

# Konfrontationen : Formensprache um 1900 und Gestaltungsmethoden des 20. Jahrhunderts

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 12: **"Um 1900"**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-30301>

## **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.

# KONFRONTATIONEN

*Formensprache um 1900 und Gestaltungsmethoden des 20. Jahrhunderts*

Von Hans Curjel

Die Kunst- und Lebenswelt des ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts wurde in der Epoche selbst und wird auch heute noch auf zwei diametral entgegengesetzte Arten interpretiert: als «Fin de siècle» oder als fundamentaler schöpferischer Neubeginn. Kritik und Auflehnung gegen den formalistischen Historismus, gegen akademischen Dogmatismus und gegen den Bombast des Ancien régime anerkennt zwar auch die erstere Auffassung als zentrale Triebkraft der Zeit. Aber «Fin de siècle» bedeutet ihr die Haltung einer am Abschluß eines materiell turbulenten Jahrhunderts stehenden Generation, die bei aller schöpferischen Kritik überzüchtet und müde ist. Auflehnung, ja – aber nach der Fin-de-siècle-Theorie vollzieht sie sich unter krankhaften Vorzeichen. So haben die damaligen «Hüter der Ordnung» die Auflehnung beurteilt: Übersensibilität, Überheblichkeit, Snobismus, sittliche Laszivität – Décadence. Unter solcher Perspektive sah man Oscar Wilde, Verlaine, Strindberg, Munch, Beardsley, Toulouse-Lautrec und auch die jungen Architekten und Kunstgewerber; der Schuß des Rebellen Friedrich Nietzsche und seiner Décadence-Theorie, die mit dieser Auffassung des Fin de siècle nicht das geringste zu tun hat, wurde auf den Schützen als einen der unerbittlichsten Beunruhiger zurückgelenkt.

Gewiß: ein herbstlicher Duft lag in der Luft jener Jahre, die gelegentlich anschaulich «the mauve decade» genannt wurden – ancien régime en amour, en cuisine, en finance (Paul Morand) –, und nicht nur das stabile Bürgertum, auch die Rebellen des Geistes und der Kunst ließen sich ihn um die Ohren wehen. Entscheidender aber als diese Reize und die Haltung, in der sie genossen wurden, ist der wirklich fundamentale schöpferische Gehalt, der in der Zeit liegt. In den Werken der Künste wie in den Proklamationen tönt es nach echter Rebellion: man ist entschlossen, Neues zu schaffen, von neuen Grundsätzen und Erlebnissen auszugehen, neue Ziele zu erreichen, die über das rein Künstlerische hinaus die Brücke ins Menschliche schlagen; man kämpft um eine neue Form der Wahrheit, vor der das Ancien régime erschrickt; man sieht die Umriss einer neuen Zeit vor sich, welche die Entdeckungen und Errungenschaften des überproduktiven 19. Jahrhunderts im wörtlichen Sinne allen Menschen nutzbar machen soll und der die geistig und künstlerisch Schaffenden Umriß und Gestalt zu geben trachten. Nichts von Müdigkeit also – im Gegenteil: bei aller Klarheit über die Schwere der Aufgabe Optimismus und Vitalität. Auch die scheinbare Überzüchtung von Erscheinungen wie Wilde oder Beardsley oder der so oft als süchtig falsch interpretierte kritische Nihilismus

Munchs sind aktiv nach vorwärts gerichtet. Die verschiedenen Namen, unter denen die neuen Bestrebungen auftreten, weisen typischerweise ebenfalls in die Zukunft: Art Nouveau, Jugendstil, Stile Liberty (gemeint ist in dieser italienischen Formulierung sowohl das damals sehr modern eingestellte, bekannte englische Seidenhaus wie die Freiheit im Künstlerischen, die generell auf dem Programm der Jungen stand).

In welchem starkem Maße die Gestaltungstendenzen der Periode um 1900 wirklich schöpferischer Neubeginn sind, ist in jüngster Zeit mehr und mehr zutage getreten, als man begann, das Schaffen der primären Persönlichkeiten zu untersuchen und das Ursprüngliche, das Echte vom Modischen zu scheiden. Hierbei wurde der Zusammenhang klar, in dem entscheidende Grundideen der künstlerischen Entwicklung des zwanzigsten Jahrhunderts auf jene der Zeit um 1900 zurückgehen. Man darf selbstverständlich nicht erwarten, daß die künstlerischen Probleme und Ideen unsrer Zeit damals schon mit voller Klarheit und mit dem Blick für alle

*Hermann Obrist, Denkmalentwurf (unausgeführt), Gipsmodell, etwa 1900, Kunstgewerbemuseum Zürich | Projet de monument | Model of a monument*



Konsequenzen gestellt worden sind. Es handelt sich um ein erstes Auftauchen, bei dem der schöpferische Trieb sich vortastet, ohne daß das künstlerische Bewußtsein sich immer Rechenschaft darüber ablegen kann, wohin die Reise geht. Immerhin vermag die Gegenüberstellung von Arbeiten aus der Anfangszeit und solchen aus der späteren Entwicklung unseres Jahrhunderts erstaunliche Anknüpfungen im Formaufbau und Parallelen in der zugrunde liegenden künstlerischen Empfindung in Erscheinung treten zu lassen.

*Grundvoraussetzung: Befreites künstlerisches Denken*

Hier macht die Pionier-Generation den entscheidenden Schnitt. Sie löst sich grundsätzlich von den überkommenen Vorstellungen. Sie fühlt, und weil sie echt fühlt, weiß sie, daß infolge der technischen und organisatorischen Entwicklungen des neunzehnten Jahrhunderts die Dinge in Fluß gekommen sind. Das künstlerische Denken ist nicht mehr an die traditionellen Gegenstände gebunden; die konventionellen Gestaltungsgesetze verlieren ihre Gültigkeit. In diesem Sinn entsteht die Möglichkeit freier Gestaltung, wobei «frei» keineswegs Gesetzlosigkeit, sondern Befreiung von inhaltlos gewordener Einengung bedeutet. Aber das Gefühl der erlaubten Freiheit öffnet die Tore zu bisher unbekanntem Gestaltungsmöglichkeiten. Die Phantasie beginnt in einem neuen Sinn zu spielen, der Entdeckertrieb

führt die Schaffenden zu kühnen Experimenten, eine neue sichtbare Umwelt wird geboren. Das Gesicht der von den Menschen geschaffenen Dinge verändert sich. Daß dieser Befreiungsvorgang ein zentrales Phänomen ist, das in den philosophisch-religiösen, in den sozialen und in den gesamtstrukturellen Zusammenhängen des Umkreises Mensch parallel auftritt, sei erwähnt, ohne daß es an dieser Stelle weiter verfolgt würde.

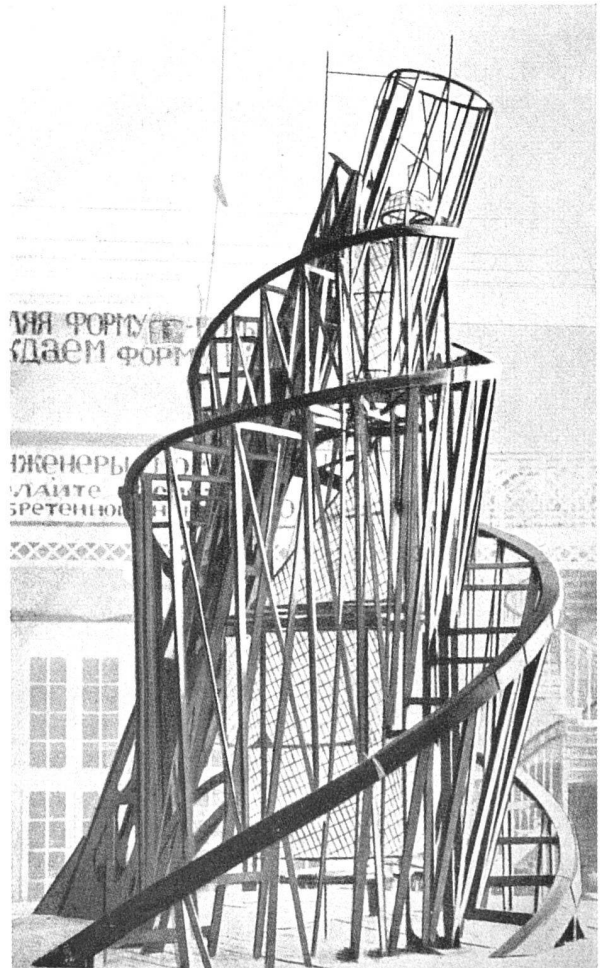
*Freie Gestaltung*

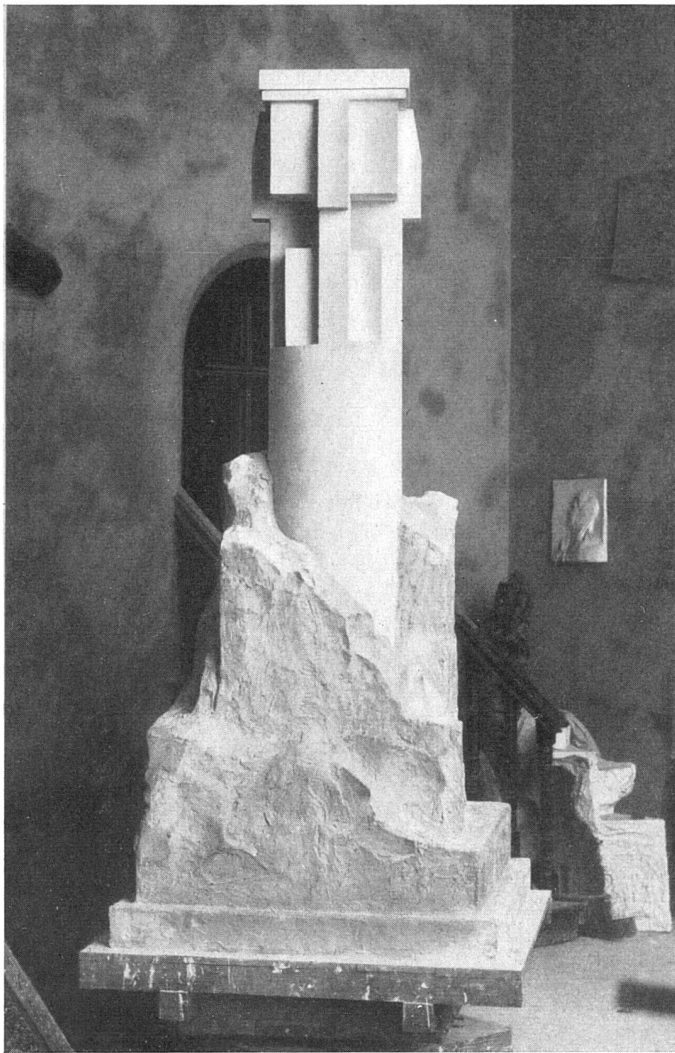
Obrists Denkmalentwurf, entstanden um 1900, zeigt das neue Gesicht. An Stelle der «ewig gültigen» Senkrechten die Schräge als Grundstruktur, geladen von Ausdruck, ein Vorstoß in bisher unerprobte Gebiete der geistigen Statik; die spiralenförmige Durchbildung der plastischen Oberfläche verstärkt die Kraft, die von der Schräge ausgeht; in der plastischen Durchbildung im einzelnen lebt sich das freie Spiel der skulptural sich betätigenden Hand aus, das zugleich einer inneren Dynamik der plastischen Form folgt. An zwei Beispielen der entfalteten modernen Kunst sehen wir die Zusammenhänge: an Boccionis «Muscoli in velocità» von 1911, wo die skulpturale Durchbildung in völliger Freiheit erscheint, und in Tatlins Denkmalentwurf von 1920, bei dem die Schräge als Grundrichtung und die Spirale als emotionelles Element der konstruktiven Struktur das künstlerische Leben verleihen. Das Feld der neuen

*Umberto Boccioni, Muscoli in velocità, Bronze, 1911, Galleria d'Arte Moderna, Mailand | Muscles en vélocité | Muscles in velocity*



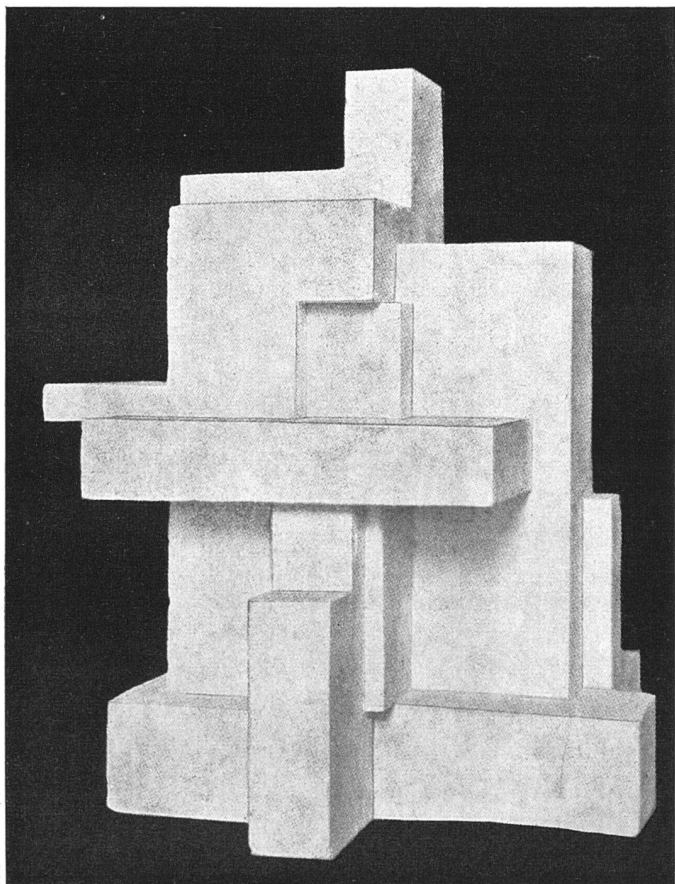
*V. Tatlin, Projekt für ein Denkmal der 3. Internationale, 1920, Moskau | Projet de monument | Model of a monument*  
Abbildungen Boccioni, Tatlin, Vantongerloo nach: C. Giedion-Welcker, Moderne Plastik, Verlag Girsberger, Zürich 1937





Hermann Obrist, Säule, 1898 (zerstört) | Colonne | Column

Georges Vantongerloo, Volumen-Konstruktion, 1919 | Construction de volumes | Construction of volumes



Gestaltung ist unermesslich weit: auf den kühnen ersten Schritt Obrists folgen die nicht weniger kühnen Entwicklungen Boccionis und Tatlins, bei denen sich der gegebene Anstoß in bewußte künstlerische Vertiefung wandelt.

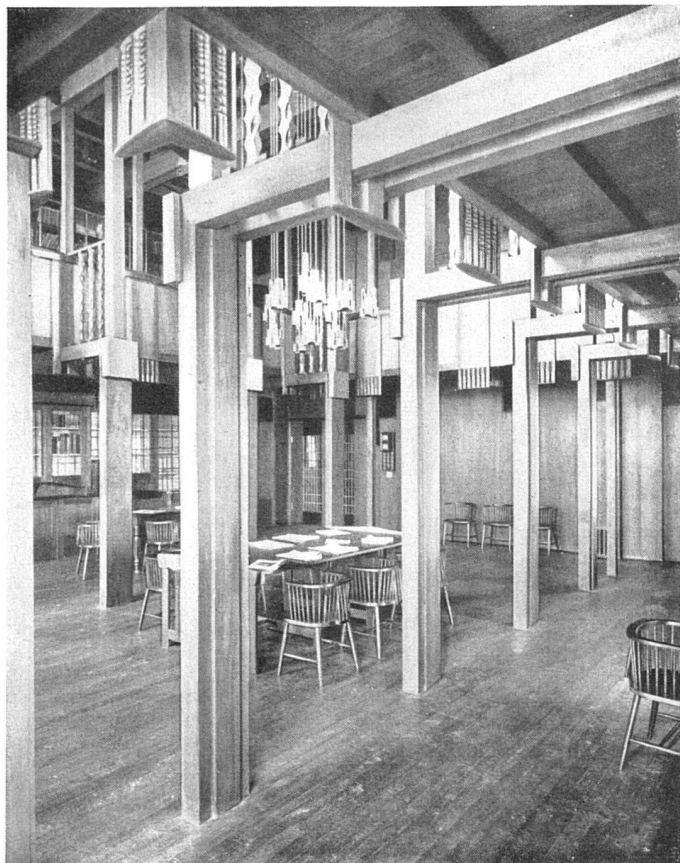
#### *Geometrisches als fundamentales Phänomen*

1898 hat Obrist, offenbar als unabhängiges experimentelles Gebilde, eine Säule geschaffen, deren Schaft aus ungebundener plastischer Gestaltung aufsteigt; die Zylinderform des Schaftes verwandelt sich nach oben in strenge kubische Gebilde, symmetrisch in ihren Zusammenhängen und mit einer profilierten horizontalen Platte abgeschlossen. Es überrascht, Obrist, der sonst im frei Emotionalen schafft, bei der Auseinandersetzung mit dem Kubischen zu begegnen, bei dem im Spiel von rechten Winkeln und geometrischen dreidimensionalen Beziehungen Probleme angetönt sind, die mehr als zwanzig Jahre später, 1919, Vantongerloo in der Skulptur «Construction des rapports de volumes» zum Thema der Skulptur macht. Die prinzipiellen Unterschiede sind klar: Vantongerloo gelangt in bewußter Gestaltung zum freien, asymmetrischen Gebilde, zur Dimensionsdurchdringung und zur mehrdimensionalen Kontur. Aber Obrist hat trotz aller Bindung und trotz der die freie Entwicklung hemmenden Deckplatte einen Schritt getan, der in der Entwicklung des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer entscheidenden Grundidee geführt hat: zum Geometrischen mit dem Grundelement des rechten Winkels als fundamentalem Gestaltungsprinzip, das im Kubismus und seinen Ausstrahlungen eines der künstlerischen Lebenselemente wird. Obrist steht nicht allein. Schon in den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hat sich Jan Thorn-Prikker, der in seinen späteren Arbeiten ins Schematische geriet, mit der Entwicklung einer frei geometrischen Formensprache auseinandergesetzt, die dann in der Hauptphase des «Stijl» sich produktiv konzentriert. Theo van Doesburgs «Komposition 1916–1917» läßt den merkwürdigen Zusammenhang erkennen, in dem Doesburg im Strukturellen wie im emotional Gestalterischen zu Thorn-Prikkers frühen Experimenten steht.

#### *Abstrakte Dynamik*

Lange bevor Henry van de Velde über die spontanen Kräfte der Linie schrieb und bevor er die Wendung zur angewandten Kunst und zur Architektur nahm, am Ende seiner verhältnismäßig kurzen Laufbahn als Maler, hat er mit den Buchholzschnitten im ersten Jahrgang der flämischen Zeitschrift «Van Nu en Straks» (1893) eine Formensprache hervorgebracht, die sich zugunsten des dynamischen Ausdrucks strikte vom Bildgegenstand entfernt. Bei einigen der Holzschnitte handelt es sich um zwar ungewohnte, neue, aber doch um dekorative Ornamentik. Der Titelholzschnitt jedoch und eine Reihe von Kopfleisten gehen den Weg zur reinen dynamischen Abstraktion, wobei in einigen Fällen noch die Herkunft vom sogenannten Bildgegenstand



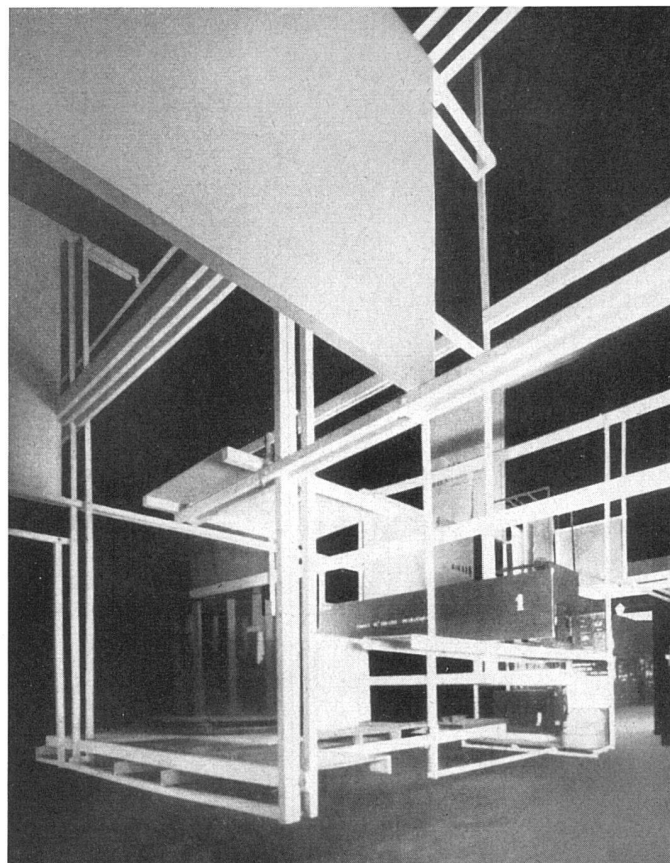


Charles R. Mackintosh, Lesesaal der Art School, Glasgow, 1907/09 | Salle de lecture | Reading room

anklingt, wogegen andere der Holzschnitte sich aus völlig freier Gestaltung entwickeln und sogar zum symbolhaften Zeichen vorstoßen. Nahezu zwanzig Jahre später, zwischen 1910 und 1912, hat Kandinsky nach seiner entscheidenden Wendung zur Abstraktion um 1910 den 1893 von Van de Velde eingeschlagenen Weg in den Holzschnitten zu den «Klängen» und den Zierleisten zur ersten Ausgabe seines Buches «Über das Geistige in der Kunst» weiter verfolgt. Wobei es außer Zweifel steht, daß Kandinsky die Früharbeiten Van de Veldes *nicht* gekannt hat. Van de Velde, dem damals schon das Bild einer neuen künstlerischen Sprache vor Augen stand, hat in diesen unscheinbaren Arbeiten aus dem Trieb zum künstlerischen Neubeginn das Stichwort gegeben, das Kandinsky aus dem Reich des Unbekannten-Unbewußten nach Jahren einer merkwürdigen Zäsur wieder hervorholte.

#### *Organische Asymmetrie*

Das Schaffen Emile Gallés ist weitgehend durch drei Faktoren bestimmt: durch die ausgezeichnete handwerkliche Tradition der lothringischen Kristallglasherstellung, durch japanische Reminiszenzen, die sich nach 1870 immer stärker bemerkbar machen, und durch die Naturbeziehung, die dem Enthusiasten mehr bedeutete als nur botanische Kenntnis. Nicht das Naturbild als solches, sondern das formschöpferische Gebären der Naturkräfte wird bei Gallé zum künstlerischen Antrieb. So entsteht bei ihm in doppeltem Sinn organi-

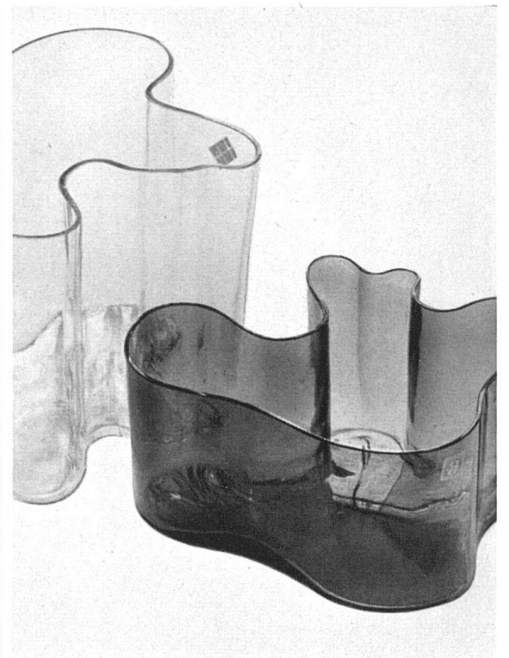
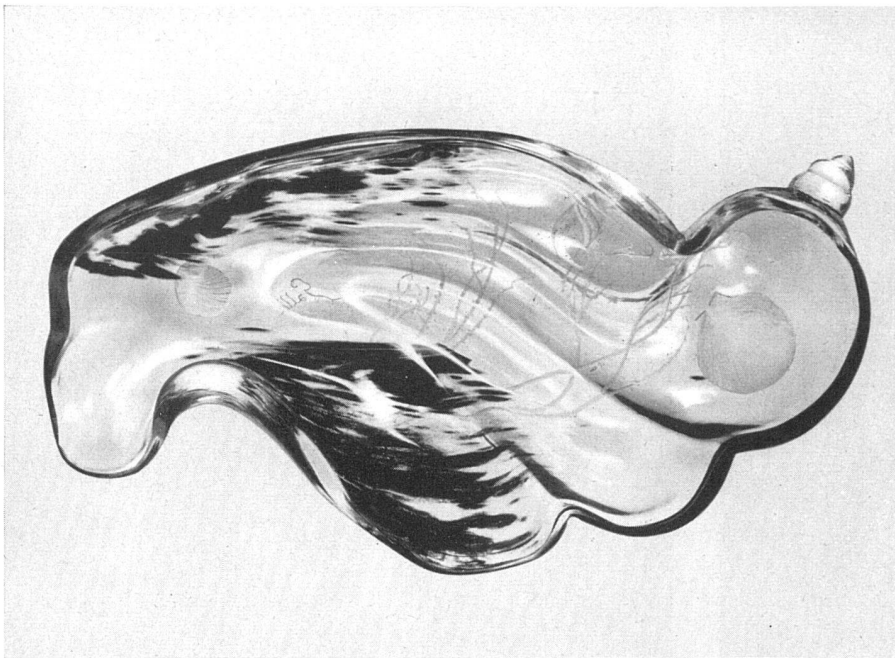


Frederick Kiesler, Elementare Raum-Konstruktion, Ausstellung Paris 1925 | Construction spacialement élémentaire | Elementary space construction

sches Gestalten: von der Form her, die sich ungemein frei und mit der Tendenz zur Asymmetrie entfaltet, und vom technischen Vorgang aus, der das Organische als Funktion des technischen Entstehungsverlaufes erscheinen läßt. Die Kristallglas-Schale, um 1890 entstanden, ist ein typisches Ergebnis: Neuschöpfung der Form, die sich von allen Bindungen an die Konvention befreit. Ohne daß Gallé etwas von den kommenden Dingen wissen konnte, befand er sich schon auf dem Weg, der kurz nachher zum Art Nouveau führte. Auch diese von Gallé geschaffene Formensprache taucht, wenn auch ziemlich spät, in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts auf. Die von Aalto entworfenen Gläser sind hierfür typische Beispiele, denen dänische Gläser und viele andere Beispiele aus der jüngsten Gegenwart angereicht werden können. Aber auch die freien runden Formen, die in unsrer Zeit für Tische verwendet werden, oder sogar auch manche der Formbildungen in Skulpturen Hans Arps liegen auf der Linie, für die Gallé vor mehr als sechzig Jahren die ersten Stationen geschaffen hat.

#### *Traumhafte Verwandlungen der Menschengestalt*

Von Jan Toorops frühen Werken hat man gesagt, sie seien in der Gestaltung der menschlichen Figur anämisch; die offenbare Sentimentalität der Präraffaeliten (die übrigens, nebenbei bemerkt, nicht «sentimental», sondern gefühlsecht ist) spitze sich auf ihnen nach der Richtung des Krankhaften und süchtig Sensiblen zu, es seien typische Erzeugnisse des «Fin de siècle». Auch



Emile Gallé, Glasschale um 1890, Nancy, Musée des Beaux-Arts / Bocal de verre / Glass bowl

Alvar und Aino Aalto, Glasschalen 1946 / Vases en verre / Glass vases

diese Interpretation nimmt den Duft an Stelle des Wesentlichen. Abgesehen von exotischen Elementen, die zur Wirkung gelangen – Toorops Mutter war eine Indonesierin, er selbst verbrachte seine Jugend auf Java –, bringt Toorop etwa auf dem Bild «Die drei Bräute» (1892) eine Formenwelt hervor, mit der die fließenden Gebilde der Traumwelt sinnlich wahrnehmbar werden: die ostinaten Repetitionen, die elastischen Dehnungen, die Verschiebungen und Proportionsänderungen der Details. Auch hier ein genereller Schritt, mit dem sich Toorop wie sein Landesnachbar James Ensor schon um 1890 auf neue Gebiete bildlicher Gestaltung begibt. Bei Paul Klee erscheint auf der Zeichnung

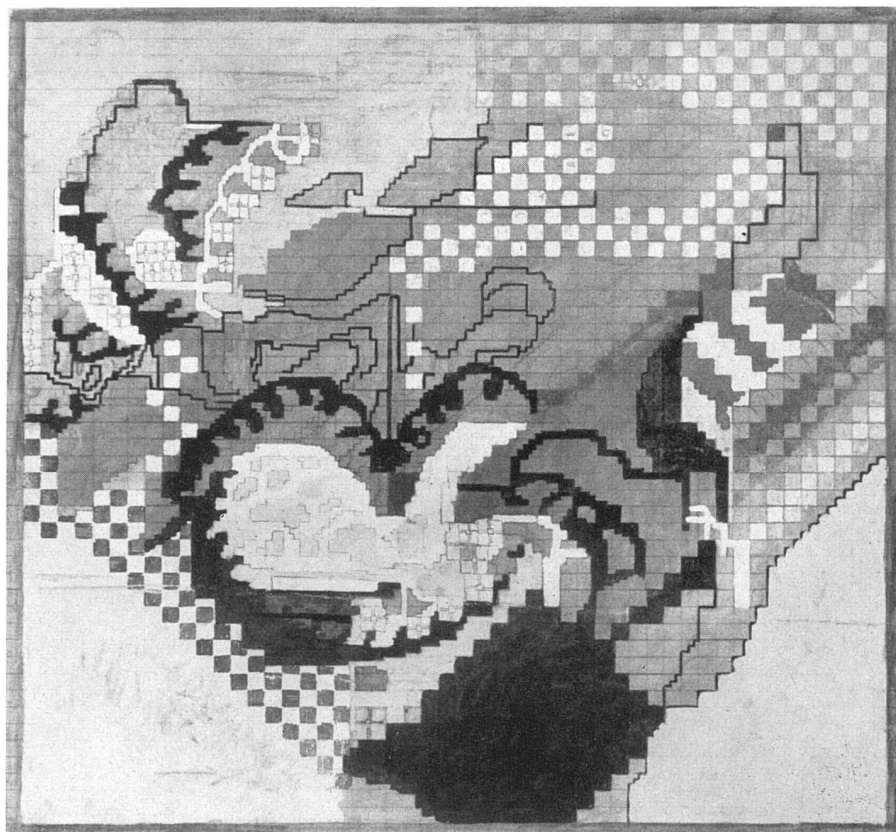
«Sturmgeist» (1925) durch das Prisma der Imagination diese Gestaltungswelt und Darstellungsmethode von neuem, und auch eine Zeichnung Picassos, wie die Kopfstudie zu «Guernica» (1937), kann im Zusammenhang und als Konsequenz dieser von Toorop 1893 begonnenen Linie künstlerischen Ausdrucks gesehen werden. Man kann diese Gegenüberstellungen durch eine Unmenge von Beispielen vermehren: Mackintoshs eisernes Glockengestell in der Art School zu Glasgow (1898) ist der erste Schritt zu der linear räumlichen Gestaltung, die Alexander Calder bei seinen «Mobiles» zur Anwendung bringt; ein Stuhl Richard Riemerschmids von 1899, der unter Verwendung einfachster Formen nach



links / à gauche / at left  
Henry van de Velde, Holzschnittillustration aus der Zeitschrift «Van Nu en Straks» 1893 / Gravure sur bois, illustration de revue / Wood cut

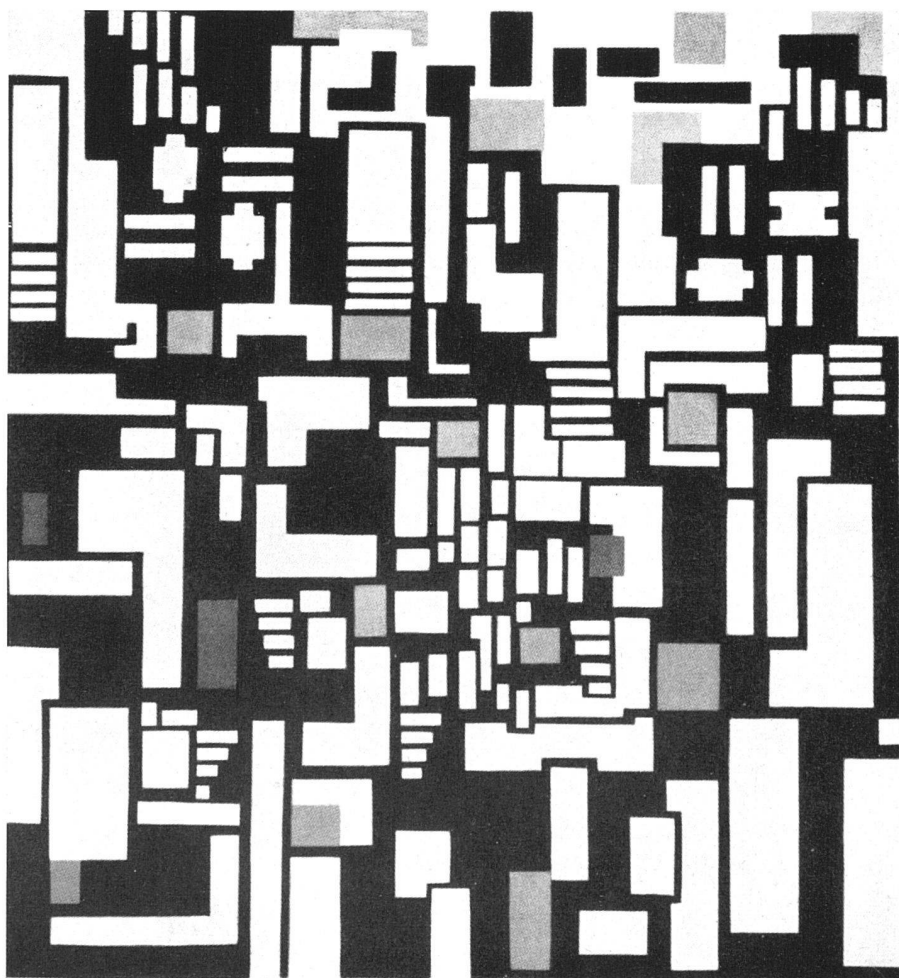
rechts / à droite / at right  
Wassilij Kandinsky, Holzschnitt, Illustration aus «Über das Geistige in der Kunst», 1912 / Gravure sur bois / Wood cut, book illustration

*Jan Thorn-Prikker, Dekorativer Entwurf, Aquarell, etwa 1904, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld | Dessin décoratif | Decorative design*



*Theo van Doesburg, Komposition 1916/17. Composition | Composition*

Aus dem Katalog der Ausstellung «De Stijl», Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951







Jan Toorop, Detail aus dem Gemälde  
«Die drei Bräute», 1892, Rijksmuseum  
Kröller-Müller, Otterlo, Holland | Dé-  
tail de la peinture «Les trois mariées»  
| Detail of the painting «The three  
brides»

funktionalen Gesichtspunkten entworfen ist, erscheint als der Ahn der verschiedensten Varianten von Sesseln, die von den zwanziger Jahren bis heute produziert worden sind; die durchbrochene Raumaufteilung mit frei eingehängten kubischen Gebilden, mit der Mackintosh den Lesesaal der Art School zu Glasgow (1906) tritt nach einem Abstand von fast zwei Jahrzehnten bei Arbeiten Kieslers oder in jüngster Zeit in der Methode in Erscheinung, die bei der Einrichtung moderner Ausstellungsräume angewendet wird.

Der Entwicklungsvorgang, der vom späten neunzehnten Jahrhundert ins zwanzigste und in die Gegenwart führt, ist vielgestaltig, voller Untiefen und scheinbarer Unterbrechungen und Abweichungen. Er ist nicht logisch im

landläufigen Sinn, weil er die verschiedensten, scheinbar konträrsten (und sich auch oft feindlichst bekämpfenden) Erscheinungsformen hervorgebracht hat. Aber er ist kontinuierlich. Das heißt: die entscheidenden Taten und Leistungen, die in der Frühzeit um die Jahrhundertwende hervorgebracht werden und die zum Teil zu versanden scheinen, tauchen, wenn auch zum Teil nach merkwürdig langen und unverständlichen Zäsuren, in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts als gestalterische und methodische Grundideen wieder auf. In diesem Auftauchen, das zugleich ein Fortführen bedeutet, mag der entscheidende Hinweis dafür gesehen werden, daß die Periode des Fin de siècle in Tat und Wahrheit eine Epoche schöpferischen Neubeginns gewesen ist.



links / à gauche / at left  
Paul Klee, Sturmgeist, Zeichnung  
1925 | Dessin | Drawing

rechts / à droite / at right  
Pablo Picasso, Studie zu «Guernica»  
(Bleistift und farbige Kreide), 1937  
| Etude | Sketch