

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 11: Universitätsbibliothek Basel - Bürogelände, Banken

Artikel: Serie und Modul in den neuen Arbeiten von Richard Paul Lohse
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-42986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

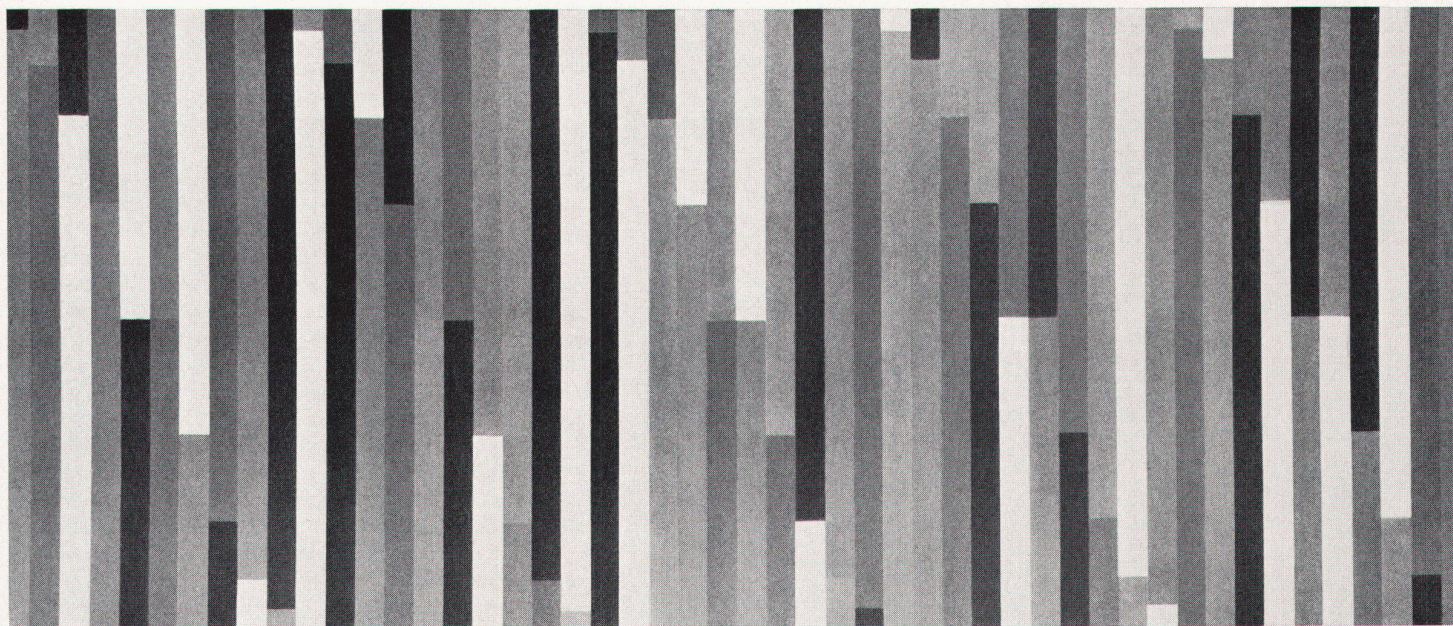
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Serie und Modul in den neuen Arbeiten von Richard Paul Lohse



1

Die in den letzten Jahren sich mehrenden Ausstellungen von Lohses Arbeiten im In- und Ausland lassen vor allem zwei Feststellungen hervortreten. Erstens, daß die Entwicklung seiner Malerei, seit sie als solche ins Bewußtsein getreten ist – es mochte dies mit den Arbeiten der frühen vierziger Jahre gewesen sein –, eine geradezu planmäßige Konsequenz aufweist. Zweitens, daß seine Malerei dank dieser Konsequenz, dank einer seltenen Beharrlichkeit der Gestaltung im selbst abgesteckten ästhetischen Plan vom internationalen Kräftespiel nicht nur respektiert, sondern auch als Partner immer wieder einbezogen wird. Was die Konsequenz anbelangt, wird diese schon im Begrifflichen deutlich, wie es Lohse in seinen Schriften und in den Titelinformationen der Werke zur Anwendung bringt. Mit wenigen Ausnahmen bewegt sich das Vokabular der Begriffe im bewußt begrenzten Rahmen der konstruktiven Kunst, die sich gerade dadurch als theoretische Konzeption vorteilhaft von anderem künstlerischem Gedankengut unterscheidet. Handelte es sich anfangs vorwiegend um «Konkretionen» (man hatte sich damals immer noch von der «Abstraktion» zu unterscheiden), «Progressionen» und «Rhythmen», was sich vergleichsweise noch lyrisch ausnimmt, ist in der Folge, und bis heute, vermehrt von «Serien», «Gruppen», «Themen», «Systemen» und von «Modul» die Rede, wobei aber auch wieder zu bemerken ist, daß diese Begriffe zum Teil schon früher verwendet wurden. Auch diese Beharrlichkeit im Verbal-Begrifflichen gehört zum Entwicklungsbild Lohses – ja es stellt sich geradezu die Frage, was an diesem Werk als Entwicklung zu betrachten sei.

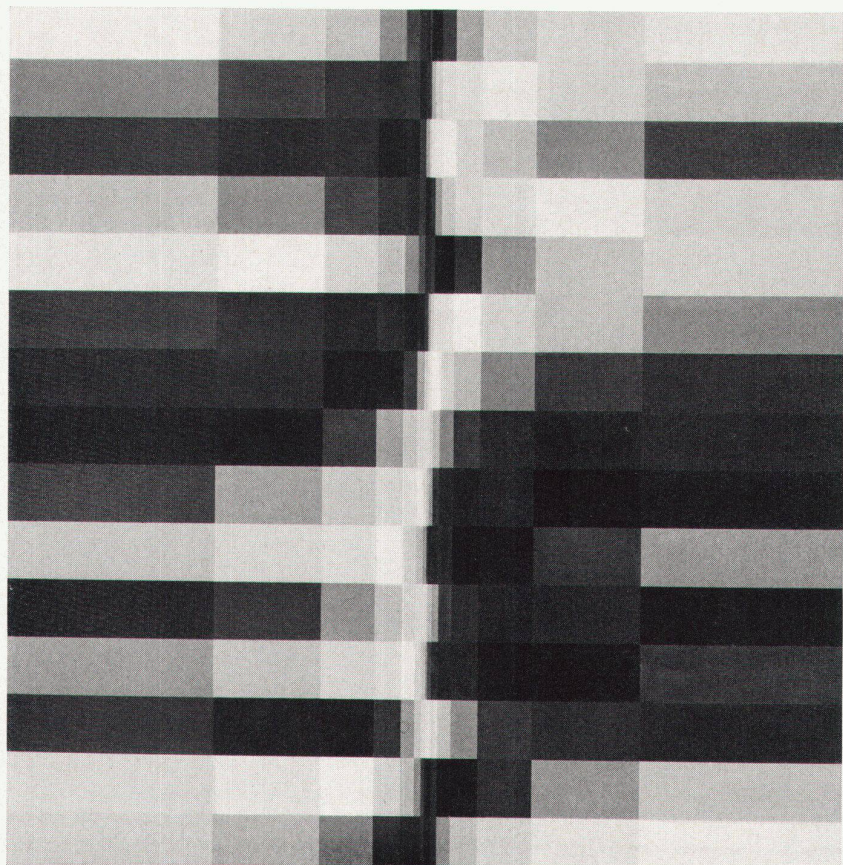
Offensichtlich handelt es sich um Veränderungen in kleinen Schritten. Die scheinbar oberflächliche Feststellung der fast regelmäßig anzutreffenden Doppeldatierung der Werke, welche Zeiträume von beinahe zwei Jahrzehnten umspannen kann, ist gleichzeitig Hinweis auf die Alterslosigkeit der Gestaltungsmerkmale von Lohses Werk wie auch auf die Sorgfalt, mit der diese Schritte selbst wahrgenommen, überwacht und im Gesamtwerk gesehen werden. Vergleicht man schließlich Lohses eigene Texte aus den vierziger Jahren mit den jüngsten, spannt sich ein Bogen über die beiden Jahrzehnte, der, was die Anerkennung einer notwendigen Bildstrukturierung anbelangt, von kaum veränderter Haltung zeugt, der jedoch andererseits erkennen läßt, wie Lohse den gleichen früh erkannten bildnerischen Gestaltungsmitteln heute eine erweiterte Bedeutung zuweist. In einem der jüngsten Texte von Lohse liest man: «Die

Zahl ersetzt das Individuelle, Themen übernehmen die expressive Funktion des Elements ...» und «Der Mikrostruktur der frühen Konkretion folgt die Makrostruktur der Pluralität.» Den älteren Begriffen «Individuell», «Element» und «Mikrostruktur» stehen demnach in der jüngsten Phase die Begriffe «Zahl», «Pluralität» und «Makrostruktur» gegenüber. Daß Lohse damit in seiner Malerei die von ihm seit jeher bekenntnishaft geforderte Gemeinsamkeit der Denk- und Gestaltungsmethoden der Architektur und der Kunst in großen Zügen vollzogen hat, liegt auf der Hand. Oder anders gesagt: Wo er früher von Einzelfall zu Einzelfall tektonische Strukturen schaffen wollte, sieht er heute die unbegrenzte Flexibilität, die auf Serie und Modul basiert.

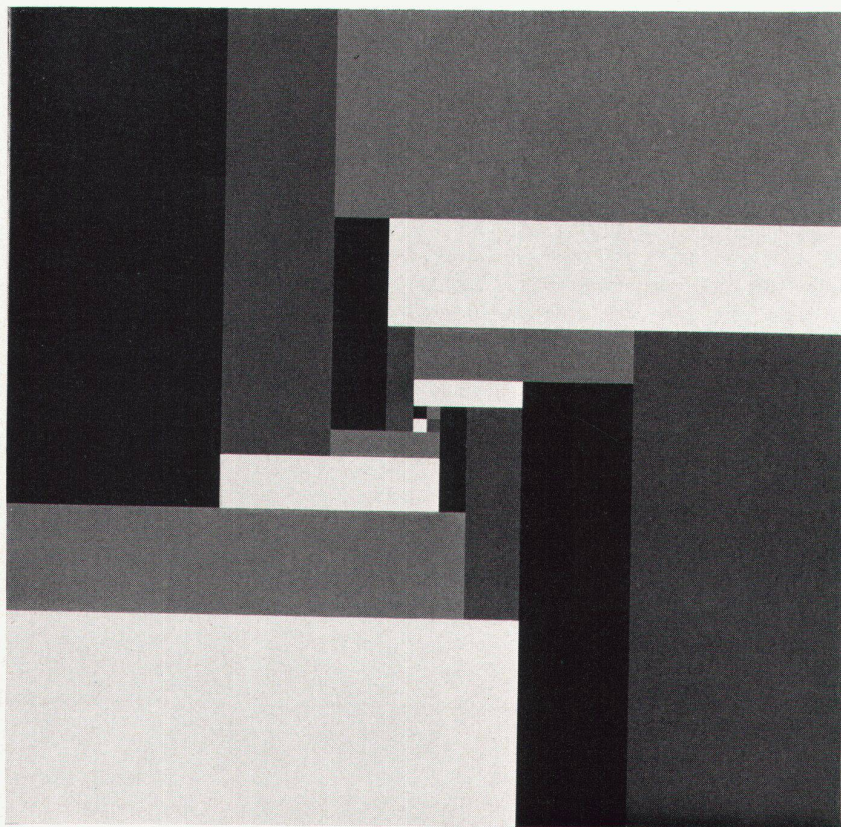
Es ist dabei nicht unwichtig, von «Flexibilität», «Serie» und «Modul» in einem Atemzug zu sprechen, denn es könnte sich leicht der Eindruck einstellen, als würde das Werk in der Unterwerfung unter «Serie» und «Modul» erstarren und allzusehr fixiert in Ordnungsschemata. Man könnte die Entfernung vom «Rhythmus», der in früheren Bildern offenbar Gegenstand der Darstellung war, bedauern, wie man im allgemeinen leicht bereit ist, Schritte von der Gestaltung zur Organisation mit Mißtrauen zu verfolgen. Der Katalog der Werke, die Lohse mit den Gestaltungsmitteln «Serie» und «Modul» in großer Zahl geschaffen hat und die sich generativ noch vorstellen lassen, zeigt jedoch, daß die einzelnen Werke als Erscheinungen sehr verschiedenartig sind und deshalb an der Flexibilität seiner Gestaltungsmethoden nicht zu zweifeln ist. Wenn das allein schon für die linearen Bildstrukturen gilt, wieviel mehr gilt es, wenn Farben ins Spiel gebracht werden und die Serien und Systeme aus Farb-Formen aufgebaut werden. Das Gegenteil der befürchteten Erstarrung ist wahr: «Serie» und «Modul» sind bei Lohse Gestaltungsmittel, die durch Variabilität und Erweite-

1

Richard P. Lohse, Fünf gleiche Vertikalthemen in fünf Farben, 1946–65
Cinq thèmes verticaux, égaux en cinq couleurs
Five equal vertical themes in five colours



2

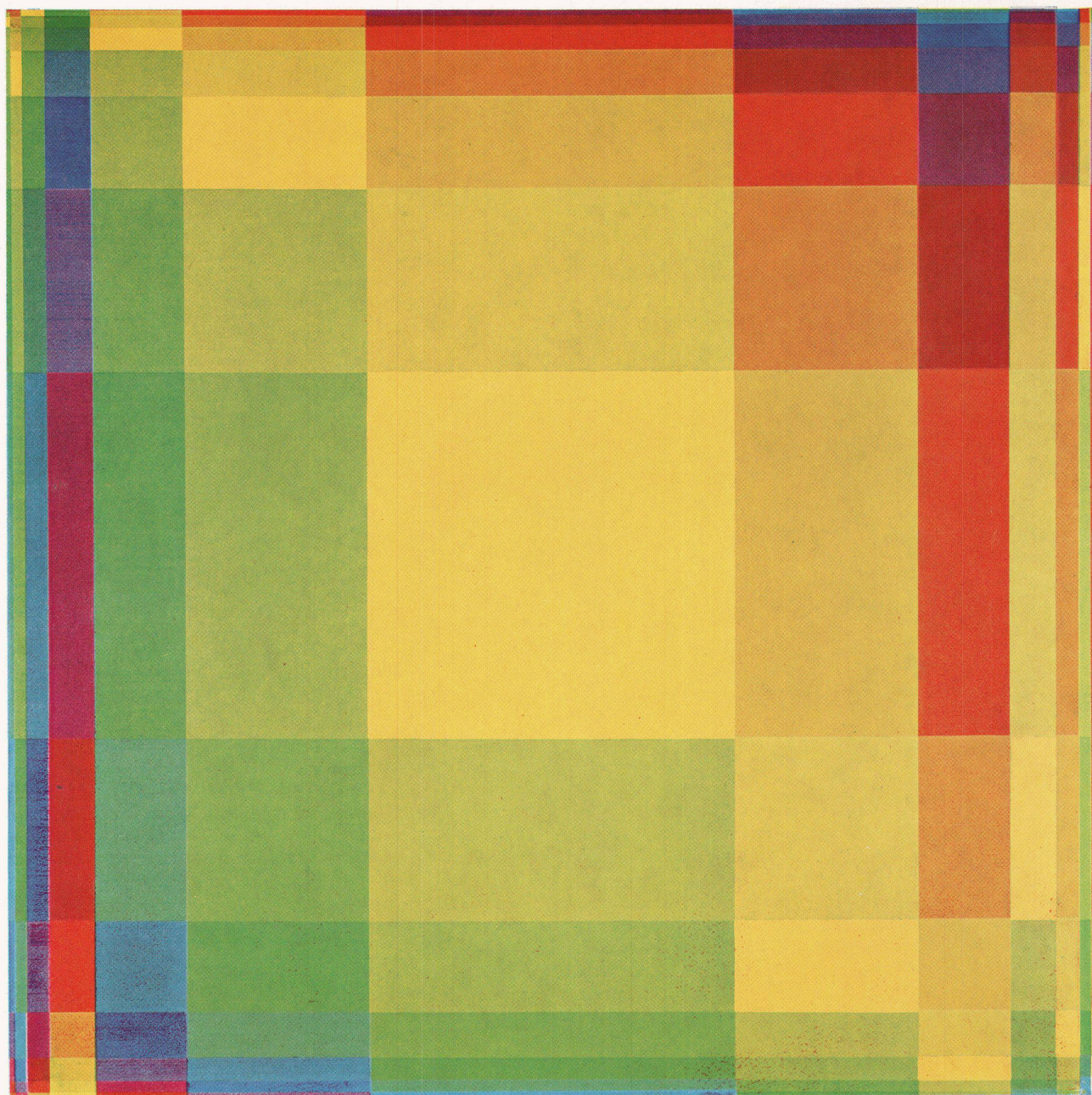


3

nung theoretisch unbegrenzte Formulierungen ermöglichen. Wie aus den an sich in jeder Richtung erweiterbaren Strukturen und der serienhaften Anwendung von Farbelementen in sich abgeschlossene Bilder entstehen, hat Lohse einmal – zitiert von Karl Gerstner in «Kalte Kunst» (Niggli, Niederteufen 1957) – in einem Satz gültig festgehalten: «Die entscheidende Aufgabe besteht nun darin, den systematisch-logischen Ablauf derart zu aktivieren, daß eine dynamische künstlerische Formulierung entsteht und die Ordnungsprinzipien sich als Mittel dieser Absicht einordnen.» Wem aus eigener Anschauung vor Lohses Bildern diese Absicht noch nicht erfaßbar geworden ist und wer in ihnen lediglich einen Schematismus zu erkennen glaubte, sollte mindestens auf Grund von Lohses Aussage einige Bildtypen nochmals überprüfen. Zur eingehenden Erläuterung von Bildstrukturen sei dazu nochmals auf das Buch von Karl Gerstner hingewiesen.

An den sechs hier abgebildeten Werken aus den Jahren 1963 bis 1967, basierend auf Motiven aus den Jahren 1946, 1950, 1952, 1953, 1956 und 1963, wird besonders deutlich, was Lohse mit «Serie» und «Modul» bezeichnet, aber auch was er unter «dynamischer künstlerischer Formulierung» versteht. In Bild 1 – «Fünf gleiche Vertikaltheemen in fünf Farben, 1946/65» – ist das Vertikaltheema als modularer Raster erkennbar. Modulare Einheit ist das Quadrat, mit dem das Thema oben links beginnt und unten rechts aufhört. Das Thema beziehungsweise der modulare Raster besteht außer den beiden modularen Einheiten aus 18 Rechtecken in acht verschiedenen Größen, die vom Modul «1» abgeleitete Komponenten sind. Diese fünfmal wiederholte Bildstruktur – insgesamt 10 Modul-Einheiten und 90 Rechtecke in acht Größen – wäre an und für sich ein relativ rasch durchschaubares, redundantes Gefüge, wenn nicht der Maler durch die weit weniger leicht zu lesende farbige Bewertung sämtlicher Teile den modularen Raster dynamisch überspielt hätte. Die Dynamik ist zweifach gesichert: allein durch die Tatsache der Inkongruenz zwischen struktural-modularem Ordnungsprinzip einerseits und der farbigen Ordnung andererseits, aber auch durch die lebhaft, für Überraschung sorgende Verbreitung der fünf Farben. Die Bildstruktur erlaubt beliebige Erweiterung – der Einbezug der Farben, die Beschränkung auf fünf Farben, ihre mengengleiche Anwendung und ihre Verteilung machen das Einzelbild aus.

Bild 2 – «Fünfzehn systematische Farbreihen mit vertikaler Verdichtung, 1950-1967» – ist als Beispiel eines Systems von serieller Struktur zu verstehen. Was an diesem Bild und seinem beschreibenden Titel gleich auffällt, ist, daß der Maler, und mit ihm jeder Betrachter, das Bild als vertikal verdichtet empfindet. Das ist begreiflich, da die Konzentrationszone seiner Struktur den Eindruck einer vertikalen Achse ergibt. Auch hier überwiegt also anscheinend der Gesamteindruck der dynamischen Vertikalität die tatsächliche horizontale Verdichtung, die in den einzelnen 15 Farbreihen stattfindet. Lohse selbst definiert die Serie als eine horizontale oder vertikale Reihe von Farbelementen, die vor allem in den letzten Jahren systematische Folgen von Spektralfarben bilden. Ähnlich wie bei Bild 1 wird der dynamische Gesamteindruck des Bildes durch die Überlagerung der reihenweise gleichen Felderdimensionen mit Hilfe einer variationsreichen Farbstruktur erreicht. Stellenweise wird das Netz der Felder durch die Farbstruktur als gestört oder gar als aufgehoben empfunden. Im Unterschied zu modularen Bildern scheint Lohse den Begriff der Serie jedoch direkt mit der Farbe zu verbinden. Auch wenn sich in der einzelnen Reihe die Felder als modulare Komponenten bezeichnen ließen, hält er die Farbelemente-Reihe als das wesentliche Gestaltungsmittel. Von diesem Bild unterscheidet sich Bild 3 – «Bewegungen von vier kontrastierenden Gruppen aus einem Zentrum (Farbenergien in vier Richtungen), 1952/67» – durch eine offensichtlich verschiedene gedankliche und konstruktive Konzeption. Es handelt sich wie in Bild 1 um eine modulare Struktur; auf-

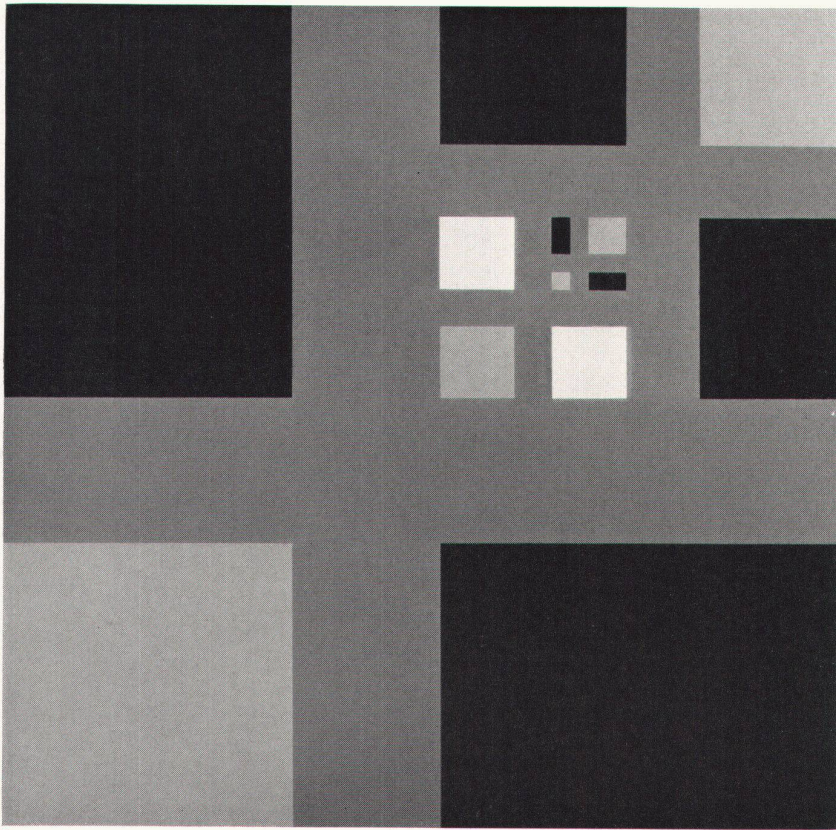


4

2 Richard P. Lohse, Fünfzehn systematische Farbreihen mit vertikaler Verdichtung, 1950–67
Quinze séries systématiques de couleurs à condensation verticale
Fifteen systematic series of colours with vertical condensation

3 Richard P. Lohse, Bewegung von vier kontrastierenden Gruppen aus einem Zentrum, 1952–62/2
Mouvement de quatre groupes contrastants à partir d'un centre
Movement of four contrasting groups away from one centre

4 Richard P. Lohse, Fünfzehn systematische Farbreihen mit gelbem Zentrum, 1950–67
Quinze séries systématiques de couleurs avec un centre jaune
Fifteen systematic series of colours with a yellow centre



5

Richard P. Lohse, Vier Kreuzgruppen verbunden, 1956-66/3
 Quatre groupes croisés associés
 Four cross-groups joined together

5

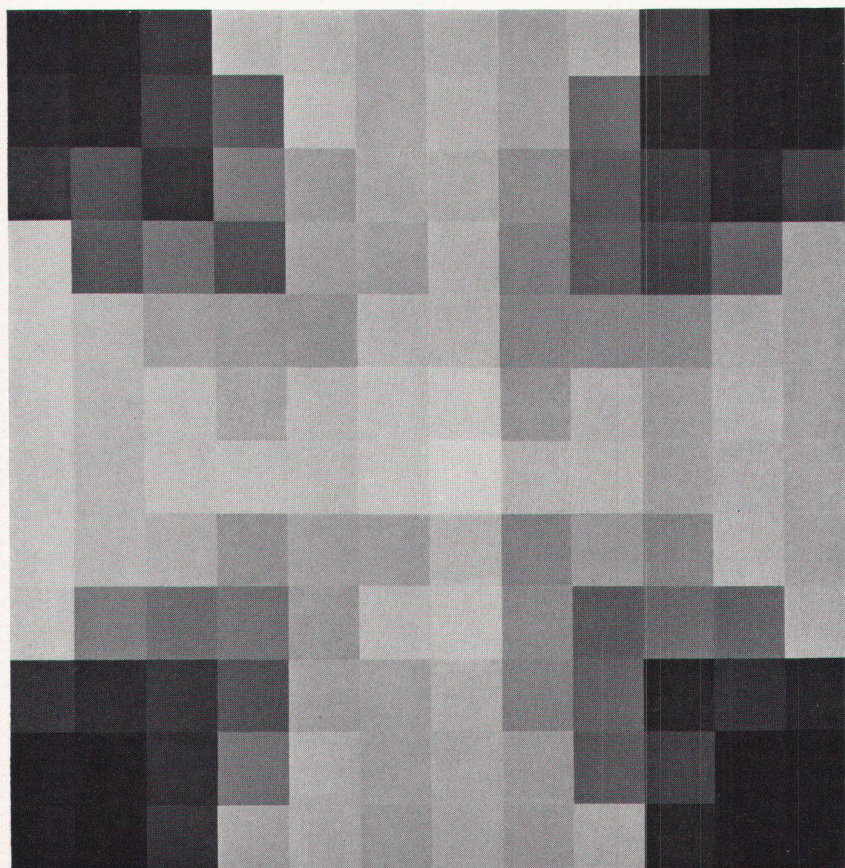
fällig ist allerdings – und damit wird ein weiterer Beweis für die große Variationsfähigkeit einer systematischen Malerei erbracht – wie unterschiedlich auch modulare Bilder unter sich sein können. Wird in diesem Bild eines der vier innersten Farbquadrätchen als Modul aufgefaßt, so kann leicht nachgerechnet werden, daß die ihm farblich zugeschriebenen vier Rechtecke lediglich den Breiten nach, also in ihrem Verhältnis 1 (Modulquadrat):2:4:8:16, als multiple Komponenten betrachtet werden können. Das gleiche Verhältnis hingegen existiert nicht für die jeweils fünf Farbflächeninhalte, indem die beiden größeren Farbflächen aus der Reihe fallen und zu «groß» geraten sind. Dieses «negative» Merkmal, mit dem man die gestalterische Stimmigkeit von Klees berühmtem «Fehler im System» belegen könnte, wandelt sich jedoch wieder in ein positives, wenn man feststellt, daß die beiden zu großen Rechtecke jeder Farbreihe gerade um 16 und 64 Einheiten (Modulquadrat = Einheit) «zu groß» sind. Andererseits ergeben sich mannigfaltige Beziehungen zwischen den «Nichtkongruenten» mit den Kernteilen, wenn man die ersten mit den letzteren vergleicht oder das Bildschema vergrößert. Generell gesehen heißt das, daß der «Unstimmigkeitsbereich» des Strukturschemas einem anderen multiplen Verhältnis untersteht, das jedoch derselben gewählten modularen Zahlenreihe angehört. – Ein Beispiel für die Klarheit der Geheimnisse konstruktiver Malerei.

In Bild 4 – «Fünfzehn systematische Farbreihen mit gelbem Zentrum, 1950-67» – ist nicht eine modulare Kerngruppe bestimmendes Strukturelement, sondern hier ergeben sich Bildstruktur und Dynamik durch die systematische Ausbreitung von Farbelementen – entsprechend der Definition von Lohse – in horizontaler und in vertikaler Richtung aus dem Zentrum. Indem sich in diesem Bild das zentrale große gelbe Quadrat in seiner Dimension nicht wiederholt und also ein gleich großes

Quadrat in anderer Farbe nicht existiert, findet Lohses Begriff der Serie hier seine besonders klare Ausprägung. Die farbliche Organisation macht auch aus diesem Bild den Einzelfall – der sich selbstverständlich in Variationen wiederholen kann –, fixiert in einem Feld unbegrenzter Möglichkeiten.

Bild 5 hingegen – «Vier Kreuzgruppen verbunden, 1956-66/3» – ist ein charakteristisches Beispiel für den modularen Aufbau eines Bildes. Als Modul kann unschwer eine Kreuzgruppe ausgemacht werden, die sich in diagonalen Richtung entfaltet. Numerische Koeffizienten als Modulkennzeichen lassen sich zum Beispiel in den fünf in der Diagonale von rechts oben nach links unten aufgereihten hellgrauen Quadraten (in einer Schwarzweiß-Reproduktion) und ebenso in den Kreuzarmen der vier Gruppen herauslesen. Sosehr es den Betrachter reizt, die rationale strukturelle Eigenart des Bildes zu erfassen, so sehr wird er auch durch das viermalige demonstrative Ausstrecken der Kreuzarme in Bann gehalten. Der bestimmende Eindruck ist Bildgestaltung und nicht Bildstrukturierung. Vielleicht kann gerade auch dieses Bild als Beweis angeführt werden für das Umschlagen von Bild-Rationalität in Bild-Magie.

Das Bild 6 – «Sechzehn asymmetrische Farbstufengruppen innerhalb eines symmetrischen Systems, 1963» – ist zweifellos von seiner modularen Struktur her ein Paradebeispiel der Übersichtlichkeit. Modul wird hier als Maßeinheit verstanden, und Maßeinheit ist das Quadrat, das in einer Häufung von 144 Exemplaren das Bildganze ausmacht. Daß Lohse sich selbst aber nicht vorwiegend als Planer versteht, sondern eben als Maler, wird von ihm durch die Lust an der Farbe bezeugt, mit der er in diesem Bild gleich 16 Farbstufengruppen in eine nicht auszu-deutende Vielfalt der farblichen Diskussion versetzt. Es entstehen vor dem Auge dauernd neue Farbgruppen, neue Nachbarschaften, übergreifende und überschneidende Beziehungen. Trotzdem entging Lohse der Gefahr, die ihm von der



6

6
Richard P. Lohse, Sechzehn asymmetrische Farbstufengruppen innerhalb eines symmetrischen Systems, 1963
Seize groupes de couleurs graduées disposés asymétriquement au sein d'un système symétrique
Sixteen asymmetrical groups of graduated colours within a symmetrical system

Photos: 2, 3, 5, 6, Wolfgang Roelli, Zürich

Farbe her drohen könnte, ein lustreich-flimmerndes Gemälde zu schaffen.

Er entging dieser Gefahr auch dort, wo er die Maßeinheit noch wesentlich kleiner ansetzte. Das Maß, der Modul, erwirkt in jedem Fall eine klare, planimetrische Struktur; aber Farbe ohne Maß, das die Beziehungen regelt, ist lediglich Aktion ohne Rücksicht auf Mitwelt, ohne sozialen Bezug. Man darf Lohses Malerei unter diesem Aspekt sehen, dem Aspekt des sozialen Verhaltens. Sein Denken und sein Konzipieren ist weder philosophisch noch ästhetisch ausgerichtet (ästhetisch wohl insofern, als dazu bildnerische Probleme gezählt werden müssen), sondern umfassend sozial. Dies mag nur so lange verwundern, als man sich die Motive von Serie und Modul nicht wieder in Erinnerung ruft: Serie und Modul sind letzten Endes keine zweckfreien Mittel für Produktionsbesessene, sondern sie sind dienende Mittel der Gestaltung.

Entwicklungslinien 1940–1968

Die Form ist anonym.

Formen individuellen Charakters werden von objektiven Elementen abgelöst.

Die Zahl ersetzt das Individuelle, Mengen treten anstelle des Einzelnen; Themen übernehmen die expressive Funktion des Elementes.

Um neue operative Grundlagen zu gewinnen war es notwendig, die Mittel so zu systematisieren, daß sie logische Ablauffolgen bilden konnten und eine Vielzahl von Operationen ermöglichten. Das Ergebnis: Variabilität und Erweiterbarkeit. Der Standard wird zum bestimmenden Faktor der Bildentstehung.

Der Standard wird zur Gruppe, die Gruppe zur Serie.

Kleine Gruppen ermöglichen große Operationen.

Mit der Entstehung systematisch geordneter Gruppen wird das Problem der Farbreihe akut, die Farbe wird Form.

Die Farbserie gibt das Gesetz für den formalen Ausdruck.

Farbe und Form heben sich als Gegensatz auf.

Es wurde möglich, logische Strukturfolgen zu bilden, die eine unlimitierte vorbestimmte Folge von Farben entstehen lassen. Die Zahl der Farben genügt nicht mehr.

Die Freiheit der Ästhetik, das Equilibre verwandelt sich in Vorbestimmtheit der Ordnung, das Lapidare des Statisch-Tektonischen in eine solche des Kinetisch-Flexiblen.

Die Mikrostruktur der Konkretion der ersten Stunde wird zur Makrostruktur des Vielfachen, die Harmonik bestimmt durch kombinatorische Methoden.

Anonymität der Mittel, Unlimitiertheit der Strukturgesetze, Relativität der Dimensionen, Mengengleichheit, Erweiterbarkeit, Flexibilität der Systeme bestimmen den zukünftigen Ausdruck. Maschine und Ausdruck werden gleichzeitig entwickelt, die Methode stellt sich selbst dar, sie ist das Bild.

Richard Paul Lohse