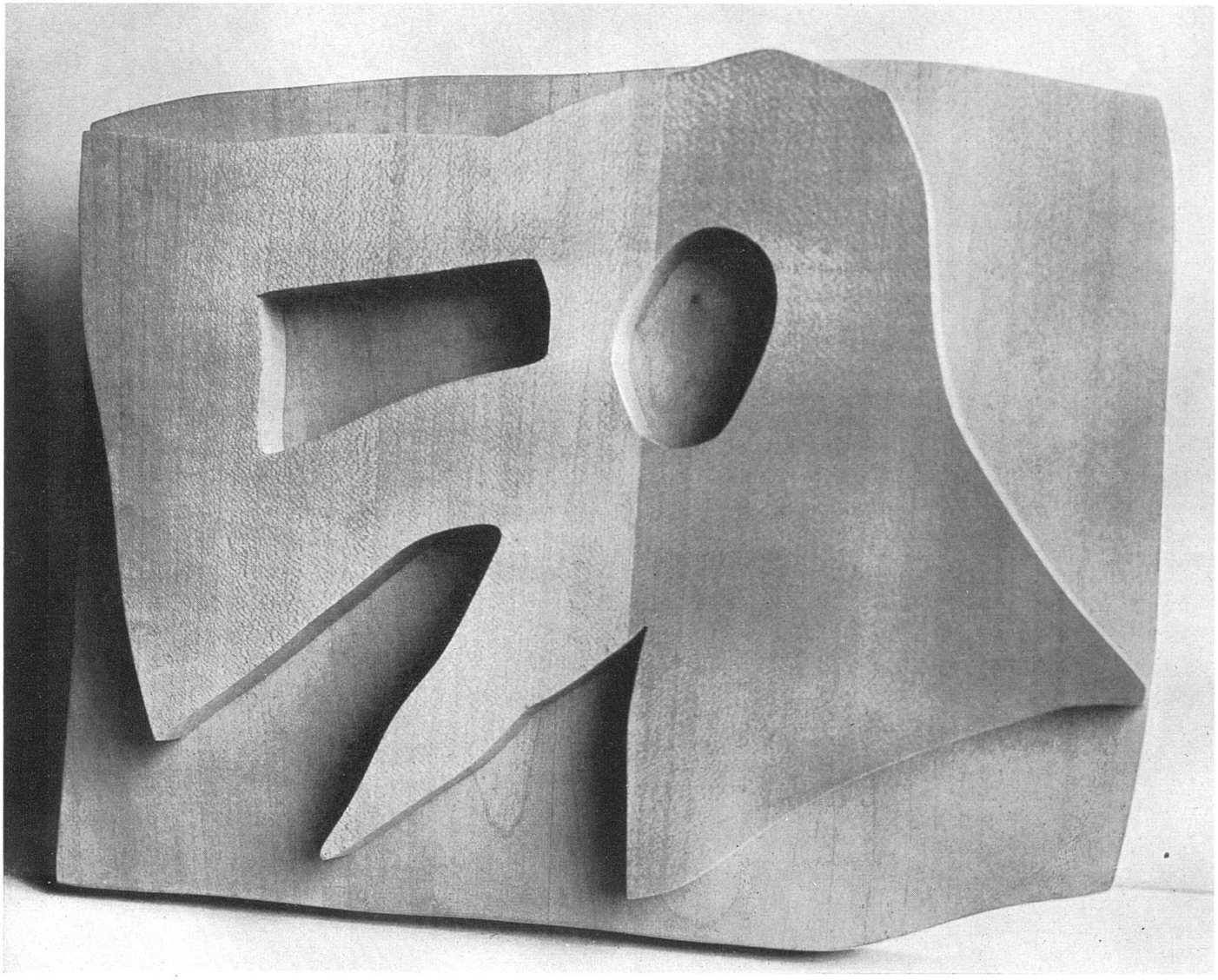
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



1 Hans Arp, Vogelmaske, 1918. Holzrelief. Sammlung Doucet, Paris | Masque d'oiseau. Relief en bois | Mask of Bird; relief in wood

Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps

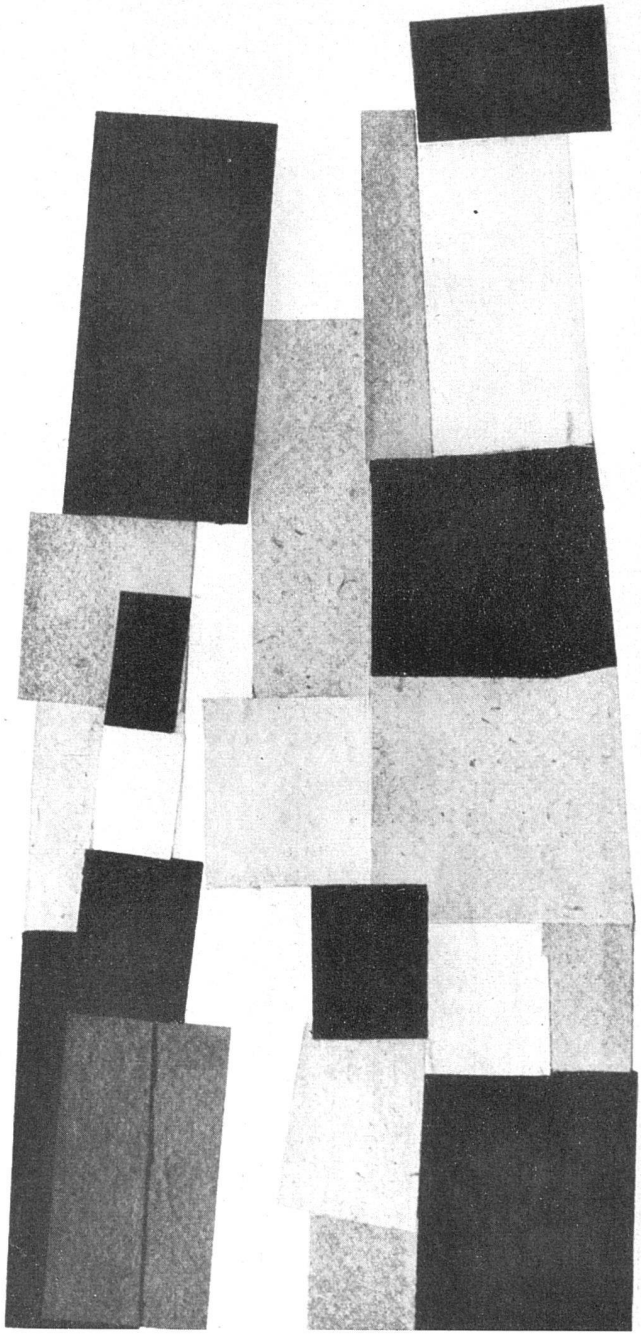
Von Carola Giedion-Welcker

Wollte man das Wesen und Wesentliche der Arpschen Kunst ganz allgemein zu umreißen suchen, so müßte man wohl zunächst von ihrer emotionalen Dichte und ihrem formalen Elementarismus sprechen. Aber das wäre nicht alles. Denn Klarheit, Ordnung und scharfe Präzision scheinen hier ebensosehr am Werk. Von reichen irrationalen Strömen gespiesen und gleichzeitig von einer wachen formalen Sensibilität diszipliniert, scheinen diese phantastischen Gebilde zwischen Zufall und Gesetz zu balancieren, zwischen dem Formerwachen und der bewußten Formprägung des modernen ästhetischen Gewissens.

Schon die Lebenssituation, aus der Arp hervorgeht, ist vielschichtig und nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung. Sein Geburtsort (1887) ist Straßburg, eine der schönsten mittelalterlichen Städte Europas, zwischen Vogesen und Schwarzwald. Hans Arp verbringt seine Jugend in einer Region, die politisch und kulturell Alemannisches und Französisches zugleich erfaßt und diese Doppelspurigkeit auch sprachlich bekundet. (Daß dem Dichter Arp beide Sprachräume vertraut blieben, zeugt auch von den zwiefach kulturellen und formalen Quellen, aus denen er zu schöpfen gewohnt war.) Zeitlich gehört Arp einer bedrohten Generation an, die nach

einem umfassenden materiellen Aufschwung Katastrophe und Verbrechen zweier Weltkriege erleben mußte. Aber es gab eine hellhörige Schicht in dieser Jugend, welche die Niederlage des Machtgedankens vorausfühlte und die dämonische Auswirkung einer Technik frühzeitig erkannte, deren Vervollkommnung nicht Hand in Hand ging mit einer menschlichen Vertiefung. Jene «abseitigen», aber im Grunde besten Vertreter dieser Epoche, zu denen Arp gehörte, lehnten sich revolutionär auf, verhöhnten und verlachten ihre eigene komplizierte Existenzform, die endgültig nur zu Kriegen führte, und suchten von Grund auf nach einer neuen, einfachen Gestaltung des Lebens und der Kunst. Das falsche Erziehungsklischee eines sieghaften technischen Weltfortschrittes wurde radikal abgeschüttelt als eitle Illusion. Kultur fand man bei den «barbarischen» Primitiven, Barbarei hingegen in einer mechanisierten Zivilisation und bürokratischer Überorganisation. Der Geist und die elementare Kraft «phantasieentsprungenen Denkens», schon von dem neapolitanischen Philosophen des 18. Jahrhunderts Giambattista Vico als Ausgangspunkt der Menschheitsgeschichte erfaßt und durch die Philosophie Henri Bergsons neu aktiviert, erschien ihnen auch in der Kunst wie eine Befreiung gegenüber raffiniertem Virtuosentum und einer materialistisch und intellektualistisch betonten Großmachtstellung des Menschen im Weltall. Die ewig lebendige und neuaufbauende Imagination sollte den Kampf aufnehmen gegen die Herrschaft einer anmaßenden Vernunft.

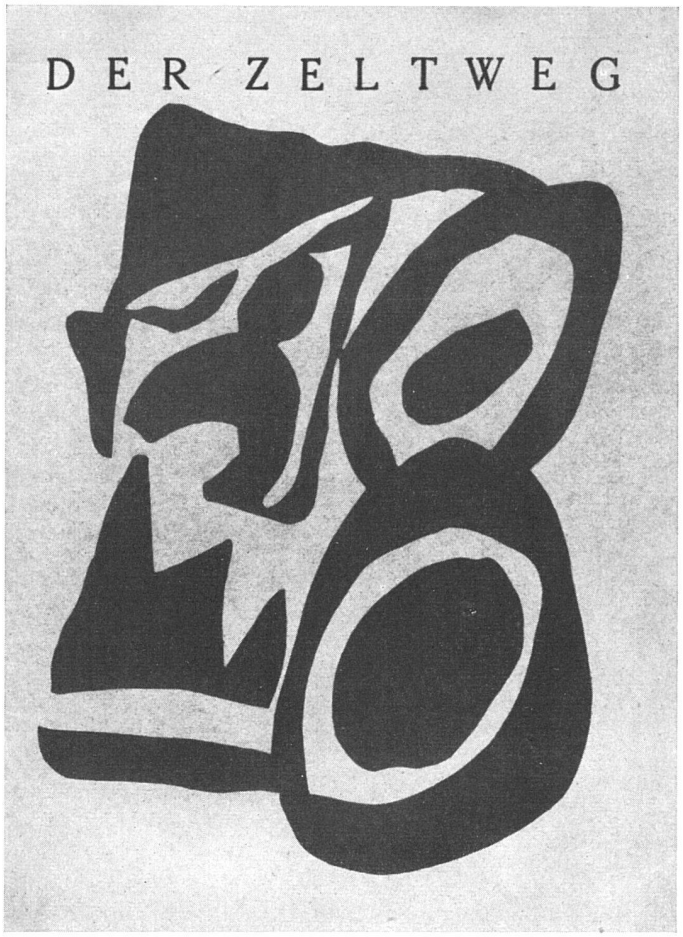
Denn was war «Dada», diese im Züricher Refugium des Ersten Weltkrieges entstandene Bewegung, anders als eine Revolte gegen ein brüchig gewordenes rationalistisches Weltgebäude, gegen fassadenhafte Schönheitskultur nach klassischem Muster, gegen moralische Verlogenheit? «Wir müssen zerstören, damit diese lausigen Materialisten auf den Ruinen erkennen können, was wesentlich ist... Dada will dem Menschen den rationalistischen Schwindel zerstören und ihn wieder demütig in die Natur einordnen», schrieb Arp in sein Tagebuch, und hinter dieser sogenannten «nihilistischen» Dadagebärde steckte der tiefere Glaube an eine verschüttete Schönheit und Menschlichkeit. Die echte «Vox humana», wie Hugo Ball sie nannte, sollte wieder ertönen, um gegen einen überwuchernden Mechanisierungsprozeß des Menschen aufzutreten. Die in Zürich sich versammelnden Künstler des «Cabaret Voltaire» (1916 bis 1918), jene Maler, Dichter und Tänzer, Diseusen und Conférenciers, sie suchten alle nach dem «wahren, vergrabenen Gesicht ihrer Zeit, nach ihrem Grund und Wesen, nach der Möglichkeit ihres Ergriffenseins, ihrer Erweckung», und die Kunst sollte nur dazu ein «Anlaß, eine Methode sein», wie Hugo Ball rückblickend in seiner «Flucht aus der Zeit» (1927) schrieb. Allerdings, die Muse stand nicht mehr auf erhabenem Piedestal; Kunst wurde zu einer anonymen, aus dem unbewußten Leben strömenden geistigen Form der Aussprache, wo der Geniekult keinen Platz mehr hatte. Hinter Absurdität und lumpiger Aufmachung, hinter diesem in freiwilliger Armut sich gebärdenden künstlerischen Wort



2 Hans Arp, Collage, 1916

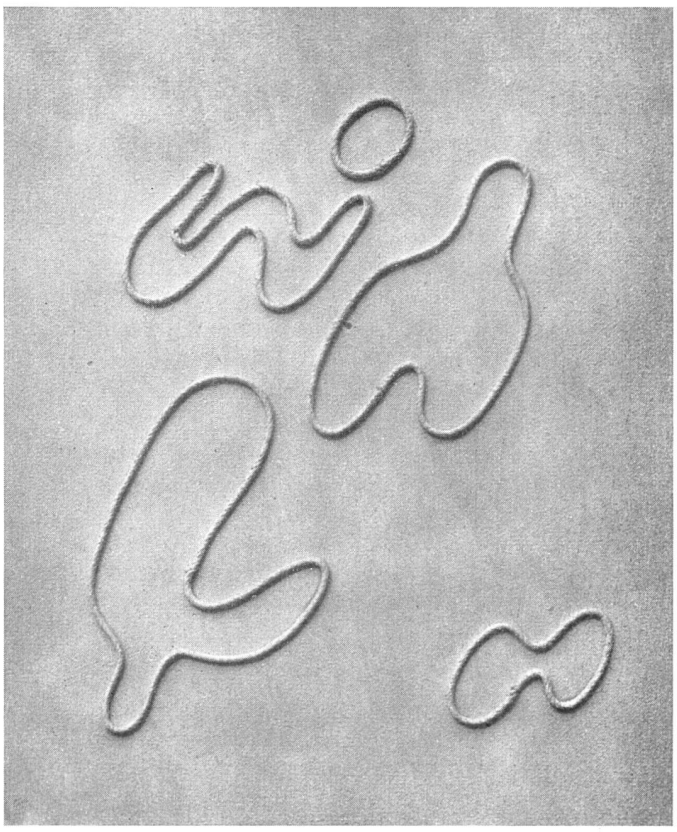
und Bild steckte eine ehrliche Aussage und klare Erkenntnis der Situation. Es war ein «Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt waren» (Hugo Ball).

Dies war die Orientierung Dadas im «Cabaret Voltaire», dessen herausfordernde theatralische Vorführungen in der engen gotischen «Spiegelgasse» der Züricher Altstadt stattfanden, und es war auch die des jungen Arp in seiner aktiven Züricher Dadazeit. Bei aller zeitverbundenen Einstellung zeigen seine Arbeiten aber schon in jener Epoche einen spürbaren Zug zum Absoluten, zum Einfachen, Wesentlichen und nicht zuletzt zur künstlerischen Anonymität: «Les œuvres d'art devraient rester anonymes dans le grand atelier de la na-



3 Hans Arp, Umschlag der Dada-Zeitschrift «Der Zeltweg», Zürich 1919. Holzschnitt | Couverture de la revue Dada «Der Zeltweg»; gravure sur bois | Cover of the Dada review «Der Zeltweg». Wood-cut

4 Hans Arp, Schnur-Bild, 1926. Sammlung Giedion-Welcker, Zürich



ture, comme les nuages, les montagnes, les mers, les animaux, les hommes. Oui! les hommes devraient rentrer dans la nature, les artistes devraient travailler en communauté comme les artistes du moyen âge.» In diesen Sätzen liegt seine gesunde Reaktion gegen jegliche seelische Pathetik, von der auch der damalige deutsche Expressionismus nicht frei war. Und es erschien wie eine Abwendung von allem Genialisch-Kolossalen der vorhergehenden wilhelminischen Ära, wenn auch Witz und Ironie in dieser Kunst zunächst dominierten. Der junge Klee hatte in seiner frühen Graphik ebenfalls verzweifelt zur Satire gegriffen, um seine Kritik auszulassen und die ehrliche Groteske einer falschen «bellezza» vorgezogen, die auch von den jungen Futuristen noch vor dem Ersten Weltkrieg durch ein bewußtes «antigrazioso» ersetzt wurde.

So erstehen auch in Arps Reliefs jene bizarren Symbole des Menschen und der ihn täglich umgebenden banalen Dingwelt, nun allerdings aus ihrem gewöhnlichen Zusammenhang dissoziiert, um in einem neuen Beziehungsspiel des Rhythmischen und Formalen wiederaufzuleben. Es ist jene knappe Zeichensprache, in der auch seine Wortdichtung sich ergeht. Immer wieder finden wir in seiner Prosa und Lyrik jenen tragisch-burlesken Gegensatz zwischen humaner Kleinheit und kosmischer Unendlichkeit, in den sich dieses arme Menschenwesen beileibe nicht dominierend gebärden soll. Hier schon spielt Arp mit dem Kontrast der Proportionen, der gedanklichen und der formalen. Es entstehen neue «Konstellationen» eigenartiger Formwesen, man möchte sie «Formlinge» nennen, mit einem Wort, wie es Frobenius für die genetischen Formbildungen der Urgeschichte anwendet.

Aber auch eine andere Seite wächst aus diesem Ursinn der Narretei: Ein Hinneigen zur Meditation, bei Arp – gleich wie bei Hugo Ball – in einer intensiven Beschäftigung mit der östlichen Philosophie eines Laotse und mit der Mystik eines Jakob Böhme sich manifestierend. Der lauten Überaktivität der Zeit wird die Stille entgegengesetzt. Ein faßbarer Niederschlag dieser geistigen Askese, dieser direkten Abkehr vom Sichtbaren, sind die frühen «Collagen» jener Jahre (1915/16). Es sind jene streng-aufsteigenden geometrischen Kompositionen aus silbriggrauen, schwarzen und weißen Papieren geschnitten, in ihrer architektonischen Herbheit und sensiblen Equilibrierung an die Frühwerke Mondrians und Van Doesburgs erinnernd (Stijl-Gruppe), mit denen aber damals noch keine äußere Verbindung bestand (2). Diese «*Collagen*» kontrastieren durchaus in ihrer geistigen Haltung wie in ihrem geometrisch-elementaren Aufbau mit der flüssigen organischen Form der gleichzeitigen «Objets-reliefs», die voller witziger Assoziationen «nach den Gesetzen des Zufalls geordnet» werden, wie ihre Titel verkünden. In ihnen schwingt der gleiche Geist, der sich in Arps Poesie verdichtet, die in humorvollem Nonsens, in geballten Redensarten, Wortdeformationen und grotesken Sprachbildern damals übersprudelte. Der Realität und Banalität des un-

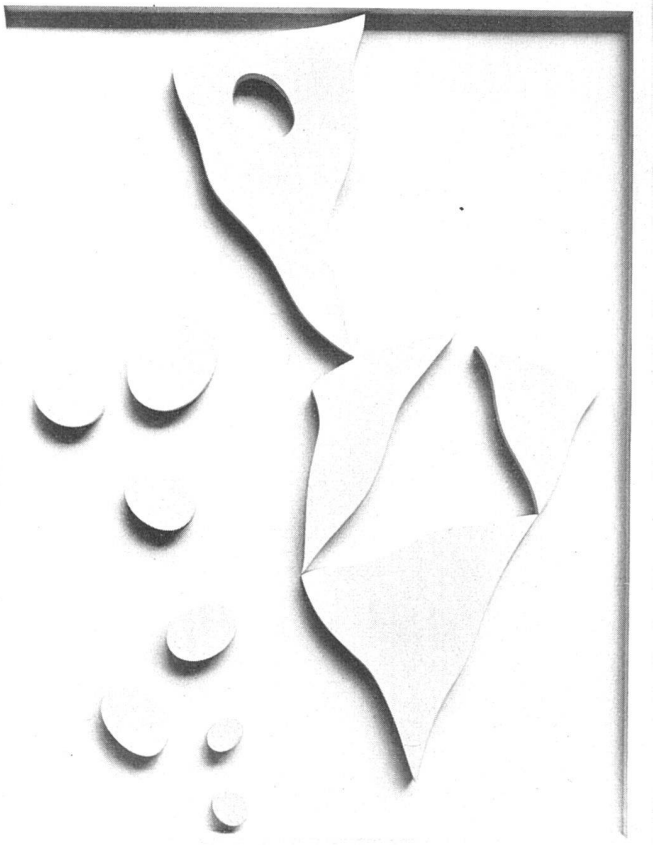
mittelbaren Lebens entströmend, erfahren die Worte wie die Formen die gleiche poetische Umwandlung (1, 4).

Diese beiden Hauptwege der künstlerischen Ausdrucksform, die Arps Kunst damals gleichzeitig berührte, die der *organischen* urbildhaften Prägung und die der *geometrischen* Rhythmisierung (beide gegen das Kalligraphische und Virtuose gerichtet), sollten die entscheidenden der modernen Kunst überhaupt werden. Arp erfaßt sie damals mit einem ahnungsvollen Doppelgriff.

Wenn man die Titel des Arpschen Werkes chronologisch überblickt, so kann man allein schon hier erkennen, wie es ihm zunächst vor allem um bizarre, ungewöhnliche *Konfigurationen* geht, vom Menschlichen und Dinglichen, von Flaschen, Mündern, Krawatten, Schnurrbärten, von Blättern und Köpfen*, und darüber hinaus, von Form zu Form, qualitativ und quantitativ. Was heißt das? Der *Mensch* ist für ihn in dieser Epoche nur faßbar in seltsam losgelösten Körperfragmenten, die ebenso einsam in seinem Weltall geistern, wie die *Dinge* des täglichen Lebens, die von ihm zu Urformen zurückverwandelt werden. Eine Verbrüderung von beiden findet statt (4). Denn sein Mensch ist kein stolzer Geist, sondern selbst ein armes Ding, ein Blatt im Winde der Welten und Zeiten. Überall ist ein romantisches Allgefühl ebenso wie eine romantische Ironie und Phantasie am Werk, um jene bombastische Illusion einer menschlichen Machtstellung zu zerstören. Der Mensch wird verdinglicht, das Ding wird vermenschlicht. Die gleiche Sprache tönt aus der Poesie jener Zeit, «Pyramidenrock», «Wolkenpumpe» und «Vogelselbdritt», wo der Dichter quasi einen Sack nimmt und alles im Sinne einer strengen Hierarchie der Werte bisher Wohlgeordnete durcheinander rüttelt, um es nun nach anderen Gesetzen in kühnen und paradoxen Bindungen neu zu verketten. Dabei strömt frische Anziehung aus dem Grundelement der Sprache, dem Wort, seiner assoziativen und bildhaften Kraft. Ein allseitiges Beziehungsspiel entsteht hier, an Stelle der sukzessiven Beschreibung, die ebenso fern dieser Dichtung ist wie der Arpschen Bildkomposition die Perspektive. In diesen Domänen hier und dort herrscht die *Simultaneität* als magnetisches Strömen, von Wort zu Wort, von Form zu Form.

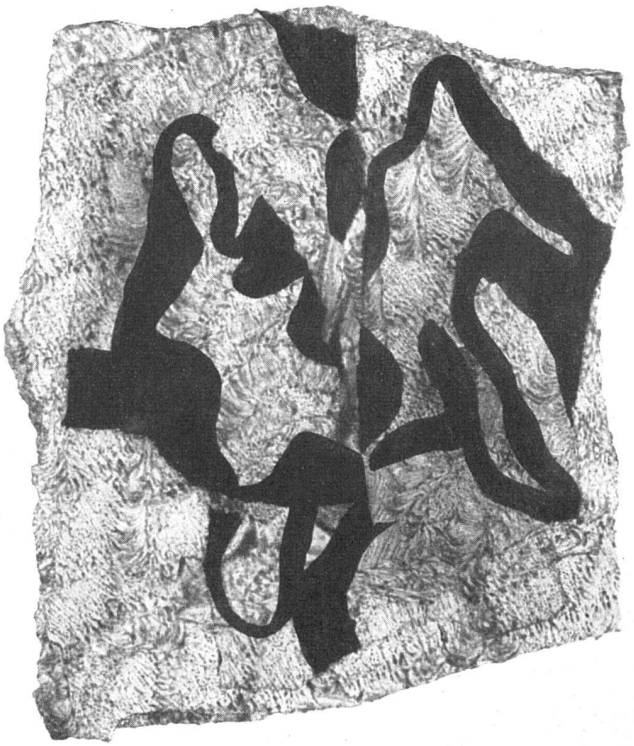
In früheren Jahren hatte Arp sich schon in Paris mit dem Problem der *Deformation* als Befreiungsakt gegenüber dem Imitativen beschäftigt. Es war das Suchen nach einer dynamischen *Zeichensprache*, die – jenseits aller Nachahmung – universell über Natur und Leben aussagen sollte. Während eines längeren Aufenthaltes in der Schweiz (Weggis 1906–1912) gründete er mit verschiedenen Schweizer Künstlern wie Oskar Lüthy, Wilhelm Gimmi, Walter Helbig und anderen einen «Modernen Bund», wo in Zusammenkünften und Ausstellungen, die in Luzern und Zürich stattfanden, die neuen Ideen und Gestaltungsmethoden dieser Gruppe hervortraten. Den entscheidenden Einfluß in Arps Entwicklung bedeutet jedoch die Begegnung mit dem Kreis des «Blauen Reiters» in München (1912), vor allem mit

* «Tête-moustache et bouteille», «Soulier, lèvres, nombril», «Têtes et cravattes», «Tête et feuille», «Le Gant», «La moustache sans fin», «Le Corpusculus», «Objets placés comme l'écriture», «Objets placés d'après la loi du hasard».



5 Hans Arp, Bâtisse de fleur blanche pour une morte, 1943. Holzrelief / Relief en bois / Relief in wood

6 Hans Arp, Papiers déchirés, 1942





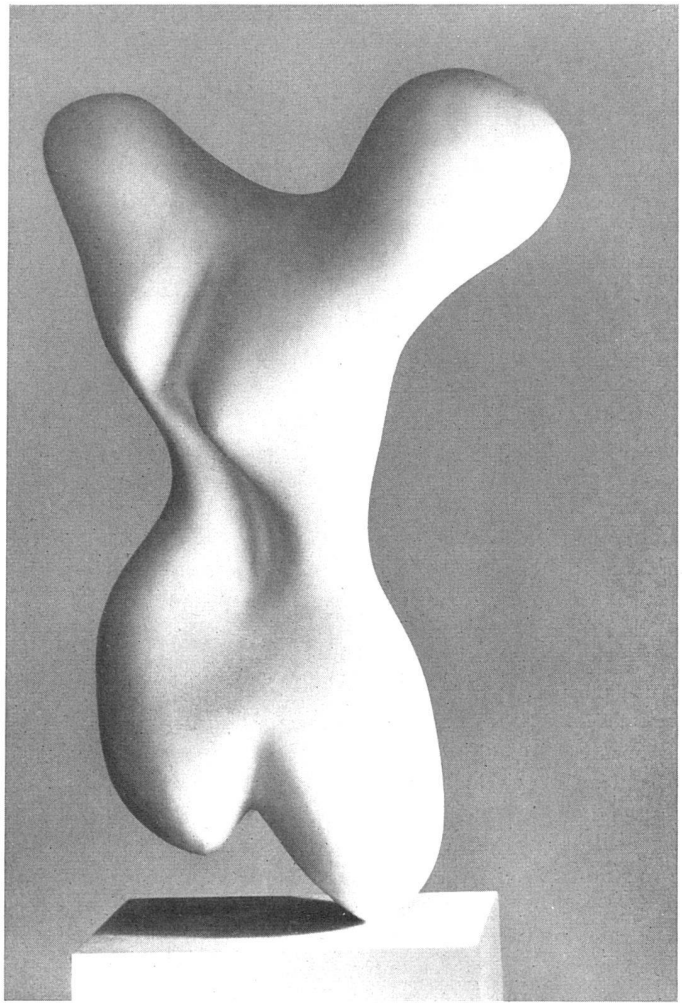
7 Hans Arp, Torso, 1925. Holzrelief | Torse. Relief en bois | Torso, relief in wood *Photo: Seuphor, Paris*

Kandinsky, dessen starke menschliche und künstlerische Persönlichkeit noch heute von ihm neben der Hugo Balls als eine der intensivsten Eindrücke seines Lebens bezeichnet wird. Enge freundschaftliche Beziehungen entwickelten sich mit ihm und lebten in dem letzten Pariser Dezennium Kandinskys wieder stark auf.

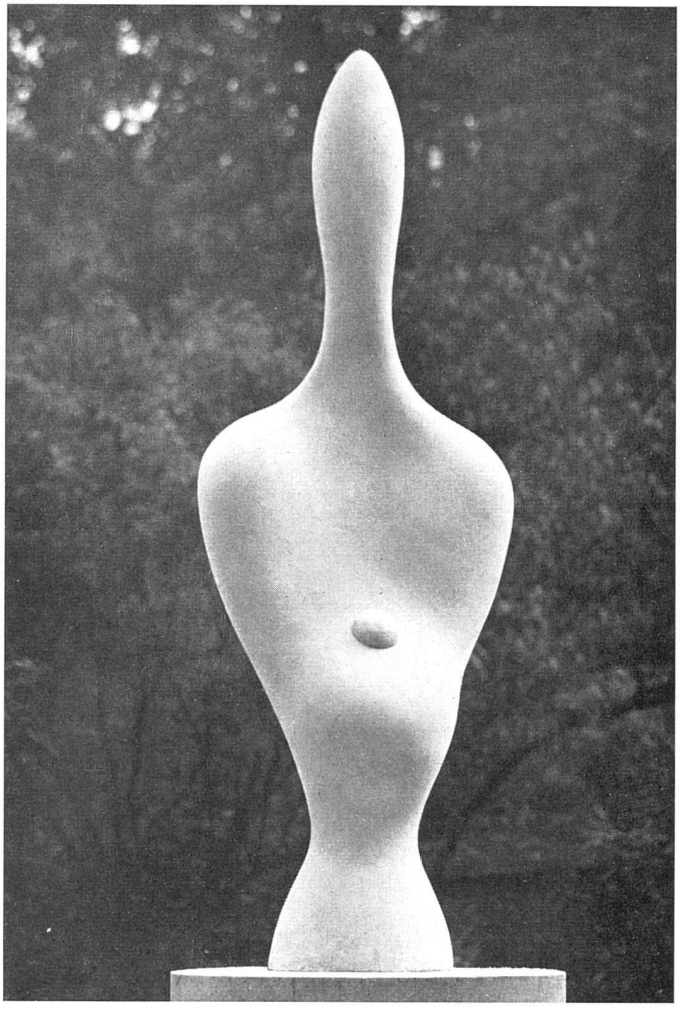
In der *graphischen Kunst* Arps ist gerade in der Frühzeit der Einfluß Kandinskys zu spüren, der 1912 sowohl in seinem Buche «Das Geistige in der Kunst» wie in seiner Dichtung «Klänge» und im Sammelband des «Blauen Reiter» wunderbare Beispiele des modernen Holzschnittes gebracht hatte. Für Arp, der am Blauen-Reiter-Buch mitarbeitete, war es ein gewaltiger Anstoß, sich selbst zu finden und nun von sich aus seine neue graphische Methode zu prägen. Auch bei Arp möchte man in Anbetracht seiner abstrakten Textbegleitung oder großzügig gestikulierenden Titelseiten lieber von einer Kunst der Illumination anstatt Buchillustration sprechen (3). Neben der graphischen Großzügigkeit spürt man überall den sicheren typographischen Takt, mit dem Arp die Dada-Zeitschriften und -Manifeste gliedert oder die groteske Dichtung Tristan Tzaras und Richard Hülsenbecks – später auch B. Perrets – optisch eindrücklich macht. Diese Bücher und Blätter, die damals von der Zürcher Druckerei W. Heuberger in nur wenigen Exemplaren hergestellt wurden, sind heute bibliophile Raritäten geworden. Sie nahmen vieles vorweg, was erst im Laufe der nächsten Jahrzehnte auf breiterer Basis in Buchgestaltung und Reklame realisiert und heute selbstverständlich geworden ist. Eine absolut neue und originelle Formensprache wurde zum Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Wenn Kandinskys Holzschnitte wie eine flammende Schrift züngelten, so besitzen die Zeichen Arps etwas Fließendes und zugleich Formbauendes. Dabei hebt sich Arps stillere, lyrische Note spürbar ab von der dramatischen Leidenschaft und explosiven Dynamik der Kandinskyschen Frühform und Farbe. Der lineare Rhythmus konkurriert bei Arp mit großen Flächen, wobei die klare Schwarz-Weiß-Proportionierung der Massen dominiert. Schon hier spürt man die *vegetativ-architektonische* Prägung, von der die Arpschen Gebilde erfaßt werden, das eigentliche Stichwort zu Arps Kunst überhaupt*.

Wie der Dichter Hugo Ball nach den Dadajahren sich zum Religiösen wandte, um im romantischen Geist eines Novalis einer fortschreitenden äußeren Zivilisation eine vertiefte spirituelle Kultur entgegenzuhalten und eine neue mystische Ära zu erwecken dachte, so wandte sich auch Arp, der 1926 nach Paris-Meudon übersiedelte, nach einem ersten Anschluß an die damals erwachende surrealistische Bewegung (1925–1930) immer mehr von einer burlesken und kritischen Lebensinterpretation ab, um in besonnenen «*Concrétions Humaines*» (12) naturhafte und menschliche Grundsubstanz zu vereinigen und die plastische Sprache vor allem im Sinne einer universalen und einfachen Formgestaltung zu erneuern. Denn während er zu Beginn seines künstlerischen Schaffens in seinen Reliefs die Spannung zwischen Mensch und Welt als bizarre Atmosphäre, durch den Schock ungewohnter Formen und Proportionen künstlerisch ausspielte, geht er jetzt daran, die selbstverständliche Größe naturhaften Lebens behutsam in seiner Freiskulptur zu prägen und auszubauen. Man spürt vor diesen einfachen Stein- und Bronzeformen ein echtes Naturerlebnis, das organisches Wachstum in der Gestaltung des Volumens und seiner Proportionierung auszudrücken sucht. Wie bei Paul Klee wird hier die ewige Genesis, das Werden der Dinge erfaßt. Bei Arp ein bewegter Rhythmus wie in ständiger Verwandlung begriffen zwischen Beginn und Ende, zwischen Erwachen und Tod schwingend. Arp arbeitet nie *nach* der Natur, sucht aber restlos in ihren Geist einzudringen, um den Wesenskern allen Naturerlebnisses herauszuschälen und hiermit die Vision einer neuen Schönheit zu prägen. Dominiert bei Brancusi die Idee einer schlackenlosen Auferstehung der reinen Form aus der Materie in einen mediterranen, vielleicht modern-antiken Sinne als Symbol der Entspannung für Men-

* Die sorgfältigen Veröffentlichungen in Paris: Editions Gheerbrandt, 1946, und in Zürich: Allianzverlag (Max Bill, 1945), Handdrucke (Karl Schmidt, 1949), zeigen den geradezu monumentalen Charakter dieser Graphik.



8 Hans Arp, Torso, 1933. Gips. Sammlung Prof. O. Müller-Widmann, Basel | Torse. Plâtre | Torso, plaster



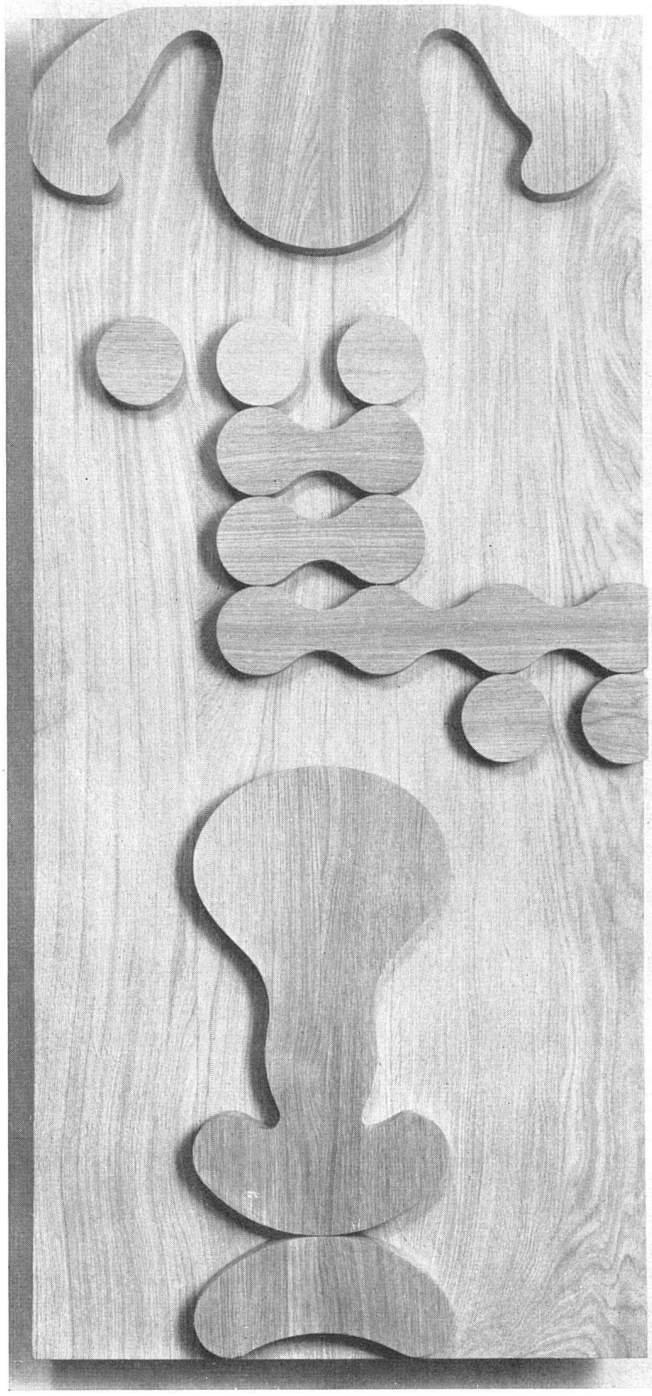
9 Hans Arp, Idol, 1950. Gips | Idole. Plâtre | Idol, plaster
Photo: Etienne Bertrand Weill, Paris

schenmassen, für große Plätze im Freien geschaffen, so behalten Arps Skulpturen bei aller Eigenwilligkeit etwas Raumversunkenes und Traumverlorenes mit Baum, Wald, Stein unmittelbar und piedestallos verbrüdert (12). «L'art est un fruit qui pousse dans l'homme, comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère. Mais, tandis que le fruit de la plante, le fruit de l'animal, le fruit dans le sein de sa mère, prend des formes autonomes et naturelles, l'art, le fruit spirituel de l'homme, fait preuve la plupart du temps d'une ressemblance ridicule avec l'aspect d'autre chose. Ce n'est qu'à notre époque que la peinture et la sculpture se sont libérées de l'aspect d'une mandoline, d'un président en habit, d'une bataille, d'un paysage. J'aime la nature, mais non ses succédanés. L'art naturaliste, illusionniste est un succédané de la nature.» Hinter Arps Kunst steht jenes «Ur-Modell», das in Goethes Naturbetrachtung die innere Struktur des Existierenden beleuchtet.

Der frühere Spannungskontrast zwischen Geist und Materie, zwischen Mensch und Natur ist nun aufgelöst, aufgehoben durch eine restlose Einfühlung in die Urheimat des Menschen, die Natur. Aber auch das urbane, das architektonische Element ist nicht aufgegeben, sondern es dringt oft ein mit scharf geschliffenen, präzisen Formen – es ist, als ob die Gegenwartsstunde, die Schärfe und Prägnanz heutiger Erkenntnis und Kultur, miteinbezogen würde in die Ursituation. Der Eindruck einer *vegetativen Konstruktion*, auf die schon im Anfang hingewiesen wurde, wird immer eindringlicher in Arps Kunst, die nun einer Vereinigung beider Gestaltungsmethoden, die seiner Frühzeit und Reife, verwirklicht. Wie er einmal selbst sagt, möchte er «der eitlen, bestialischen Welt mit ihrem Gefolge, den Maschinen, eine friedlichere, vegetative okulieren». Es scheint kein Zufall zu sein, daß der englische Biologe C. H. Waddington, der als Naturwissenschafter die Gestalt des Organischen untersucht – wobei er Wachstum und «Individuation» als charakteristisch für diese definiert –, Arps imaginatives Naturbild hinzuzieht, um es seinen wissenschaftlichen Abbildungen der Naturform vergleichend beizuordnen*.

So wie Arp in der früheren Zeit primär von der *Materie* ausgeht, sie als autonome Ballung auffaßt, deren

* Aspects of Form in Nature and Art, Ed. by L. Whyte (London 1951).



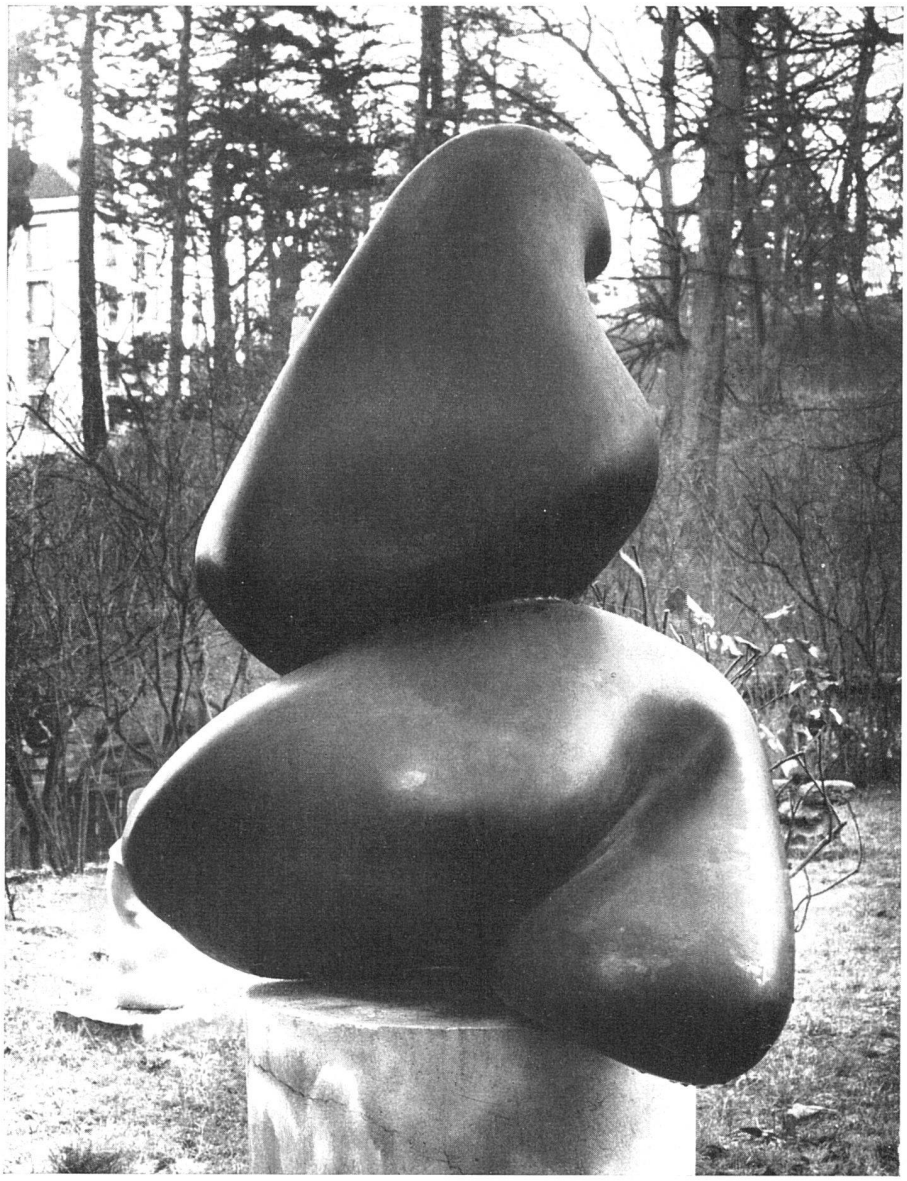
10 Hans Arp, Métope génésiaque, 1946. Holzrelief / Relief en bois / Relief in wood *Photo: Atelier Eidenbenz, Basel*

stumme Sprache der Künstler bildnerisch herausholen muß, so hat er sich im Lauf der Jahre immer mehr der Betonung des *Humanen* als großer geistiger Kraft und *Kontinuität* zugewandt und in einer elementaren Sprache der *Formsymbole* dies immer eindringlicher entwickelt. Nun wählt der Künstler die Materie frei, und *sie* muß dienend dem Ausdruck dieser geistigen Kraft untergeordnet werden. Seine Beziehung zur Zeit, zum Werden und Vergehen innerhalb des Lebensprozesses, wird immer intensiver. Auch seine Dichtung empfängt eine neue Dichte und Durchsichtigkeit, eine einfache Würde und abgerundete Schönheit. Diese geistige und formale Läuterung steht stark unter dem Einfluß des plötzlichen Todes seiner Lebensgefährtin, Sophie Täuber-Arp, deren strenge und geklärte künstlerische Arbeit ihn seit den Zürcher Dadazeiten stets begleitete und ihm als reines, förderndes Beispiel für die eigene Arbeit galt. Die früheren «Papiers collés» des Zufalls werden in jenen Jahren der Trauer zu «Papiers déchirés» des Schicksals, in denen vom Künstler das Element der Vergänglichkeit, die jeder Materie droht, schon durch die Behandlung der Materials hineinprojiziert wird. Hiermit antizipiert und versinnlicht Arp den unvermeidlichen Vorgang der Verwandlung und stofflichen Zerstörung, der jeder Materie durch die Zeit bevorsteht während des Arbeitsprozesses. Es ist das *Zeitmoment*, welches in vielfacher Form in die moderne Kunst eingedrungen ist und in dieser Form bei Arp seine spezielle Prägung empfängt (5, 6).

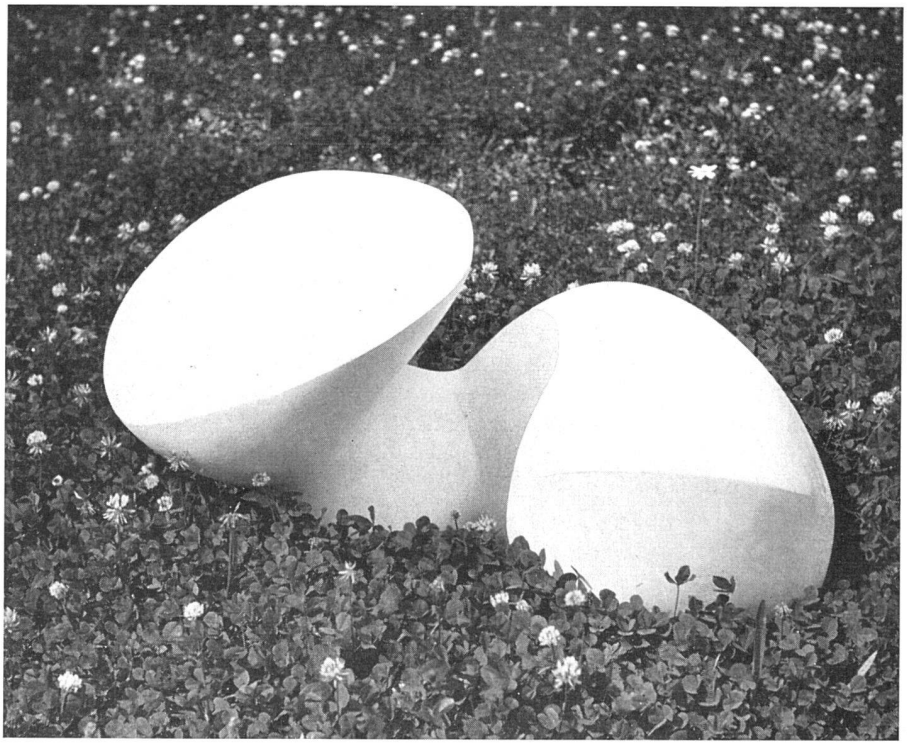
Auch verschiedene *Marmorreliefs* aus jenen Jahren vermitteln den Eindruck des Gesplitterten, Gesprungenen. Elemente, die die Komposition aus ihren positiven und negativen Teilen rhythmisch gliedern. Der Zusammenhang mit den «Papiers déchirés» und frühen «Collagen» ist evident, innerhalb jener Zweispurigkeit der Ausdrucksmittel, des Organischen und des Geometrischen.

Die raumbelebende und ordnende Kraft der Arpschen Komposition, die in den «Metopen» der letzten Jahre klar zutage tritt (10), erwiesen sich schon in den von ihm gestalteten Wandfresken und Reliefs der *Straßburger «Aubette»* (1928, Restaurant und Dancing), die leider später billiger naturalistischer Malerei weichen mußten. Die hier in der Innenausstattung mit Theo van Doesburg und Sophie Täuber geleistete Kollektivarbeit bewies, wie glücklich diese verschiedenartigen Gestaltungsmethoden, die des geometrischen und des organischen Elementarismus, zusammengingen.

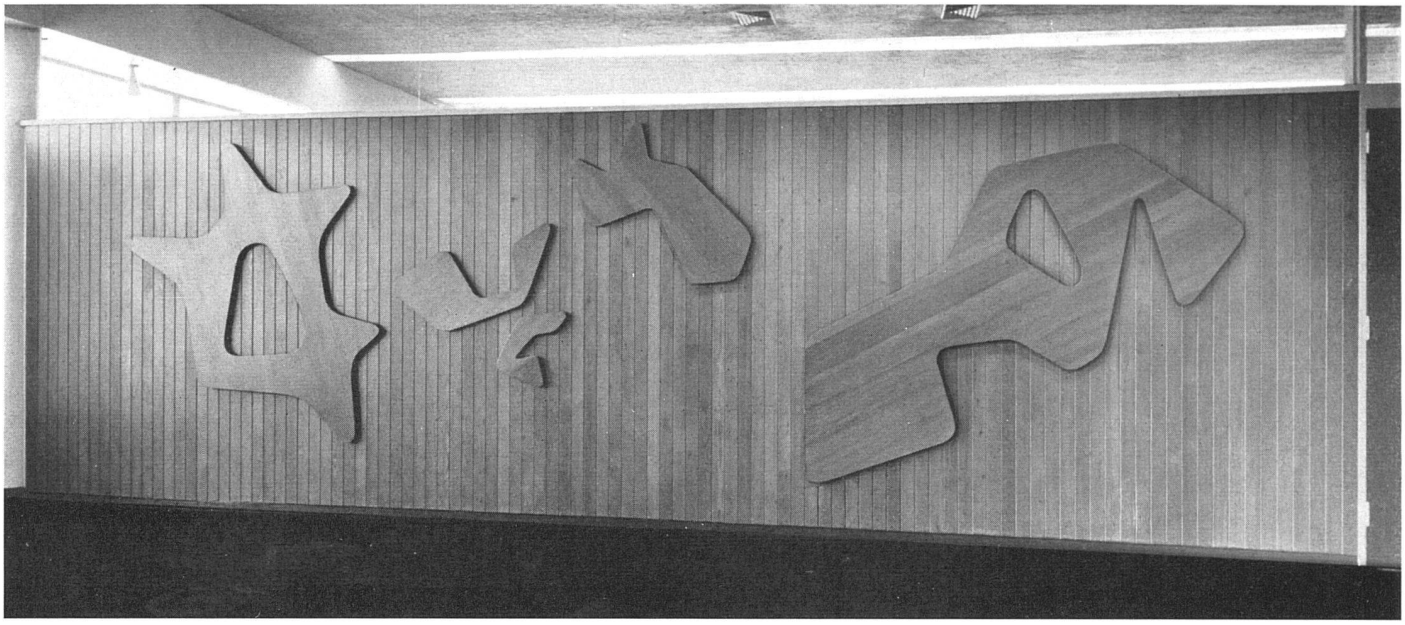
Die 1950 entstandenen *Wandreliefs* in der Bar des neuen «Harvard Graduate Center» zeigen, wie die einfache Struktur des natürlichen Materials – hier die Maserung des amerikanischen Rotholzes – von Arps Geist und Händen artikuliert und in elementare Formen verdichtet wird, an der Wandfläche vorbeizieht, sie belebt und beflügelt (13). Daß Walter Gropius, neben Miro und Albers, Arp diese monumentale Aufgabe stellte, hieß, den täglichen Lebensraum seiner Studenten mit einer ursprünglichen, poetischen Formenwelt zu durchsetzen, die modernste Sensibilität ausstrahlt. Es war ein tiefes Verständnis für die heutige Zeitstunde der Architektur, die jenseits ihrer rein funktionellen Pflichten sich wieder frei mit jenen andern, irrationalen Sphären verschwistern kann. Wie wandernde Sterngebilde, Vögel oder Wolkenfragmente scheinen diese universalen Zeichen über die großen Flächen der Wand zu eilen und am Schluß jenes Ganze einer imaginären «Konstellation», von der Arps Kunst eigentlich ausgeht, als entscheidenden Eindruck zurückzulassen. Mitten im geschäftigen Wirtschaftsbetrieb der Mittagsstunden – es ist der



11 Hans Arp, Fruit hybride dit «la Pagode», 1934–1949. Bronze. Tate Gallery, London



12 Hans Arp, Concrétion humaine, 1936. Stein. Sammlung Frau Dr. M. Sacher-Staehelin, Pratteln | Pierre | Stone



13 Hans Arp, Wandrelief, 1950. Holz. Harvard Graduate Center, Cambridge, Mass. Architekten: Prof. Walter Gropius und The Architects Collaborative TAC / Bas-relief / Mural relief *Photo: Fred Stone*

Speisesaal der Studenten – lebt dieser Arp nun wirklich im täglichen Leben einer jungen Generation.

Es ist bezeichnend für Arps *vegetativen Konstruktivismus*, für seine Symbiose des Divergierenden – von Stadt und Land, von Architektur und Natur, von Zufall und Gesetz –, daß die Wirkung seiner Kunst in den verschiedensten und entgegengesetztesten Lagern der modernen Bewegung positive Resonanz gefunden hat.

So sah der holländische Maler Piet Mondrian, von mathematischer Disziplin erfüllt, in Arps Kunst «des formes neutres qui tombent sur un fond neutre en dehors de toute détermination». Im weiteren Sinne bedeutete ihm also Arps Methode eine Bestätigung seiner eigenen, rein geometrisch gegliederten und universal gerichteten neoplastischen Malerei, wo jede gegenständliche Figuration, ja sogar Form eliminiert war und nur die strenge Gegenüberstellung reiner Farben im schwebenden Gleichgewicht den Bildcharakter entschied. Hier lebte auch «la nouvelle culture des rapports purs», wie Mondrian es nannte.

In der Reaktion des surrealistischen Malers Max Ernst kommt von einer ganz anderen Quelle her die gleiche Bejahung. Er betont vor allem Arps «hypnotische Sprache, die uns zurückführt in das verlorene Paradies, zum Geheimnis des Universums, und uns lehrt, die Sprache, die das Weltall spricht, wieder zu verstehen». Für ihn beschwört Arps Kunst jene geheimnisvolle Naturoffenbarung, wie sie Novalis erlebte und gestaltete.

Immerhin erscheint es aufschlußreich, daß Arp von diametral entgegengesetzten Bezirken her so restlos bejaht wird: von denen einer höchst vergeistigten, asketischen Meditationsmalerei und von der mit dem Triebhaften und Dämonischen verschwisterten surrealistischen Kunst. Der Grund scheint uns darin zu liegen, daß Arps Weltbild und Kunst eine Durchdringung traumhaft-phantastischer und klarer konstruktiver Elemente verwirklicht. Seine Gestaltung vereint das Charakteristische romantischer und klassischer Kunst, alemannischer und lateinischer Geisteshaltung. Dabei bedeutet sie zugleich einen kühnen Vorstoß in die Zukunft und eine Rückbesinnung auf tiefe Vergangenheit. Seine Urformen des Lebens, in die auch die Welt des Humanen zuerst versank und sich auflöste, scheinen immer bewußter vom menschlichen Geist durchströmt und geformt zu werden. Die Nähe zum Kindhaften und Prähistorischen ist, wie bei Paul Klee, immanent, aber niemals programmatisch.

Und so kann es sich Arp, der als junger Revolutionär den Kampf gegen ein erstarrtes Schönheitsklischee unternahm und, sich von der Maskerade des Menschenbildes abwendend, ins Dingliche und Kreatürliche flüchtete, heute gestatten, mit neuen Erkenntnissen und Formerfahrungen zur menschlichen Gestalt zurückzukehren. Neu erstanden offenbart sie uns ihr bekanntes und zugleich rätselhaftes Urgesicht. Sie gleicht der Form jener Kykladenidole (7), deren Grundklang schon früher in seinen Reliefs spürbar war oder in seinen Torso-Skulpturen sich in eine vieldeutige Landschaft des Körperlichen verlor (8). Nun, in den letzten Jahren, scheint diese Grundform wieder erweckt als eindeutig menschlich gestempelte Statuette, augen-, nasen- und armlos, als Formsymbol des Humanen wie einer mythischen Epoche entstiegen. Kleine Urgöttinnen und Uranfänge einer neuen und ewig alten Schönheit (9). «Heute kommt es nicht auf Spitzfindigkeiten an, denn, wie in den Zeiten der ersten Christen muß zunächst das Wesentliche erkannt werden.» Dies Wesentliche scheint für Arp nicht in einer definitiven, sondern in einer ahnungsvollen Form zu liegen, die sich einer neuen Entwicklung – weit in die Zukunft hinein – öffnet und voller Entfaltungsmöglichkeiten ist.