

Zu den Metallbildern von Zoltan Kemeny

Autor(en): **Rotzler, Willy**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 9: **Altstadtprobleme ; Drei Schweizer Bildhauer**

PDF erstellt am: **30.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87110>

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.

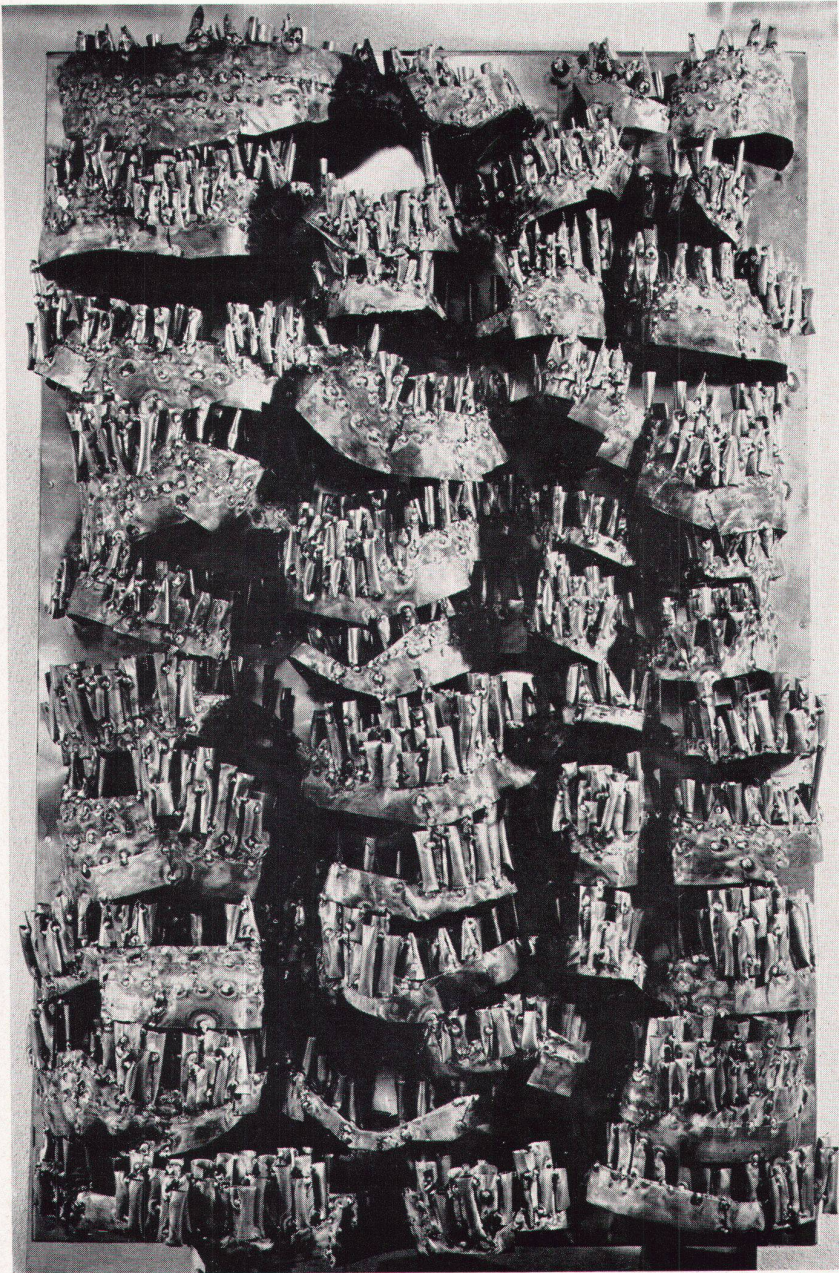
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen 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.

Zu den Metallbildern von Zoltan Kemeny



1

1
Zoltan Kemeny, Image amie, 1961. Messing. Galerie Facchetti, Paris
Laiton
Brass

Noch immer sind wir in der Gewohnheit befangen, das «Bild» als etwas Zweidimensionales zu empfinden, von dem sich Plastik als Dreidimensionales grundlegend unterscheidet; das Bild als eine plane Fläche, auf der ein kompositorisches Bildgeschehen sich vollzieht. Und wir räumen gerne ein, daß auf dieser Bildfläche (über Jahrhunderte) in mehr oder weniger betontem, hilflosem, handfestem oder raffiniertem Illusionismus Dreidimensionales in eine Ebene gelegt erscheint. Flachgequetscht wie eine Blüte in der Pflanzenpresse. Mit dem Verzicht auf jegliche Wirklichkeitsillusion in der Malerei erschienen dann im Bild nur noch «echte» Flächen, als solche gemeint. Damit schien die Vorstellung des zweidimensionalen Bildes erneut sanktioniert. Selbst wenn man davon absieht, daß schon ein Blatt Papier in Wahrheit nicht eine Fläche, sondern ein Körper ist, und erst recht eine Leinwand, obendrein mit aufgetragener Farbmaterie – selbst wenn man von solcher physikalischer Präzision absieht, ist die Vorstellung vom Bild als einem Zweidimensionalen eine Illusion. Gerade die «flächenhafteste» Malerei, die gegenstandslos, hat die Augen dafür geöffnet, daß mit der Bildfläche stets ein Bildraum gemeint ist, mit welchen Mitteln auch immer Körperlichkeit und Räumlichkeit erzeugt werden. Das Studium der bildnerischen Mittel, wie es Klee so eindrücklich angeregt hat, bietet dafür die klarsten Aufschlüsse.

Nun ist auf der anderen Seite unverkennbar, daß mit der informellen Kunst die physische Körperhaftigkeit des Bildes neues Interesse erregt hat. Allerdings: die Entdeckung der Farbmaterie, der stofflichen Bildmaterie überhaupt, ist keine Tat der Nachkriegskunst. Sie ist in der kubistischen Collage im Prinzip so gegenwärtig wie in den «Materialbildern» des Dadaismus, den frühen Karton- und Schnurbildern eines Arp, den Reliefbildern der Konkreten bis hin zu den subtil in der Oberfläche artikulierten Kompositionen Nicholson's. Die «matière», die Materialmasse, die auf der imaginären Nullebene des Bildes liegt, ist aber in der jüngeren Malerei zu einem goldenen Schlüssel geworden, der zu neuen Bilderlebnissen Zugang zu verschaffen vermag. Die plastischen Kalligraphien eines Matthieu gehören hierher so gut wie die plastischen Strukturen eines Riopelle oder die Materiallandschaften eines Tápies und eines Burri. Und daß wir uns von der Zweidimensionalität des Bildes entfernen, demonstriert auch Fontana, wenn er seine Leinwände aufschlitzt oder impulsiv durchlöchert. Deutlicher als mit diesem Gegenakt zum Materialauftrag kann man nicht bekunden, daß das Bild nicht nur den Raum zwischen seiner Nullfläche und dem Betrachter meint, sondern auch den Raum hinter seiner Nullfläche. Auch im Zirkus ist der Sprung durch die Membran aus Pergamentpapier ein Sprung in den Raum. Die Malerei der letzten Jahrzehnte hat uns dazu erzo-gen, Bilder nicht nur mit den Augen zu sehen, sondern auch mit den Augen abzutasten. Der Tastsinn aber ist ein Sinn, der auf plastisches Erleben hinzielt. Halten wir ganz einfach fest, daß dem Bild die Tendenz innewohnt, zum «Relief» zu werden und damit in die Grenzzone zwischen Malerei und Plastik zu geraten. In diesem nicht ungefährlichen, deshalb abenteuerlichen und faszinierenden Zwischenreich zwischen zwei «Gattungen» bewegt sich auch die Kunst von Zoltan Kemeny.

Das Werk Kemenys, soweit davon hier die Rede sein soll, beginnt sich gegen das Ende der vierziger Jahre abzuzeichnen. Seit etwa 1954 tritt es gefestigt vor uns, unverwechselbar als die persönlich geprägte Leistung eines Künstlers, der seine Ziele klar vor Augen hat, der seine Mittel in einer Weise beherrscht, daß ein bloßes Experimentieren nach allen Richtungen hin seitdem entfällt. Man wäre geneigt, diesem Werk die Gattungsbezeichnung «Metallreliefs» anzuheften und es als Spielart der Metallplastik zuzuordnen, würde Kemeny – bezeichnenderweise – sich nicht konsequent einen Maler nennen und seine Werke «images en relief». Also Reliefbilder, wenn



2

2
Zoltan Kemeny, Etude préliminaire sur le dosage des formes dans
l'image faiblement alliée dans l'espace, 1962. Eisen
Fer
Iron

3
Zoltan Kemeny, Pensée traitée en forme, 1962. Kupfer
Cuivre rouge
Copper

man auf ihre Erscheinung abstellt, oder Metallbilder, wenn die vorwiegend und immer ausschließlicher verwendeten Materialien berücksichtigt sein sollen.

Liegt, in zahlreichen Einzelausstellungen und Kollektiven in vielen Ländern vorgezeigt und zur Diskussion gestellt, ein solch reiches und zugleich einheitliches Œuvre vor, so ist man versucht, zwei Hauptfragen zu stellen: die Frage nach den Voraussetzungen dieses Werkes und die Frage nach den Mitteln, mit denen sein geistiges und emotionales Klima erzeugt wird. Zur Beantwortung der ersten Frage wird man im Biographischen nach Indizien forschen, die auf das gegenwärtige Schaffen hindeuten. Der äußere und der innere Lebensweg des gebürtigen Ungarn, der seit über zwei Jahrzehnten in Zürich lebt und Wahlschweizer geworden ist, bietet einige Ansätze zum Verständnis. Als Sohn eines transsilvanischen Stationsvorstandes ist Kemeny in der Welt der Eisenbahnen aufgewachsen, angesichts von Lokomotiven, schweren Eisenungetümen also von ungeheurer Kraft, die, durch Menschenhand gemeistert, in brausender Fahrt Räume durchmessen können. Metalle als die legitimen Werkstoffe des technischen Zeitalters, Überwindung von Raum und Zeit als Aspiration und Möglichkeit des modernen Menschen, die Welt als dynamisches Geschehen – darin liegen Ansätze.

Doch der weitere Weg Kemenys hat durch ganz andere, geradezu entgegengesetzte Bereiche geführt: durch die Werkstatt eines naiven Schildermalers, durch die Berufslehre bei einem Tischler, durch ein Studium von Innenausstattung und Architektur und schließlich, mit dem Ziel, Maler zu werden, durch eine Kunstakademie. Vielfältiger Umgang mit handwerklichen Techniken und gestalterischen Mitteln – auch darin liegen Ansätze. Wichtige Ansätze finden sich aber auch in dem Jahrzehnt Paris zwischen 1930 und 1940, das den Zeichner für Schmiedeisenarbeiten zum Konstrukteur von Beleuch-



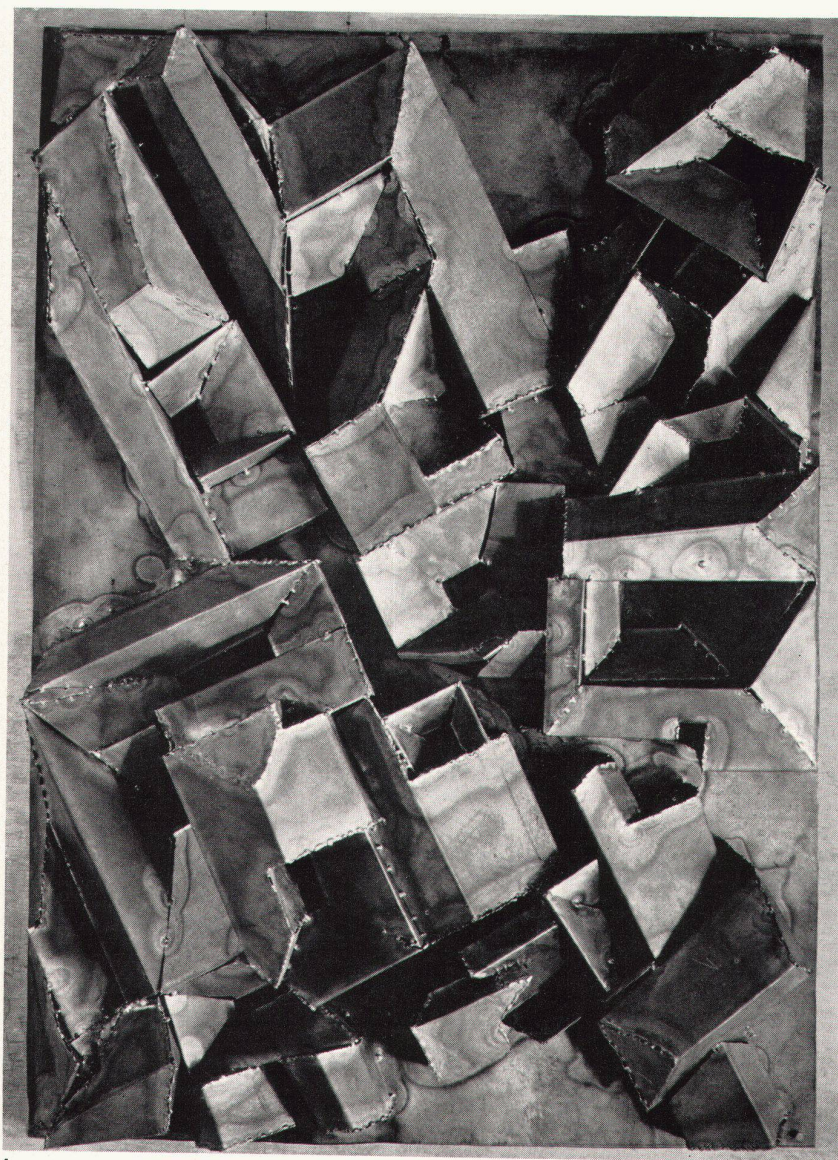
3

tungskörpern werden läßt. Und wenn der langjährige Modzeichner schließlich wieder zum Maler geworden ist, so brachte er dazu ein überwachtes Sensorium für Nuancen und Subtilitäten im Formalen wie im Koloristischen und in den Materialqualitäten mit, selbst wenn dieser Maler zunächst den Anschluß an das volkskünstlerische Schaffen suchte, allerdings um 1946 auch mit Jean Dubuffet in Berührung kam. Von der Wesensart des Naiven, der auch für das Schwierigste auf direktem Weg eine einleuchtend lapidare Lösung findet, hat sich Kemeny ein gutes Teil bewahrt; er kann in geradezu patriarchalischer Bedächtigkeit, Einfachstes betonend, von den Dingen sprechen, die ihn beschäftigen. Er besitzt die seltene Gabe, Probleme auf einen einfachen Nenner zu bringen und unbeirrbar, geradeaus, Schritt um Schritt die Aufgaben zu lösen, die er sich stellt und die ihm die Zeit stellt.

Dem Werk des Metallbildners Kemeny gehen Experimente voraus, die sich noch im Rahmen der eigentlichen Malerei abspielen. Es sind zunächst Materialversuche; Bemühungen, verschiedenartigste Materialien – Sand, Kiesel, Schlacken, Knöpfe, Schnüre und so fort – mit der Farbe ins Spiel zu bringen, die ihrerseits als plastizierbare Masse behandelt wird. In diesen Versuchen mochte die ungewöhnliche handwerkliche Geschicklichkeit Kemenys noch die Oberhand haben. Die Gefahr der Verabsolutierung von Materialreizen, ein Hauch des Kunstgewerblichen also, lauerte hinter den Bildern, deren Thematik und formale Bewältigung dem Unheimlichen und Skurrilen zuneigten, stets aber dem Humanen verbunden blieben. Auf der Suche nach Materialien, die ihm die Natur und – in zunehmendem Maße – die industrielle Serienproduktion lieferte, machte Kemeny eine Entdeckung, die ihn auf seinen ureigenen Weg verwies. Er erkannte, daß eine Menge identischer oder gleichartiger Elemente zu Bausteinen einer Komposition werden können. Im Gegensatz zu jenen Plasti-

kern, die auf Schrotthalden Stück um Stück verschiedenartigste Abfälle herausuchen und zu neuen Gebilden eigener Erfindung zusammenfügen, ging Kemeny immer mehr darauf aus, Formstücke gleicher Art in großer Zahl zusammenzustellen. Das können Blechstücke sein, wie sie bei Stanzmaschinen anfallen, Drähte, Metallrohre, Abschnitte von Rohren, Vierkantstäben, T-Schienen, oder Nägel, Schrauben, Schraubmutter, Gewindestücke, Federn, Ringe, Scheiben, Hülsen und was immer in den metallverarbeitenden Industrien an Massenerzeugnissen hergestellt oder an gleichförmigen Abfällen zur Seite geschoben wird.

Kemeny ordnete nun diese jeweils gleichartigen Elemente nicht in starren schematischen Gruppierungen, sondern zu stets wieder andersartigen Konstellationen und Konfigurationen. Dieses Komponieren wird einerseits bestimmt vom Formcharakter des Einzelelementes und der Wirkung, die sich aus seiner Repetition ergibt, andererseits aber durch eine kompositorische Absicht und durch eine «Vision» des Ganzen, die sich am Formausdruck des Einzelelementes oder seiner Gruppierung entzünden mag, in vielen Fällen aber von vorneherein da ist und dem gewählten Ordnungsprinzip die Richtung weist. Rationales und emotionales Gestalten halten sich die Waage, ja durchdringen sich so stark, daß ihr Anteil am Werk nicht herauszuschälen ist. Der Formausdruck des Einzelelementes und das kompositorische Prinzip legen weitgehend die Herstellung und endgültige Form der Werke fest. Die einfachste Lösung ergibt sich da, wo die Elemente auf einen gewissermaßen passiven Bildgrund aufgesetzt werden. Das kann eine Holztafel, eine Metallplatte sein. Es kann sich aber ergeben, daß der «Bildgrund» eine Oberflächenbehandlung erfährt, die in bestimmter Beziehung zum Element und seiner Gruppierung steht. Oft aber stellt der Bildgrund selbst ein reliefmäßiges Gefüge gleichartiger Formstücke dar, auf dem sich dann das Sy-



4

4
Zoltan Kemeny, Temps sur temps, 1962. Eisen
Fer
Iron

5
Zoltan Kemeny, Indicateur de bon sens, 1962. Eisen
Fer
Iron

6
Zoltan Kemeny, Association de deux optiques, 1962. Kupfer, Zink.
Privatbesitz
Cuivre, zinc
Copper, zinc

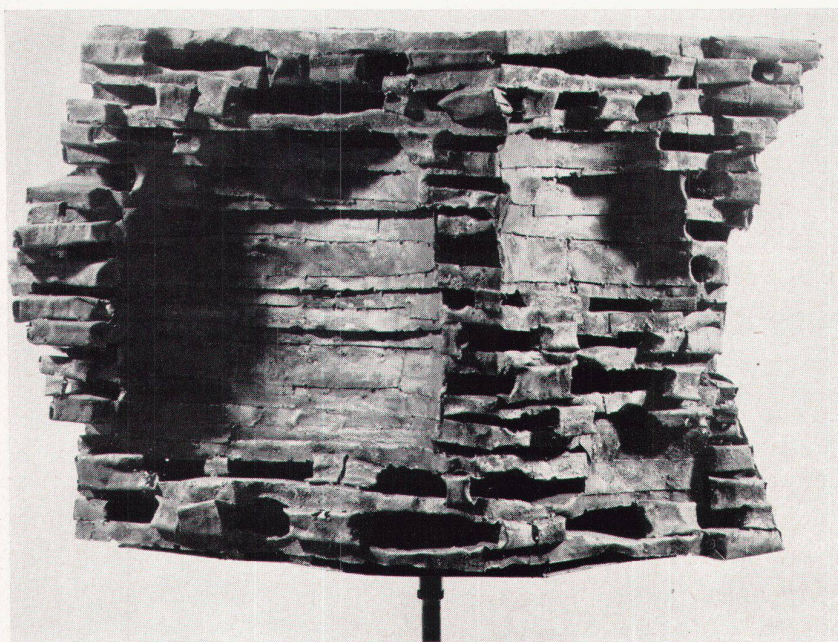
stem der im Charakter meist gegensätzlichen, kontrapunktischen Elemente aufbaut.

Beim Vergleichen von Kemenys Reliefbildern wird deutlich, wie vielfältig die bildnerischen Prinzipien sind, die zur Anwendung gelangen. Ein großes, ja als unerschöpflich sich erweisendes Formvokabular. Es reicht von der einfachsten, geradlinigen zur gekrümmten Reihung, von der parallelen Reihung zur divergierenden oder radialen, von der Häufung um ein Zentrum oder dem dichtesten Zusammenschluß bis zur lockersten Streuung. Dabei werden immer wieder auch verschiedene Ordnungsprinzipien als Gegensätze einander gegenübergestellt. Gleichklang und Kontrast erscheinen überhaupt als wesentliche Gestaltungstendenzen, genau so wie rationale und emotionale Kompositionsweisen sich zu erkennen geben, wie Geordnetes neben dem Amorphen steht, Organisches neben Tektonischem, Zentripetales neben Zentrifugalem, Aufsteigendes neben Niedersinkendem.

Interessant ist nun, wie es Kemeny gelingt, das Einzelelement seiner ursprünglichen Wesensart, seiner Herkunft und Funktion völlig zu entfremden. Der Betrachter ertappt sich immer wieder dabei, daß er übersehen hat, aus welcher Art von Werkstücken ein Reliefbild aufgebaut ist. Durch seine Häufung und Ordnung ist das Element in solchem Maße verfremdet, daß es oft nur mühsam überhaupt noch identifiziert werden kann. Seine ursprüngliche Funktion spielt im Bildganzen ohnehin keine Rolle mehr. So kann Kemeny ohne weiteres große Schraubenmuttern oder überdimensionierte Abschnitte von Vierkantrohren durch speziell angefertigte «Imitationen» aus leichtem Metallblech ersetzen, ohne sich dem Vorwurf der «Materialunechtheit» auszusetzen. Wenn er für seine Zwecke und nach seinem Maß «falsche» Stücke – übrigens wiederum serienweise – anfertigen läßt, so dient dies zur Hauptsache der Gewichtsverringering des Werkes.

Das Faszinierende an Kemenys Werk ist wohl folgendes: Die gleichartigen Elemente, aus denen sich das Reliefbild aufbaut, sind Serienerzeugnisse. Sie konstituieren sich massenweise zur Komposition. Darin liegt die Zugehörigkeit dieser Kunst zum Zeitalter der industriellen Massenproduktion. Das Werk aber, zu dem sie gefügt sind, ist ein einziges und einmaliges. Es spiegelt – auch ohne Konsultation des Titels erkennbar – keine technischen Probleme und Situationen, sondern Grundtatsachen, Urphänomene: das Leere und das Volle, Wachstum und Zerfall, Freiheit und Bindung, Kommen und Gehen, Schichtungen und Geschiebe, Rhythmen und Strukturen. Es ist von Kemeny gesagt worden, daß er, industrieller Werkstoff und technischer Arbeitsmethoden sich bedienend, ein Romantiker sei. Das mag seine Richtigkeit haben, vor allem, wenn man in Rechnung stellt, daß der Romantiker nicht nur durch die Oberfläche hindurch in die Geheimnisse der Dinge einzudringen sucht, sondern auch träumend oder in kühnem Gedankenflug sich von der Erde löst und ins Kosmische hinausschwebt. Merkwürdig ist jedenfalls, daß die Reliefbilder Kemenys im Betrachter Assoziationen auslösen und Vorstellungen erwecken, die vielleicht gar nicht diejenigen ihres Schöpfers sind, aber außerhalb alles Rationalen liegen. Kemenys Metallbilder hätten Seele, meint Michel Ragon in seiner Monographie über den Künstler.

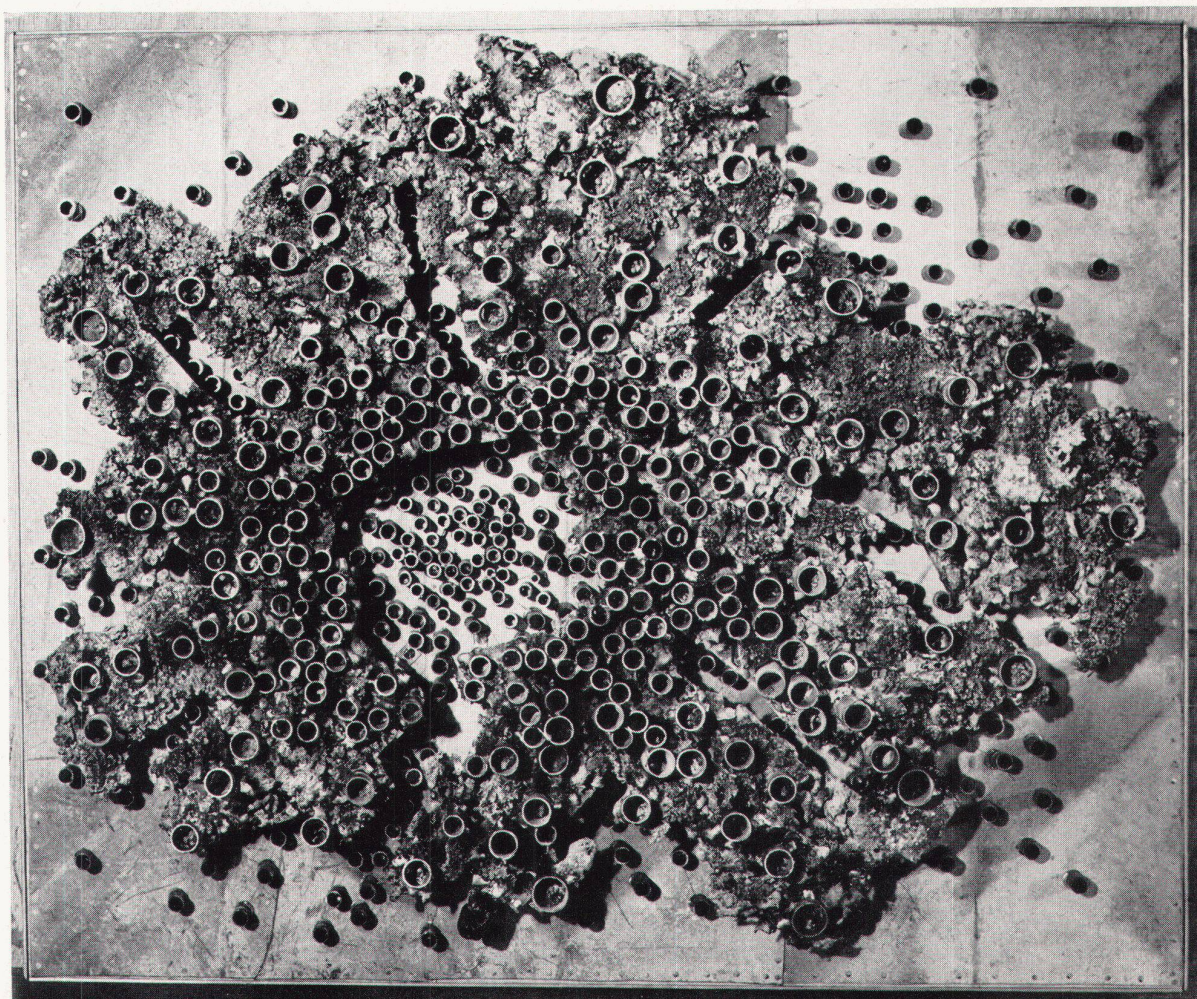
An diesem Werkklima sind nicht nur die Formelemente selbst und ihre kompositorische Konstellation beteiligt, sondern auch ihre oft weitgehende nachträgliche Behandlung, ferner die Qualitäten und Farben der verschiedenen metallischen Materialien, die Kemeny mit den raffinierten Geheimnissen des Alchemisten zu verwandeln weiß. Da tritt denn der Maler in Erscheinung, der die Reliefs durch die erlesensten Färbungen und Tönungen, mittels des Feuers, chemischer und mechanischer Prozesse, zu «Bildern» zu verwandeln versteht. Ebenso sehr aber sind an ihrer Wirkung die plastischen Werte beteiligt, das pulsierende Leben, das Atmen der vor- und



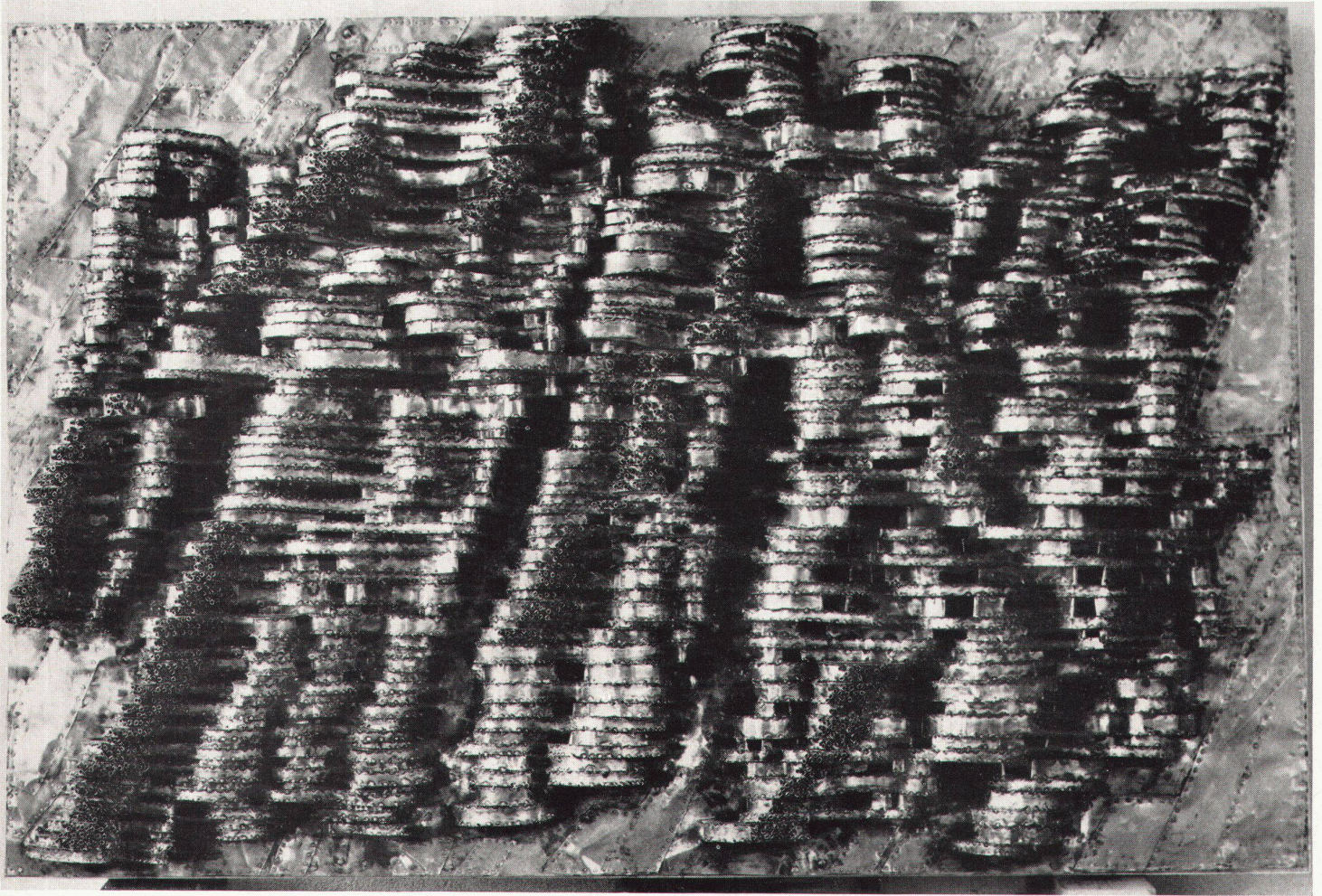
5

rückspringenden Formen, der Aus- und Einwölbungen, der Erhebungen und Höhlungen, der Überschneidungen, Schichtungen und Verflechtungen. Diese offene oder verhüllte plastische Dynamik zeigt sich erst im Licht. Dem Wechsel des Lichteinfalles ausgesetzt, gibt das Werk seinen ganzen Reichtum, seine Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit preis.

Nach den an- und aufregenden, erhebenden und bestürzenden Erlebnissen bei der Konfrontation mit dieser Kunst mag man verlockt sein, den Maler-Metallplastiker in seiner Werkstatt bei seinem Tagewerk aufzusuchen. Da wird man wiederum Überraschungen erleben. Zunächst nichts von Bohème. Ein Mann, der wie jeder Berufstätige pünktlich seine Wohnung verläßt und zu seinem Arbeitsplatz fährt: nicht einem romantischen Atelier, sondern einer großen, hellen mechanischen Werkstatt in einem modernen Geschäftshaus am Stadtrand. Viele kleine Kompositionsskizzen sind der Realisation eines Werkes vorausgegangen. Ein paar der vorgesehenen Elemente sind zu einem originalgroßen Probestück gefügt worden, das die Wirkung des Werkes abschätzen, die notwendigen Arbeitsmethoden vorsehen läßt. Zeichnerische Studien und Probestücke haben zu einer originalgroßen Werkzeichnung geführt, die ähnlich dem Konstruktionsplan einer Maschine jeden Bestandteil maßgenau verzeichnet. Verschiedene Farben unterschei-



6



7

den manchmal die verschiedenen Werkstücke; eingetragene Zahlen dienen der Zusammenstellung und Beschaffung der in die Hunderte, ja Tausende gehenden Elemente, die oft für ein einziges Werk benötigt werden. Diese Elemente sind eingekauft, in Sonderausführung von einer Metallwerkstätte geliefert oder im eigenen Atelier ausgeführt worden. Versuchsweise wurden sie auf dem Werkplan zusammengestellt und aufgebaut. Dabei haben sich Änderungen als notwendig erwiesen, Einzelnes ist weggefallen, anderes tritt dazu. Nun ist Kemeny mit seinem Gehilfen beim Zusammenbau. In wochenlanger Arbeit werden die Elemente zusammengelötet oder -geschweißt. Abertausende von Schweiß- oder Lötstellen sind nötig. Sie bleiben sichtbar stehen, haben ihren Anteil an der Wirkung des Werkes. Improvisierende Änderungen in dieser Arbeitsphase sind häufig. Zehn bis höchstens zwanzig derartige Metallbilder entstehen im Jahr. Die Arbeit mit dem Schweißgerät oder dem LötKolben vollzieht sich in gleichmäßigem Rhythmus, ohne Aufregungen, beharrlich. Bei der Mittagspause oder bei Feierabend legen Kemeny und sein Gehilfe pünktlich wie Werkmeister und Arbeiter in einer mechanischen Werkstätte oder Industriehalle das Werkzeug nieder. Ein sorgfältiges, systematisches, präzises Arbeiten mit sicheren Handgriffen, vergleichbar viel eher der Montage eines komplizierten Gerätes als dem impulsiven Herstellungsprozeß eines Kunstwerkes, wie ihn sich nicht nur der Biedermann vorstellt. Ein gestalterisches Tun im Geist unserer Zeit. Sein Resultat vielleicht das, was Carola Giedion-Welcker als Tendenz heutiger Plastik eine «Symbiose des Biologisch-Wachsenden und des Technisch-Konstruierten» genannt hat.

7
Zoltan Kemeny, *Pacifique*, 1963. Messing
Laiton
Brass

Photos: 1, 3, 6, 7 Walter Dräyer, Zürich