

Aus der bewegten Geschichte der internationalen Künstlervereinigung Abstraction Création, Paris 1931–1937

Vorbemerkung

Am 15. Februar 1931 meldet in Paris die Association Abstraction Création ihre Statuten an, weshalb dies als offizielles Gründungsdatum gilt. Bereits drei Wochen später kommt es durch den Tod des Gründungsmitglieds Theo van Doesburg zu einem markanten Einschnitt. Nach diesem Todesfall entschließen sich Georges Vantongerloo, der von Jean Hélion zum Beitritt aufgefordert wurde, und dann auch Piet Mondrian, der Künstlervereinigung beizutreten. Die Vollversammlung wählt Auguste Herbin zum Präsidenten und Georges Vantongerloo zum Vizepräsidenten.

Die Aufbruchphase von Abstraction Création dauert von Frühjahr 1931 bis zum 24. Februar 1934. Darauf folgt eine Zeit der Konflikte. Nach dem 1. Juni 1934 beginnt eine eigentliche »Ära Vantongerloo« – wie ich sie bezeichnen möchte –, da Georges Vantongerloo als Vizepräsident, Geschäftsführer und Schatzmeister verantwortlich zeichnet, während der Posten des Präsidenten nicht wahrgenommen wird. Diese Ära dauert bis September 1935, als Auguste Herbin nach Paris zurückkehrt und von Vantongerloo den »Siège social«, die Geschäftsleitung, zurückverlangt.

Vantongerloo war in dieser langen Phase der prägende und tragende Künstler der Vereinigung. Nach seinem engagierten Einsatz in verschiedenen Vorstandsfunktionen verzichtet er im Februar 1937 auf eine weitere Kandidatur. Das geplante Heft Nr. 6 der Künstlergruppe erscheint nicht mehr, und damit ist 1937 die Auflösung von Abstraction Création besiegelt.

Dieser Aufsatz stützt sich maßgeblich auf die Briefe und Notizen, die sich im Nachlass Georges Vantongerloos gefunden haben und die im Georges Vantongerloo-Archiv im Haus Bill in Zumikon aufbewahrt werden. Vantongerloo setzte seine Briefe zuerst handschriftlich auf. Es sind entweder diese handschriftlichen Zeilen und/oder Schreibmaschinendurchschläge seiner Briefe vorhanden. Im Vantongerloo-Archiv befinden sich auch zahlreiche Briefe, Karten und Werkfotos der Künstlerinnen und Künstler von Abstraction Création an Georges Vantongerloo. Der Name der Association Abstraction Création wie auch derjenige der Galerie Abstraction Création findet sich in der Fachliteratur unterschiedlich, nämlich sowohl mit als auch ohne Bindestrich geschrieben. Wir haben uns für eine einheitliche Schreibweise entschieden.

Zur Gründungsgeschichte

Aufgefordert von Theo van Doesburg, finden sich am 24. Januar 1931 in dessen Atelier in Meudon bei Paris, nach dem Niedergang der nur kurzlebigen Gruppen Cercle et Carré und Art concret, sein Nachbar Hans (Jean) Arp sowie Auguste Herbin und Jean Hélion zu einem Gedankenaustausch ein. In der anregenden Atmosphäre von van Doesburgs nach De-Stijl-Vorstellungen neu gebautem Atelier- und Wohnhaus verhandeln die vier darüber, was zu berücksichtigen sei, um eine neue, diesmal dauerhafte Künstlervereinigung ins Leben zu rufen. Sie kommen überein, dass diese als Mitglieder ausschließlich Künstler, die nichtfigurativ arbeiten, aufnehmen und die Veröffent-

lichung von deren Werken in Ausstellungen und Publikationen fördern soll.

Hans Arp, einer der Teilnehmer an diesem Brainstorming, hatte gemeinsam mit seiner Ehefrau Sophie Taeuber-Arp Ende der 1920er-Jahre den niederländischen Kollegen Theo van Doesburg zur Mitarbeit an der Innengestaltung des Café-Ciné-Dancing »Aubette« in Straßburg eingeladen, für dessen Bauleitung Sophie Taeuber-Arp 1927–1929 verantwortlich zeichnete. Theo van Doesburg und Sophie Taeuber-Arp brachten in den Räumen der »Aubette« künstlerisch Innovatives zustande.¹

Die Arps und van Doesburg wollten ihre produktive Nähe andernorts fortsetzen und sich zwei aneinanderstoßende Häuser bauen. Doch dann stritten sich Hans und Theo über die Verteilung der an der »Aubette« verdienten Gelder und dieser Plan wurde fallen gelassen. Dennoch zogen dann alle drei immerhin in dieselbe Ortschaft, nämlich nach Meudon-Val-Fleury.² Im Hinblick auf die von ihnen angestrebte Gruppen-Neugründung raufen sich Arp und van Doesburg wieder zusammen.

Was Kunst- und Architekturbewegungen angeht, ist Gastgeber Theo schon seit Jahren auf dem Laufenden – seit er als Redakteur für die Zeitschrift *De Stijl* verantwortlich zeichnet, die in Leiden seit 1917 erschien. Arp hat neben seiner künstlerischen Begabung ebenso eine für das Vermitteln von Kontakten.³

Während einer zweiten Diskussionsrunde in van Doesburgs Atelier am 4. Februar 1931 gesellen sich zu den vier Teilnehmern der ersten Runde noch František Kupka, Léon Tutundjian und Georges Valmier⁴. Sie beschließen, ihre neue Interessenvertretung Association Abstraction Création zu nennen, und setzen gemeinsam deren Statuten auf. Gründungsmitglied Hélon, den man zum »Secrétaire« wählt, fasst die Ereignisse rückblickend zusammen; wobei er als neu Dazugestoßenen noch Robert Delaunay erwähnt und Herbin als sehr energisch und »diktatorisch auftretend« kritisiert.⁵ Die Satzung legt fest, dass alle Beteiligten die gleichen Rechte haben sollen. Die Versammlung der Mitglieder wählt den Vorstand, das »Comité«. Man einigt sich darauf, dass in jedem der kommenden Jahre eine Publikation mit dem Titel *Abstraction Création, Art non-figuratif* erscheinen soll, in der von jedem Mitwirkenden je ein Werk abgebildet werden darf. Diese Gruppenpublikation wird dann tatsächlich ab 1932 bis 1936 einmal pro Jahr erscheinen, von den Gruppenmitgliedern intern als »Cahier« (Heft) bezeichnet. Die grafische Gestaltung der fünf Hefte wird von wechselnden Künstlern verantwortet. Die Mitglieder sind verpflichtet, das für die Reproduktion des Bildes benötigte Klischee persönlich zu bezahlen. Das Anmahnen dieser Beträge wird einen erheblichen administrativen Schreibaufwand nach sich ziehen.

»Constituer une société stable«

Die Mitglieder der neuen Künstlervereinigung streben eine »stabile Situation« an, einen auf längere Dauer gefestigten und belastbaren Zusammenhalt. Die Statuten

werden am 15. Februar 1931 in Paris angemeldet, dieser Tag gilt daher als das offizielle Gründungsdatum von Abstraction Création.

Mitten hinein in diese hoffnungsvolle Aufbruchphase platzt die Nachricht, dass Theo van Doesburg völlig unerwartet am 7. März 1931 im Schweizer Lungenkurort Davos verstorben sei. Unmittelbar nach dem Eintreffen dieser Nachricht fordert Jean Hélon den in Paris lebenden belgischen Künstlerkollegen Georges Vantongerloo dazu auf, den wegen des Todesfalls frei gewordenen Platz in der Gruppe einzunehmen. Hélon setzt Vantongerloo über die Situation in Kenntnis: Der solidarische Zusammenschluss von Künstlern wolle seine Lehren aus den Erfahrungen des vorangegangenen Jahres, ziehen. Man bemühe sich deshalb nun vor allem darum, etwas Dauerhaftes auf die Beine zu stellen und zähle bei diesem Vorhaben auf Arp, Herbin und Pevsner sowie neu auch auf ihn, Vantongerloo.⁶ Mit den genannten Persönlichkeiten sei die Zielvorgabe eines stabilen Zusammenhalts erreichbar, sie seien sozusagen die Garanten für das Gelingen.

Konstituierung

Am 16. März 1931, an der ersten Vollversammlung der in Paris anwesenden Mitglieder von Abstraction Création, wird Vantongerloo, der positiv auf Hélon's schriftliche Aufforderung zur Teilnahme reagierte, zum Vizepräsidenten gewählt.⁷ Auguste Herbin wird Präsident, zudem überantwortet man ihm den »Siège social«. Jean Hélon

¹ Doch das damalige Publikum reagierte mit Unverständnis. Es habe das Resultat als »kalt und unangenehm« abgelehnt, ließ Theo van Doesburg in einem Brief vom 7. November 1930 Adolf Behne wissen. Zitiert in: *Freibeuter 12, Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik*, Berlin 1982, S. 52.

² Als Max Bill im März 1930 die Räume der »Aubette« besuchte, stellte er entsetzt fest, dass sie bereits so kurz nach der Eröffnung verwahrlost aussahen. Die von Hans Arp im »Dancing-Cabaret« auf die Wände gemalten stilisierten Figuren hatten Zuzug bekommen von auf Papier gepinselten kitschigen Dekorationen, und das »Ciné-Dancing«, der von Theo van Doesburg gestaltete große Saal, war schon nicht mehr in Gebrauch.

³ Theo van Doesburg bezog seinen Neubau zusammen mit seiner Nelly genannten Ehefrau Petronella van Moorsel »Mitte Dezember 1930« (zitiert in: *Theo van Doesburg 1883–1931, een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel, samengesteld door Evert van Straaten*, Den Haag 1983, S. 170). Und die Arps hatten in Meudon nach Sophies Plänen ihr Atelier- und Wohnhaus gebaut.

⁴ So war es Arp und nicht etwa van Doesburg, der den an der Sitzung in Meudon anwesenden Jean Hélon im vorangegangenen Jahr mit Piet Mondrian – einem der früheren Mitarbeiter an *De Stijl* – bekannt gemacht hatte. Wie es ebenfalls Arp sein wird, der dem jungen Max Bill den Beitritt zu Abstraction Création ins Atelier mitnimmt.

⁵ Auch der in Paris schaffende Schweizer Bildhauer Alberto Giacometti habe vorbeigeschaut, doch beteiligt er sich nicht weiter am Projekt.

⁶ Hélon: »... on inventa un groupement d'artistes foncièrement abstraits dont on débattit le nom entre les fondateurs dont étaient: van Doesburg chez qui on se réunit dans sa nouvelle maison de Meudon, Arp son voisin, Herbin tout de suite très énergique et dictatorial, Delaunay spectaculaire mais prudent [Robert Delaunay wurde von Herbin im Bericht an Vantongerloo hingegen nicht namentlich erwähnt], Kupka, Tutundjian, Valmier et moi qui devins secrétaire de la chose.« Zitiert in: *Jean Hélon*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2004, S. 221.

⁷ Im Original: »Mon vieux Vantongerloo, j'espère que ta femme

va bien maintenant, et que tu es toujours bien vivant, en cela plus heureux que van Doesburg, qui est mort subitement en Suisse, samedi dernier.

Je t'adresse un papier qui doit t'intéresser. Nous basant sur les expériences de l'année passé, nous avons essayé de concevoir une formule durable, pour montrer art non figuratif ... en prenant la peinture hors sujet nature, de Arp à Herbin, et de Pevsner jusqu'à toi, on peut constituer une société stable ... je compte que tu viendras à une réunion, lundi 16 [3.1931], au Café Voltaire, Place de l'odéon, à 20h30 ... nous élirons un nouveau vice-président ... Cordialement Hélon.« Brief von Jean Hélon an Georges Vantongerloo vom 10. März 1931, zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 220. Vantongerloo ließ sich von Auguste Herbin Details aus der Vorgeschichte von Abstraction Création berichten. Und er notierte sich die ihm geschilderte Chronologie der Ereignisse. Diese handschriftlichen Aufzeichnungen befinden sich im Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

⁸ Im Protokoll liest sich das so: »Vantongerloo remplace van Doesburg« (Vantongerloo ersetzt van Doesburg).

akzeptiert die Aufgaben eines Schatzmeisters («Trésorier») und »Secrétaire«. Herbin und Hélon sind als Mitglieder der Kommunistischen Partei beide in der Lösung organisatorischer Aufgaben geschult und sie verstehen es, sich bei der Ämterverteilung gegen den Gründungskollegen Arp durchzusetzen. Sie etablieren sich – und mit ihnen Vantongerloo – als die »Macher« im Vorstand. In den Händen dieser drei, im »Comité directeur«, ist nun die Macht gebündelt. Als weitere Mitglieder des Vorstandes werden Arp, Gleizes, Kupka, Tutundjian und Valmier gewählt.

Es fällt auf, wie durchmischt die Vereinigung war, was die Staatsangehörigkeit der Mitglieder betrifft.⁸ Ab Herbst 1934 wird Vantongerloo die Geschäfte der Gruppe vollends in die Hände nehmen, da sich Herbin, der gewählte Präsident, aus finanziellen Gründen genötigt sieht, Paris zu verlassen. Herbins Posten bleibt bis September 1935 vakant.

Vorgeschichte: Cercle et Carré und Art Concret

Die »Experimente des vorangegangenen Jahres«, auf die sich Hélon im Brief an Georges Vantongerloo vom 10. März 1931 bezieht, waren die Aktivitäten von Art concret und Cercle et Carré, zweier unabhängig voneinander existierender, rivalisierender Gruppierungen. In unserem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass Piet Mondrian, Georges Vantongerloo und Hans Arp neben zahlreichen anderen der Gruppe Cercle et Carré angehörten, in der prokommunistische und antikomunistische Haltungen der Mitglieder koexistierten. Vantongerloo waren die Geschehnisse bei Cercle et Carré aus eigener Erfahrung vertraut, denn er war schon dort einer der verantwortungsbewussten Aktivisten gewesen. Er und sein um 14 Jahre älterer niederländischer Malerkollege Piet Mondrian hatten sich damals oft zum Tee bei Michel Seuphor – der eigentlich Fernand Berckelaers hieß und wie Vantongerloo in Antwerpen geboren war – gegenüber der Kirche von Vanves oder auf dem Montmartre, im Atelier des aus Montevideo stammenden, in Paris lebenden Malers Joaquín Torrès-Garcia, getroffen. Manchmal waren Sophie und Hans Arp dazugekommen oder der russische Bildhauer Antoine Pevsner.



Briefpapier von Cercle et Carré



Mitglieder der Künstlervereinigung Cercle et Carré an der Vernissage ihrer ersten Gruppenausstellung in Paris (17. April–1. Mai 1930)

Cercle et Carré grenzte sich gegen die surrealistische Stilrichtung ab, die damals in Paris Aufwind hatte. Es mag erstaunen, dass Arp in dieser Runde zugegen war, denn er persönlich war gar nicht »anti-sur« eingestellt. Er war und blieb zu Vantongerloos Leidwesen ein zwischen den stilistischen Fronten changierender Künstler, der keine Berührungssängste kannte, sondern durchaus freundschaftliche Kontakte zu den in Paris arbeitenden und ausstellenden Surrealisten, so u. a. zu Max Ernst, pflegte. Theo van Doesburg dagegen hatte im April 1930 ebenfalls in Paris die Zeitschrift *Art concret* lanciert.⁹ Im Gegensatz zu Cercle et Carré war die kleinere Gruppe Art concret politisch radikal links eingestellt. Theo van Doesburg und Jean Hélon als »Secrétaire général d'art concret« waren dort besonders aktiv.

Die von Seuphor und Torrès-Garcia gegründete Vereinigung Cercle et Carré versuchte mit einer Zeitschrift und einer Ausstellung ihrerseits, die Aufmerksamkeit auf sich

⁸ Gründungsmitglied Arp, 1887 in Straßburg als Sohn einer elsässischen Mutter und eines deutschen Vaters geboren und daher einst deutscher Staatsangehöriger, hatte inzwischen, wie auch seine Ehefrau Sophie, während der Arbeit an der »Aubette« die französische Staatsbürgerschaft erhalten. Dennoch wird Arp im Briefwechsel mit Abstraction Création weiterhin als Hans und nicht als Jean angeschrieben. – František Kupka, der 1871 in Opocno geborene tschechische Maler, lebt in Puteaux bei Paris. – Léon Tutundjian, ein 1905 in Amassia geborener und nach Frankreich ins Exil gelangter Armenier, und der aus Cou-

terme dans l'Orne stammende, 1904 geborene französische Maler Jean Hélon fühlten sich einander seit ihrer Zugehörigkeit zur Gruppe Art concret, in der sie 1930 zusammen mit dem Holländer Theo van Doesburg aktiv waren, eng verbunden.

⁹ Dieser Aktion vorangegangen war eine von Jean Hélon 1928 in der Pariser Galerie Marck organisierte Ausstellung, bei der Werke von fünf Künstlern, darunter Hélon selber und Torrès-Garcia, gezeigt wurden. An diesem Anlass begegneten sich Torrès-Garcia und van Doesburg. Torrès-Garcia habe van Doesburg dort laut Marie-Aline Prat vorgeschlagen, gemeinsam

etwas »gegen den Surrealismus« zu unternehmen. Torrès wurde zu van Doesburg eingeladen und schrieb darauf zwei Artikel über dessen Kunst. Dann jedoch entschied sich Torrès anstatt für ein Zusammengehen mit van Doesburg für Michel Seuphor. Siehe: Marie-Aline Prat: *Contribution aux archives de l'art abstrait en France: le groupe et la revue »Cercle et Carré«*, Diss. Université de Paris, Sorbonne, Paris 1980, S. 32, 34.

zu lenken. Bei Cercle et Carré gab es weder ein Gruppenmanifest noch Statuten. Man hatte lediglich monatlich einen Mitgliederbeitrag von 25 französischen Francs zu entrichten.

Mit diesen Beiträgen wurden die Hefte *Cercle et Carré*, Nr. 1 bis 3 sowie die Gruppenausstellung 1930 finanziert.¹⁰ Vantongerloo gestaltete für die Ausstellung, die von 17. April bis 1. Mai 1930 stattfand, nicht nur das Ausstellungsplakat, sondern zeigte auch vier seiner Werke, drei Flughafenmodelle und ein Gemälde. Diese Auswahl belegt, wie vorrangig ihm zu jener Zeit seine Entwürfe für Architektur waren.

Joaquín Torrès-García, der auf dem Vernissagefoto finster dreinblickende Lateinamerikaner, zählte zu den Antikommunisten bei Cercle et Carré; aktive Kommunisten waren z. B. Otto Freundlich und Jean Gorin.¹¹ Gorin lehnte Torrès-García als »zu sentimental« ab. Die Aversion zwischen den beiden war gegenseitig. Das Echo auf die Ausstellung war minim, es fanden sich außer Pablo Picasso, der im selben Haus wohnte, kaum Besucher ein, und verkauft wurde gar nichts. Doch für Vantongerloo und Gorin ergab sich nach dem vorangegangenen Briefwechsel hier erstmals die Gelegenheit, direkt miteinander ins Gespräch zu kommen. Gorin, der zur Ausstellung von Cercle et Carré aus der französischen Provinz, aus Nort sur Erdre, angereist war, durfte auch noch Vantongerloos Atelier besuchen.¹² Als wissbegieriger Neueinsteiger in die nichtfigurative Kunstproduktion richtete er brieflich intensive Fragen sowohl an Vantongerloo als auch an Mondrian. Der Briefwechsel belegt die Bemühungen Vantongerloos, dem Jüngeren seine Arbeitsmethode zu erhellten. Das ihm von Vantongerloo Mitgeteilte vermag der dreizehn Jahre jüngere Gorin indes nicht immer völlig nachzuvollziehen.

Bereits einige Jahre vor der Ausstellung *Cercle et Carré* hatte sich Gorin brieflich gegenüber Vantongerloo, der damals noch in Menton am Mittelmeer wohnte, als Leser von Vantongerloos Buch *L'Art et son Avenir* zu erkennen gegeben. Dessen Logik habe ihn wunderbar erhellt (»merveilleusement éclairé«¹³) in einer Zeit, in der Gorin gerade seine ersten eigenen Kompositionen erarbeitet hatte. So er *L'Art et son Avenir* richtig verstanden habe, beziehe sich Vantongerloo zur Herstellung seiner Kunstwerke auf eine wissenschaftliche Harmonie der Spektralfarben, doch damit befinde er sich im Widerspruch zu dem, was Gorin zuvor den Verlautbarungen der Herren Mondrian und van Doesburg entnommen habe.

Gorin sei der Erste, der ihm diese Frage gestellt habe, antwortete Vantongerloo dem Wissbegierigen am 17. März 1927 – und er erläuterte, dass Mondrian beim Malen lediglich seinem Gefühl¹⁴ folge. Was nun Vantongerloo von seinen »Confrères« Mondrian und van Doesburg unterscheidet, sei die während seiner jahrelangen Farbstudien gewonnene Ansicht.¹⁵

Nach einem »Freibrief«, den Gorin von Vantongerloo zum Gebrauch der nicht auf die Primärfarben limitierten Farben ausgestellt bekam, erkundigt sich Gorin des Weiteren, ob

es nicht Regeln¹⁶ gebe, um die unterschiedlichen Farbwertigkeiten (»les différentes valeurs des couleurs«) auszubalancieren.

Vantongerloo beantwortet die Frage: Zwar gebe es Regeln, doch sie seien immer relativ, nämlich relativ in Bezug auf die zu behandelnde Oberfläche, »relative par rapport à la superficie«.¹⁷

In einem Brief vom 3. April 1927 versucht Vantongerloo, Gorin seinen Gebrauch der Mathematik zu erläutern, angesichts einer Skizze zu seinem 1921 in Menton gemalten Ölbild *Komposition vom gleichseitigen Dreieck*, und er weist darauf hin, dass dieses Bild asymmetrisch aufgebaut sei, um Monotonie zu vermeiden.¹⁸ Gorin, der nicht denkfaul war, kommt dennoch nicht umhin, in seinem Antwortbrief vom 3. Mai 1927 einzugestehen, dass er Vantongerloos mathematische Erläuterungen nur zum Teil¹⁹ habe nachvollziehen können.

Theo van Doesburg, der einstige *De Stijl*-Gründer, hielt sich in Paris von den Aktivitäten der Gruppe Cercle et Carré fern,²⁰ während Piet Mondrian, der wie auch Vantongerloo in früheren Jahren das *De Stijl*-Manifest unterzeichnet hatte, dort mitausstellte.

10 Vantongerloo nutzte jede Ausgabe als Forum zum Publizieren eigener Texte, darüber hinaus unterzeichnete er zusammen mit Torrès-García und Seuphor den Mietvertrag für einen Galerieraum, 23, rue de la Boétie, Paris 8e, in der Cercle et Carré eine Gruppenausstellung veranstalten wollte.

11 Gorin hatte drei Jahre vor seiner Teilnahme an dieser Ausstellung einen polychromen Architektorentwurf für ein Bürogebäude der Union kommunistischer Revolutionäre in Frankreich abgeliefert – »édifice horizontal pour bureaux, 1927 projet réalisé pour l'union communiste révolutionnaire de France«, abgebildet in: *La peinture de Claude Rutault expose celle de Jean Gorin*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 2008, S. 69.

12 Danach schreibt Gorin an Vantongerloo: »Cher ami ... Le pauvre Garcia [= Joaquín Torrès-García] me semble pas d'accord avec nous, il ne peut se débarrasser du sentimentalisme dont il est encore imprégné, il ne peut par conséquent s'entendre avec Seuphor et le but véritable de ? et ? [= Cercle et Carré]. J'ai gardé un si vif et si sympathique souvenir de mon séjour à Paris parmi vous tous, que je ne pourrais l'oublier. L'entretiens que nous avons eu chez vous surtout à été pour moi du plus grand intérêt. C'était d'ailleurs pour moi tout un événement de faire votre connaissance, depuis les quelques longues lettres que nous avons échangées il y a q. q. années ... j'irais aussi fort probablement en automne [1930] faire un

voyage à Paris, et vous revoir mes chers amis. Vous, Mondrian, Seuphor ...« Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo, nicht datiert, ca. Sommer 1930; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

13 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 14. März 1926; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

14 »Mondrian suit uniquement son bon sens ... Mondrian a bien présenté que les trois couleurs fondamentales: rouge, jaune et bleu, sont plus abstraites que les couleurs de la nature.« Brief von Georges Vantongerloo an Jean Gorin vom 17. März 1927; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

15 »... Le spectre n'est pas seulement la décomposition de la lumière blanche ... mais ce spectre, que j'appelle absolu, est constant. Sa loi est immuable.« Ibid.

16 »... N'y a-t-il pas des règles qui permettent d'équilibrer les différentes valeurs des couleurs et leurs superficies entre elles, qui font comme vous le dites à-propos de votre *composition des violet-indigo*: que chaque couleur ne peut avoir une importance plus grande ou plus petite, soit comme couleur, valeur ou superficie, sous peine de rompre l'unité de l'œuvre qui pour ce cas-là à été créée dans la gamme de violet-indigo et dans une surface déterminée ...« Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 29. März 1927; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Vantongerloo hatte Gorin u. a. *Vouloir* Nr. 25 zugeschickt; einen darin von Theo van Doesburg veröffentlichten Text kritisiert Gorin im selben

Brief vom 29. März 1927 als »unlogisch«, er bedeute, wenn man ihm Folge leisten würde, einen Rückfall in individualistische Fantasien.

17 Brief von Georges Vantongerloo an Jean Gorin vom 3. April 1927. Zum Thema »Regeln« und »Rezepte« siehe auch den Beitrag von Hans Janssen in diesem Katalog.

18 in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 122f.

19 Gorin: »Je vous ai donc suivi jusqu'au moment où vous voulez équilibrer sur la composition une quinte [der Begriff Quinte ist aus der Musiksprache übernommen und bedeutet: fünfter Ton vom Grundton aus] accord d'indigo-violet pour le cas de la composition III, et cela par la règle de trois, pour que la position des couleurs soit aussi suivant l'unité ...« Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 3. Mai 1927; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Das Nichtverstehenkönnen von Vantongerloos Umgang mit Mathematik wird später noch diversen anderen Personen Kopfzerbrechen bereiten, so auch dem im Vergleich zu Gorin noch jüngeren Schweizer Max Bill, der nach seiner ersten Ausstellung zusammen mit einigen anderen Mitgliedern der Gruppe Abstraction Création in der gruppeneigenen Galerie im Dezember 1933 in Vantongerloos engeren Freundeskreis aufgenommen wird.

20 In Paris konnte man, wie die Legende will, um 1930 zwar Mondrian und van Doesburg im Restaurant »Dôme« antreffen – doch sie saßen dort, da mittlerweile zerstritten, jeder für sich an verschiedenen Tischen.

Art Concret

Jean Hélon, der Vantongerloo nach dem Tode van Doesburgs brieflich eingeladen hatte, Abstraction Création beizutreten, hatte im Jahr zuvor im Gefolge des Trendsetters van Doesburg bei Art Concret mitgemacht. Im April 1930 war das von Theo van Doesburg herausgegebene Heft *Art Concret* erschienen. Hélon: »... on se voyait alors chez van Doesburg qui publiait *De Stijl*. On: c'étaient Carlsund, Tutundjian, Schwab, Wantz et moi. C'est parce que *De Stijl* se mourait qu'on fit *Art Concret* qui n'eut qu'un numéro,²¹ et c'est parce que celui-ci n'eut guère d'écho – étant, à l'envers de Cercle et Carré, très rigoureux ...«

Hélon war bei Art Concret nach eigener Aussage neben van Doesburg das vorwärtstreibende Energiebündel.²² Wie Vantongerloo beschäftigte sich auch Hélon mit mathematischen Fragestellungen. Das belegt Jean Hélon in der Einführungsnummer von *Art Concret* publizierter Text »Les problèmes de l'art concret – art et mathématiques.«²³ Während seiner Art-Concret-Zeit lernte Hélon über Hans Arp²⁴ auch Piet Mondrian kennen und schätzen. Er vergleicht Mondrians und van Doesburgs Charaktere: »Mondrian était tout à fait différent de van Doesburg qui, au meilleur sens du mot, était un aventurier de la pensée, prêt à tous les risques. Van Doesburg était dada, Mondrian était un classique.«²⁵

Die Cahiers von Abstraction Création

Aus den Versuchen und Erfahrungen dieser beiden Gruppierungen, Art Concret und Cercle et Carré, sollten nun die Konsequenzen gezogen werden, und auf dieser Analyse wollte man bei Abstraction Création aufbauen. Man beschloss kollektiv, in die neue Gruppierung ausschließlich Künstler aufzunehmen, die stilistisch auf keinen Fall mehr figurlich / figurativ arbeiteten, sondern nur solche, die sich zum Gebiete der Abstraktion bekannten sowie jene, die, wie im zweiten Namen der Gruppe unter dem Begriff »Création« zusammengefasst, kreativ neu gestaltend vorgingen.²⁶

In wechselnder Zusammensetzung gibt der Vorstand der Künstlervereinigung insgesamt fünf Hefte mit dem Titel *Abstraction Création, Art non-figuratif* heraus, die bei Édition les tendances nouvelles in Paris im Lauf der Jahre 1932 bis 1936 erscheinen. In diesen Heften werden von jedem einzelnen Gruppenmitglied Werkreproduktionen veröffentlicht. Gelegentlich werden in den *Cahiers* auch noch eher kurz gefasste Textbeiträge von Mitgliedern abgedruckt. Man einigte sich darauf, keinerlei kommerzielle Annoncen anzunehmen. Das war für die Ausstrahlung der Hefte zweifellos von Vorteil. Die schwarz-weißen Reproduktionen der Werke kamen somit ungestört, unaufgeregt im Layout, klar zu Geltung.

Der Vorstand setzte sich zu jenem Zeitpunkt, 1932, aus folgenden Künstlern zusammen: Arp, Gleizes, Hélon, Herbin, Kupka, Tutundjian,²⁷ Valmier und Vantongerloo. Dieses Gremium war für die Auswahl der von den Mitgliedern eingesandten Fotografien verantwortlich. Die Kosten

für ein Klischee musste jedes Mitglied selber tragen. Das erste Heft erschien ein Jahr nach der Vereinsgründung. Darin wird in einem nicht namentlich unterzeichneten Statement auf der ersten Seite erwähnt, dass man gerne die Künstler El Lissitzky, Malewitsch, Tatlin aufgefördert hätte, der Gruppe beizutreten – aber man habe keinen Kontakt zu ihnen herstellen können.²⁸

Association des écrivains et artistes révolutionnaires

Am 16. Januar 1933 begab sich Vantongerloo an eine Sitzung der Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.e.a.r.). Diese wollte eine der Arbeitergewerkschaft entsprechende Gewerkschaft für Schriftsteller und Künstler gründen. Sie war 1932 von Louis Aragon, Paul Vaillard Couturier und Léon Moussinac initiiert worden. Die Vereinigung wurde von Mitgliedern der Kommunistischen Partei Frankreichs dominiert,²⁹ von denen etliche damals in enger Anlehnung an die Vorstellungen Josef Stalins handelten.

Aus der Gruppe Abstraction Création waren Herbin, Hélon, Laure Garcin und Otto Freundlich mit seiner Gefährtin Hannah (Jeanne) Kosnick-Kloss bei der Künstlergewerkschaft organisiert. Während der Sitzung vom 16. Januar wurde Vantongerloos Kunst relativ plump als »bourgeois« angegriffen.³⁰

Georges Vantongerloo hatte das *Kommunistische Manifest* gelesen und Anfang der 1920er-Jahre vorgehabt, eine »universell kommunistische Stadt« zu planen.³¹ Nun, ein Jahrzehnt später, beantwortet er die ihm an der A.e.a.r.-Sitzung gestellte Frage, ob seine Kunst dem Proletariat nütze: Seine Kunst solle und könne nicht für Machtansprüche missbraucht werden – sie trage mit ihren Neuerungen zur allgemeinen konstruktiv-progressiven

21 Jean Hélon, zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 221.

22 Jean Hélon: »Van Doesburg était homme à tout faire ... Je suis devenu tout de suite secrétaire général d'art concret. Van Doesburg était, sans nul doute, l'esprit directeur mais on peut dire que nous avons fait cette revue à nous deux.«

23 Das *Abstraction Création*-Heft von April 1930 wirkte sich anregend auf den jungen Leser Max Bill und dessen ideologische Entwicklung aus. Bill habe die Nummer, wie er selbst es darstellte, »zufällig« während eines kurzen Aufenthalts in Paris im Mai 1930 gefunden.

24 Jean Hélon: »Arp était venu voir le groupe art concret. Il n'était pas concerné, ne pouvait pas y entrer, ... lui voyait Mondrian avec qui van Doesburg était fâché ... J'ai tout de suite beaucoup aimé Mondrian, cette sorte de noblesse innée, ce détachement merveilleux, ce sentiment qu'il a gardé toute sa vie d'être sur un sommet, sur une pointe.«

Zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 220.

25 Zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 221.

26 Unter dem zweiten Begriff »Création« ließen sich in diesem Zusammenhang z. B. die Werke Georges Vantongerloos verorten, der konsequent, eigenen Recherchen folgend, gestaltend vorging und Werke schuf, die ihresgleichen suchen.

27 Tutundjian und Hélon waren zuvor gemeinsam bei Art Concret aktiv gewesen. Zu Tutundjians Stil bleibt anzumerken, dass er dem von Abstraction Création eigentlich abgelehnten Surrealismus nicht allzu fern stand. Die Malweise seines armenischen Freundes, von dessen *Œuvre* nur in der ersten Nummer von *Abstraction Création* etwas abgebildet wurde, umschrieb Hélon so: »Tutundjians peinture faite de lignes minces et de dégradés subtils semblait peindre un cosmos, un monde de sphères oscilant sur leurs trajectoires.« Zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 220.

28 »N'ont pu être joint: Lissitzki, Malevitch, Tatline.« *Abstraction Création, Art non-figuratif*, Nr. 1, Paris 1932, S. 1. Das Heft »a été composé par Jean Hélon typographie en collaboration avec Hans Schiess«.

29 Über gezielte Versuche der Einflussnahme seitens der Kommunistischen Partei auf Kulturschaffende in Frankreich gibt es einen empfehlenswerten Bericht des mit Pablo Picasso befreundeten Zeitzeugen Pierre Daix: *J'ai cru au matin*, Paris 1976. Diesem Buch ist zu entnehmen, dass Léon Moussinac »directeur des éditions socialistes internationales« und der »talentierteste« Schriftsteller der zweiten Generation kommunistischer Autoren in Frankreich gewesen sei (S. 190).

30 Siehe die Biografie zu Vantongerloo in diesem Buch, S. 255–274.

31 Georges Vantongerloo am 7. Juli 1920 in einem Brief an Piet Mondrian.

Entwicklung bei. Seine Position hatte Vantongerloo in dem von ihm mit 1932 datierten Text »Évolution« dargelegt.³² Der kommunistische Rechtsanwalt Paul Vienney konnte in *Abstraction Création* gar die Meinung vertreten, der nichtfigurative, abstrakte, konkrete Künstler vermittele keinen Begriff, der unserer modernen Zivilisation entspreche. »Auf diese aus materialistischer Überzeugung kommenden Angriffe antworteten die Künstler mit Utopien. Gorin und Vantongerloo sehen in der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise, die die Welt erschüttert, das Ende eines Zyklus und den Beginn einer neuen Ära. Die bildende Kunst befinde sich in vollkommener Übereinstimmung mit der Massengesellschaft (»Société collectiviste«) durch ihre Verbindung zur Mathematik und durch ihre Anonymität, die daher komme, dass sie sich nur für die universellen Erkenntnisse der Vernunft interessiere.«³³ In seinem Text erläutert Vantongerloo seine ideologischen Vorstellungen, die, jener der A.e.a.r. diametral entgegengesetzt, lauteten, dass dem Proletariat nicht mittels einer Propagandakunst geholfen werden könne. Für Vantongerloo gehören in den Bereich der »Évolution« die Schriften von Karl Marx oder die Relativitätstheorie Albert Einsteins³⁴ wie auch seine eigenen »Apports«. In der Beurteilung seines Beitrags zur Erneuerung in der Kunst ist er in keiner Weise bescheiden: »Mettre sous forme visible certains lois de l'univers, c'est créer!«³⁵

Max Bill stellt bei *Abstraction Création* aus

Am 22. Dezember 1933 sollte in der Galerie von *Abstraction Création* an der 44, Avenue de Wagram Vernissage gefeiert werden. Der an genau diesem Tag 25 Jahre alt werdende Max Bill, der auf Anraten von Arp der Gruppe beigetreten war, brachte seine zwei Meter hohe *Lange Plastik*, eine Holzskulptur auf drei sehr schmalen Metallbeinen von 1933, selber mit nach Paris. Es werden von insgesamt 39 Gruppenmitgliedern Werke gezeigt.³⁶

Im Zeitraum vor dieser Ausstellung hatte Bill versucht, die Einflüsse seiner ehemaligen Meister, bei denen er am Dessauer Bauhaus studiert hatte, zu überwinden. Er hatte im Januar 1931 geheiratet und zusammen mit seiner Ehefrau Binia im Frühjahr 1933 sein erstes, selbst entworfenes Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg bezogen. Drei von Bills einstigen Bauhausmeistern, Kandinsky, Albers und Moholy-Nagy, zählen nun ihrerseits zu den Mitgliedern von *Abstraction Création*.³⁷ Somit befindet sich der junge Bill in dieser Gruppe seinen früheren Meistern gegenüber erneut in einer nahezu »ödüpalen« Situation, doch diesmal nicht mehr unter dem Vorzeichen des Lehrer-Schüler-Gefälles. Jetzt wird ihm, dem Newcomer, in Paris die Gelegenheit geboten, sich auf künstlerischem Gebiet mit den ganz Großen zu messen. Er weiß die Chance zu nützen und steigt motiviert mit eigenständigen Werken in den internationalen Wettbewerb mit ein.

Moholy-Nagy wird im Dezember 1933 ebenfalls ausstellen und im Juni 1934 sogar eine Einzelausstellung in der Galerie *Abstraction Création* einrichten können. Abbildungen

seiner Werke finden sich in allen fünf Cahiers der Gruppe.³⁸ Das Lokal, in dem die Gruppe ihre Ausstellungen veranstaltet, an der 44, Avenue de Wagram, liegt in vorzüglicher Lage, unweit des Arc de Triomphe. Doch es kann, da viele der Mitglieder unter finanziellen Problemen leiden, nur während der Dauer von insgesamt eineinhalb Jahren gemietet werden.

In Heft Nr. 2 (1933) wurden erstmals auch zwei von Max Bills Werken abgebildet, sein *Wellrelief* und ein *Glasbild*.³⁹ Der ersten Seite dieses von Auguste Herbin, dem Präsidenten der Gruppe, verantworteten Heftes ist ein ideologisches Bekenntnis zu entnehmen. Der Vorstand befand, dass es bitter notwendig sei, in Opposition zu gehen.⁴⁰ Dieses Statement ist ganz offensichtlich eine Antwort auf all die fürchterlichen Vorgänge im angrenzenden Deutschland – nach der öffentlichen Verbrennung von Büchern nicht genehmer jüdischer, marxistischer und demokratischer Autorinnen und Autoren im Mai 1933 hatte eine Einheitsliste der NSDAP in den Reichstagswahlen vom 12. November 1933 92 % der Stimmen erlangt. Das Bauhaus (Berlin) war geschlossen worden, und Kandinsky verließ Deutschland. Er zog mit seiner Frau Nina nach Frankreich, nach Neuilly-sur-Seine. Auch dem aufgeweckt-rebellischen Kandinsky-Schüler Max Bill war die Bedrohung, die von den Nazis ausging,

32 »Évolution« wird dann jedoch erst Jahre später, in Heft Nr. 4 (1935) von *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, veröffentlicht.

33 Gladys C. Fabre in: *Abstraction Création*, Ausst.-Kat. Münster/Paris 1978, S. 17. Fabre nimmt an, dass Vantongerloos Text »Évolution« als Antwort auf den Artikel Vienneys verfasst worden sei. Der mit Auguste Herbin befreundete Rechtsanwalt Vienney hatte darin die Zukunft der abstrakten Kunst in einer sozialistischen Gesellschaft infrage gestellt – dies in *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 1 (1932), S. 46. Herbin und Vienney seien beide »in derselben Parteilinie der Kommunistischen Partei Frankreichs« organisiert gewesen; Gladys C. Fabre in: *Ibid.*, S. 17, 39, Anm. 15.

34 »C'est l'art de Marx de nous présenter sous une forme scientifique les problèmes sociaux ... Il participe à l'évolution parce qu'il nous apprend quelque chose«, und: »La géométrie d'Euclide, la gravitation universelle de Newton, la relativité d'Einstein ... sont des créations. Mettre sous forme visible certains lois de l'univers, c'est créer.« (Georges Vantongerloo in: *Plastique / Plastic*, Nr. 5, hrsg. von Sophie Taeuber-Arp, Paris / New York, 1939, S. 17; zitiert in: Angela Thomas, *Georges Vantongerloo (1886–1965) und sein Engagement in den Künstlergruppen der 30er Jahre, unter besonderer Berücksichtigung von Abstraction Création*

(Paris). Lizentiatsarbeit, Univ. Zürich 1979, S. 38.

35 Georges Vantongerloo, »Évolution«, datiert 1932, publiziert in: *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 4 (1935), S. 30–32.

36 Unter den Mitausstellenden finden sich die Namen von Herbin, Béothy, Calder, Freundlich, Kosnick-Kloss, Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Laure Garcin, Gleizes, Gorin, Moholy-Nagy, Marlow Moss, Séligmann, Paule Vézelay und Vantongerloo. Hingegen machen weder Arp noch Hélon mit.

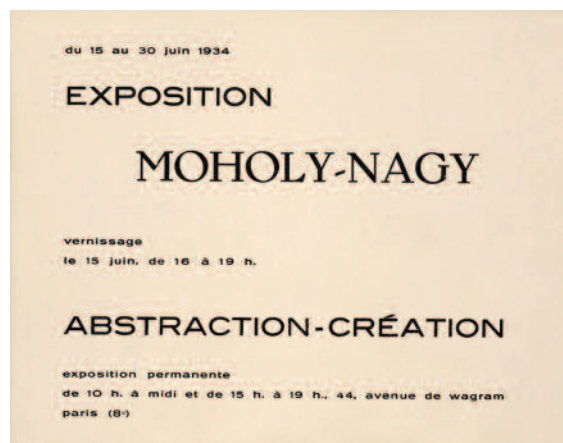
37 Das soeben Festgestellte sollte insofern relativiert werden, als von Kandinskys Œuvre lediglich zwei Werkabbildungen erscheinen, eine davon in *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 3 (1934), S. 29, und die andere in Nr. 4 (1935), S. 12. In der Galerie der Gruppe stellt Kandinsky nicht aus. Letzteres trifft auch auf Albers zu, der aus finanziellen Gründen seine Originalgemälde nicht aus den USA nach Frankreich zu transportieren vermag. Josef Albers: »... mes finances ne me permettent pas, de vous envoyer de mes tableaux ...«; Brief von Josef Albers an Georges Vantongerloo; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Eine Arbeit von Albers wird in Nr. 3 (1934), S. 3, und zwei weitere Werke werden in Nr. 5 (1936), S. 2, erscheinen.

38 Dabei hat Moholy-Nagy in *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 1 (1932), S. 24, und in Nr. 2 (1933), S. 30, grafisch gesehen das Glück, aufgrund des Alphabets neben Werken

Piet Mondrians – den Moholy während seiner Bauhaus-Zeit Max Bill gegenüber als den »reinsten«, den pursten, unter den zeitgenössischen Malern bezeichnet hatte – präsentiert zu werden. In Nr. 3 (1934), S. 31, folgt eine Werkabildung Moholys auf einer Doppelseite, dann jedoch zwei Illustrationen von Marlow Moss, die mit ihren dort abgebildeten Arbeiten nicht an die starke Präsenz des (auf S. 32) anschließend abgebildeten Mondrian-Gemäldes heranreicht. In Cahier Nr. 4 (1935), S. 20f., erscheinen auf einer Doppelseite zwei Marlow-Moss-Gemälde vor zwei Werken von Moholy-Nagy. Mondrian wird 1935 nicht mehr berücksichtigt, da er der Gruppe den Rücken gekehrt hat. Auch im zuletzt erscheinenden Heft Nr. 5 (1936), S. 18f., findet Moholy seine zwei Werke wiederum in Nachbarschaft von Marlow Moss abgebildet.

39 Wie in den Cahiers üblich, werden die Werktitel hier nicht erwähnt, sondern nur das Entstehungsjahr: beide sind »1932« datiert; *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 2 (1933), S. 4.

40 »Toute tentative de limiter les efforts artistiques selon des considérations de races, d'idéologies ou de nationalités est odieuse. Nous plaçons ce cahier no 2 sous le signe d'une opposition totale à toutes oppressions, de quelque ordre qu'elle soit. le comité«; in: *Abstraction Création*, *Art non-figuratif*, Nr. 2 (1933), S. 1.



Max Bills Holzskulptur *Lange Plastik* von 1933 in der am 22. Dezember 1933 eröffneten Gruppenausstellung in der Galerie von Abstraction Création, Paris

Einladungskarte zur *Exposition Moholy-Nagy* in der Galerie von Abstraction Création (15.–30. Juni 1934)

äußerst bewusst.⁴¹ Er berichtet von seinen Eindrücken bei seiner Ankunft in der Galerie von Abstraction Création: »Am Tag meines 25. Geburtstages stellte ich das erste Mal in Paris aus, im neu eröffneten Ausstellungsraum der Gruppe. Ich hatte tags zuvor meine Werke [aus Zürich] persönlich nach Paris gebracht. Im Raum war ein kleiner älterer Mann damit beschäftigt, den Boden zu reinigen, und nachdem ich mich versichert hatte, dass ich am richtigen Ort sei, stellte es sich heraus, dass der Bodenreiniger der Präsident von Abstraction Création war, Auguste Herbin.«

Bill schaute sich im Ausstellungsraum die verschiedenen Werke an, die bereits da waren. Dann kamen zwei Damen, jede mit einem Paket. Sie packten aus und stellten zwei Bilder auf. »Die eine war ganz klein, ganz dünn und schmal, mit einem schmalen Gesicht und lebhaften Augen, die andere war kräftig und groß. Beide waren genau gleich angezogen und trugen flache, breitkrepelige Hüte.« Er betrachtete die von den beiden neu angelieferten Bilder und sagte: »Es freut mich, dass endlich diese schönen Werke von Mondrian angekommen sind. Dann wurde es ein wenig eisig, und die kleinere der beiden Frauen, das war Marlow Moss, sagte: »Diese Bilder sind von mir.«⁴²

Die von Bill erwähnte große Frau hieß Nettie Nijhoff; sie war die Lebensgefährtin der Künstlerin. Nijhoff war eine Niederländerin und konnte sich sowohl mit Piet Mondrian als auch mit Vantongerloos Ehefrau Tine Vantongerloo-Kallis, die ihrerseits eine gebürtige Niederländerin war, in ihrer Muttersprache unterhalten. Noch vor der Vernissage besuchen Hans (Jean) Arp und Max mit Binia Bill Piet Mondrian, der ebenfalls zu Abstraction Création gehört, in der rue du Départ. Bill: »Mondrian war korrekt angezogen, der Raum in vollkommener Ordnung, die Sitzordnung vorbestimmt, denn in dem verhältnismäßig kleinen Raum war Ordnung die einzige Überlebensmöglichkeit. Was mich besonders überraschte, war die Hauptwand des Raumes: Diese Wand, mit verschiednen großen, weißen Tafeln bestückt, war rhythmisch akzentuiert mit farbigen Vierecken in rot, blau und gelb. Vor ihr standen eine Staffelei mit einem Bild, zwei weitere Bilder am Boden.«⁴³

Bill war von Mondrian und dessen Kunst sehr beein-

druckt. Mit Binia, seiner um vier Jahre älteren Ehefrau, hatte Max Bill eine kompetente, hübsche, chic gekleidete Übersetzerin an seiner Seite – vor ihrer Eheschließung hatte sie alleine in Paris gelebt.⁴⁴ Dank dieses längeren Aufenthalts war sie im Französischen redegewandt, jedenfalls sehr viel eloquenter als ihr Ehemann. Das Ehepaar Binia und Max Bill war mit einem gewissen glamourösen Auftreten für den Aufenthalt in der Metropole wie geschaffen und erregte Aufsehen bei Streifzügen gemeinsam mit Piet Mondrian durch die Nachtlokale.⁴⁵ Allen drei gemeinsam war die Liebe zum Jazz.

Marlow Moss und Piet Mondrian – die Doppellinie

Der Auftritt der achtzehn Jahre älteren Engländerin mit dem männlich klingenden Pseudonym Marlow Moss⁴⁶ im Ausstellungslokal, der Mondrian vorgeschlagen hatte, der Gruppe beizutreten, beeindruckte Max Bill nachhaltig. Zwischen Miss Moss und Bill entspann sich im Ausstellungsraum von Abstraction Création eine kleine Kontroverse. Moss behauptete, sie – und nicht etwa Mondrian – habe »die Doppellinie erfunden«,⁴⁷ in die Bildkomposition eingeführt. Mondrian hatte sich bei Gorin erkundigt, ob jener es für möglich halte, auf andere Art und Weise, als sie beide es aktuell taten, Kompositionen zu gestalten.⁴⁸ Und dieselbe Frage habe er auch Mademoiselle Moss gestellt. Marlow Moss habe ihm daraufhin brieflich mit ihrer

41 So war Max Bill u. a. an der in der Schweiz erscheinenden antifaschistischen Zeitschrift *Information*, deren typografische Gestaltung er verantwortete, direkt beteiligt. Zu Bills geistigem Widerstand siehe: Angela Thomas, *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, Bd. 1, 1908–1939, Zürich 2008.

42 Max Bill, »Begegnung mit Marlow Moss«, Einleitung in: Ausst.-Kat. Gimpel & Hanover Galerie, Zürich 1973.

43 Max Bill, »Räume von Piet Mondrian«, in: *Mondrian auf der Tube*, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 1990, S. 35.

44 Binia Bill-Spoerri stammte aus sogenannt »besserer Familie«.

Sie war in Zürich aufgewachsen und dazu erzogen, auf gesellschaftlichem Parkett eine gute Figur zu machen. Obwohl sie als Fotografin tätig war, ist mir kein Foto, das Binia von Mondrian aufgenommen hat, bekannt – hingegen ein Porträtfoto von Hans Arp.

45 Immer wieder, wenn Max und seine erste Ehefrau Binia Bill in Paris waren, besuchten sie Mondrian und gingen abends mit ihm tanzen. Wie Bill mir erzählte, habe Mondrian mit Binia zwar gerne getanzt, jedoch habe er das auf »völlig steife, hölzerne Art« getan.

46 Moss stammte aus einer sehr wohlhabenden englischen Familie, hieß eigentlich Marjorie Jewell und war 1890 in Richmond

auf die Welt gekommen. Seit 1927 lebte Moss in Paris, wo sie Mondrian erstmals 1929 begegnete. Seitdem traf sie sich regelmäßig mit ihm, den sie, nach van Gogh, zu ihrer künstlerischen Leitfigur erkor.

47 Bill gab zu bedenken, dass Mondrian in anderer Anordnung dies schon davor, bereits in den frühen 1920er-Jahren, getan habe, allerdings »mit anderen Intentionen«.

48 »Je voudrais bien savoir si tu trouves qu'il est possible de créer d'autres que celles que nous avons faites?« Brief von Piet Mondrian an Jean Gorin vom 20. Januar 1933, in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 128f.

Theorie zur Doppellinie geantwortet,⁴⁹ einer Theorie, die er, Mondrian, indes nicht verstanden habe.

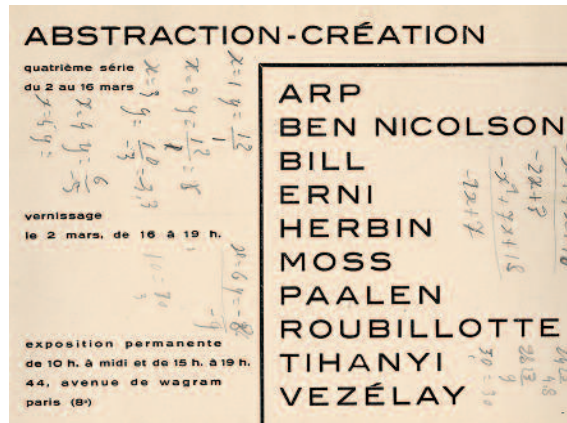
Selbstredend sind auch Georges Vantongerloo die von Marlow Moss in ihren Kompositionen eingesetzten »Doppellinien« wohlvertraut. Darauf sowie auf die Art und Weise, in der sich Moss mit dem Thema Raum auseinandergesetzt habe, auf ihre »Denkweise«, die tatsächlich von großer Bedeutung sei, kommt Vantongerloo in einem Brief an Netty Nijhoff zu sprechen, auf ihre gemeinsame Zeit bei Abstraction Création und die Diskussionen dort zurückblickend. Zudem erwähnt Vantongerloo, dass für Marlow die Wahrnehmung der Kämpfe um gerechte soziale Verhältnisse auch eine Rolle gespielt habe.⁵⁰

Das erste Vierteljahr von 1934 begann mit zwei Ausstellungen im Zehntertakt: Im Januar wurden Werke von zehn Ausstellenden präsentiert – darunter solche Vantongerloos, Fritz Glarners sowie des Amerikaners Alexander Calder.⁵¹ In der ersten Februarhälfte zeigen zehn weitere Mitglieder von Abstraction Création ihre Arbeiten. Unter den Ausstellenden befinden sich Hélon, die englische Bildhauerin Barbara Hepworth, der aus Ungarn stammende und in Frankreich lebende Bildhauer Étienne Béothy, der Schweizer Kurt Séligmann, Sophie Taeuber-Arp und John Wardell Power, ein in Australien geborener Arzt, der auch malt.⁵² Darauf folgte in der zweiten Februarhälfte eine »Two men show« mit Exponaten des Deutschen Otto Freundlich und des Schweizer Malers Hans Erni.

Am 24. Februar 1934 findet im »Comité« eine Umbesetzung statt: Hans Arp übernimmt von Georges Vantongerloo die Rolle als Vizepräsident, Vantongerloo ist neu für die Geschäftsführung verantwortlich, und der Schweizer Kurt Seligmann, ein Künstler mit eher surrealistischer Tendenz, wird neu zum »Secrétaire« gewählt. Herbin bleibt Präsident.

Nur drei Monate nach Bills erster Ausstellungsbeteiligung bei Abstraction Création kann er sich in Paris im März 1934 erneut an einer Ausstellung von insgesamt zehn bei Abstraction Création engagierten Künstlern, darunter Herbin, Arp, Marlow Moss und Paule Vézelay, beteiligen.

Abstraction Création zeichnete sich nicht nur dadurch aus, dass in dieser Gruppierung verschiedene Nationalitäten aktiv wurden – mit einem entsprechenden Sprachengemisch –, sondern auch verschiedene Altersstufen. Die ältere Generation⁵³ bot den Jüngeren explizit eine Plattform. Es gelingt Bill, die Stimmung zwischen Marlow Moss und ihm nach der um die »Doppellinie« ausgefochtenen Kontroverse zu enteisen. Er wird von Moss und Nijhoff sogar in deren Château d'Evreux bei Paris eingeladen. Die beiden Damen empfangen ihn dort bereits am Hofort, Marlow in elegantem Reitdress. Im Schloss bekommt Bill Marlows großes Atelier von unüberbietbarer Sauberkeit und Harmonie zu sehen, mit Werken von Marlow Moss und solchen von Piet Mondrian. »Ebenso wie die perfekten Bilder« erfüllten »die spielerischen Tisch-



Einladungskarte zur Ausstellung *Abstraction Création* (2.–16. März 1934), von Georges Vantongerloo mit mathematischen Formeln beschriftet

dekorationen und das auserlesene Essen ihre Funktion. Alles war hell, frisch, transparent.«⁵⁴ Auch Georges Vantongerloo zählt zu den gelegentlich in das Schloss geladenen Gästen.

Wie der Name ihrer englischen Landsfrau Marlow Moss ist auch derjenige der anlässlich der Ausstellung im März 1934 im Alphabet zuletzt aufgeführten Künstlerin Paule Vézelay ein Pseudonym.⁵⁵ Die Bekanntschaft des 25-jährigen Bill mit dem »gestandenen« Mondrian wurde bei Bills Aufenthalt anlässlich seiner zweiten Ausstellungsbeteiligung bei Abstraction Création im März 1934 in Paris vertieft.

Hélon erinnert daran: Wenn man mit Mondrian über Mathematik sprechen wollte, dann habe Mondrian mild spöttisch reagiert. Mondrian sei ein »Augenmensch«⁵⁶ und

49 Mondrian: »J'ai reçu ... enfin une lettre d'elle – plus modérée et que je te montre quand tu sera ici – dans laquelle elle me montre une théorie-à-elle pour défendre l'emploi de la ligne double – théorie que je n'ai pas compris ...« Brief von Piet Mondrian an Jean Gorin, in: *Ibid.*, S. 129; der dortigen Anm. 3 ist zu entnehmen, dass der Brief von Marlow Moss an Mondrian mit ihrer Theorie zur Doppellinie nicht auffindbar sei.

50 Vantongerloo schreibt im Original: »Haar denkweise over »espace« is werkeliel van groot belang en de strijd in het sociaal leven heeft ook zijn rol gespeeld«. Brief von Georges Vantongerloo an Netty Nijhoff vom 30. Mai 1962; anlässlich einer Retrospektive mit Werken von Marlow Moss im Stedelijk Museum Amsterdam 1962, von der ihm Marlows langjährige Lebenspartnerin Netty Nijhoff den Ausstellungskatalog zugeschickt hatte, für den sie die Angaben zur Biografie von Marlow Moss zusammengestellt hatte. Zu Letzterem bemerkt Georges Vantongerloo: »De biographie (wat het werk aangaat) is uiterst interessant en die dobbelen lijn

die ik al kende, is van belang om er publiek kennes mede te maken.« *Ibid.*

51 Calder hatte 1932 seine ersten *Mobiles* geschaffen. Abbildungen seiner Werke erscheinen nur in den drei ersten Nummern von *Abstraction Création*. Zu Calder existiert ein Film, in dem er in einer Sequenz mit Piet Mondrian, der hier ausnahmsweise lächelt, zu sehen ist: *Calder, sculpteur de l'air*, 2008 von François Lévy-Kuentz realisiert.

52 Von John Wardell Power sind in jedem der *Cahiers* Abbildungen zu finden. Er hatte auch ein Buch geschrieben: *Les éléments de la construction picturale*, das Georges Vantongerloo, wie dem Briefwechsel zu entnehmen ist, für ihn im Sommer 1935 (als sich Power in Brüssel aufhält) an »Monsieur Cassou« verkauft.

53 Aus Bills Blickwinkel war Hans Arp nicht der einzige »abstrakte Großvater« in der Gruppe (so hatte ihn Bill in einem Brief an seinen früheren Bauhaus-Kommilitonen Hans Fischli bezeichnet). Auguste Herbin hatte schon zu der Zeit, da Bill gerade erst geboren wurde, den *Salon*

des indépendants in Paris mit seinen Gemälden beschenkt.

54 Max Bill, rückblickend. *Ibid.*, 1973.

55 Ursprünglich hieß sie Marjorie Agnes Watson-Williams (geboren 1893, Clifton, Bristol). Paule Vézelay hatte von 1929 bis 1932 mit dem Surrealisten André Masson zusammengelebt. Nach dieser surrealistischen Phase geriet sie um 1933 in den Bannkreis von Hans Arp, auf dessen Empfehlung hin sie – wie Max Bill – in die Gruppe aufgenommen wurde. »The most important influence on her ... onwards was Jean Arp«, schreibt Ronald Alley, »whom she seems to have met about 1933. She soon became close friends with him ...« Ronald Alley in: *Paule Vézelay, Ausst.*-Kat. Annelly Juda Fine Art, London 1987.

56 Jean Hélon: »Mondrian croyait à l'œil. Quand on lui parlait de calcul et de sciences esthétiques, il ricanait doucement. Il se sentait peintre ... comme van Gogh. Il méprisait tout ce qu'il y a de mathématique dans l'art.« Zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 234.

kein Wissenschaftler gewesen. Die Linienstrukturen in seinen Bildkompositionen seien gefühlsmäßig entstanden, und die Farben wurden anschließend zur Herstellung des Gleichgewichtes eingesetzt.⁵⁷

»Bei den jüngeren Künstlern der Gruppe wird der Konflikt zwischen Freiheit und Disziplin, zwischen Inspiration und Mathematik unmittelbar und ohne symbolische Umschweife ausgetragen. Dahin gehören Max Bill mit seiner wegweisenden Arbeit *15 Variationen über ein Thema* und der Franzose Jean Hélion.«⁵⁸ Kollege Arp, der zwar Bill der Gruppe empfohlen hatte, diese aber seinerseits nach von ihm selber verursachten Turbulenzen Anfang Juni 1934 schon wieder verlässt, äußert seine Wertschätzung von Mondrians Kunst, wie Bill erwähnte, folgendermaßen: »Jeder Künstler sollte ein Bild von Mondrian kaufen.« Allerdings hat Bill zum damaligen Zeitpunkt noch kein Geld dafür, aber von Mondrians Gemälden ist auch er sehr angetan. Mondrians Werke inspirierten Bill dazu, das Thema eines auf einer Spitze stehenden Quadrates aufzugreifen. Doch Bill ging dieses Thema inhaltlich anders an als Mondrian.

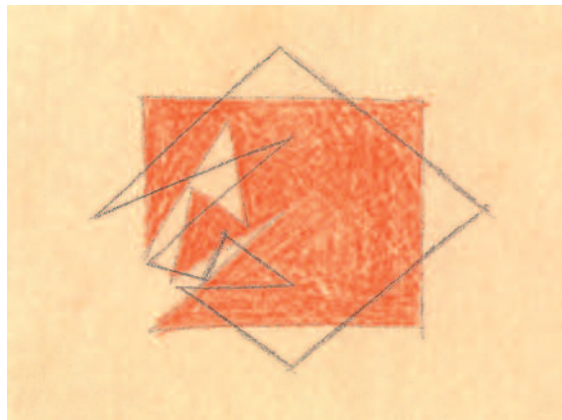
»Klare« versus surreale Kunstvorstellungen

Das genaue Betrachten von Mondrians Werken ebnet Bill die Sicht und verhilft ihm endlich zu der von ihm schon während seiner Studienzeit am Bauhaus herbeigesehnten Klarheit. Nach der Phase des intensiven Einflusses der Bilder Mondrians auf sein Schaffen ermöglicht ihm auch die Auseinandersetzung mit dem surrealistischen Künstler Max Ernst, dem Bill 1934 Unterkunft in seinem Haus in Zürich-Höngg gewährt, definitiv seinen eigenen, eigenständigen Weg aus der ideologischen Zwickmühle der sich gegenseitig theoretisch bekämpfenden – »surrealistischen« versus »klaren« – Kunstvorstellungen zu finden. Da Bill ein offener, alles andere als kleinkariertes Mann ist und Max Ernst ein attraktiver Mensch, dürfte die Auseinandersetzung der beiden kunsttheoretischen »Sparringpartner«, die auf politischer Ebene hingegen wiederum völlig einig gingen – Max Ernst war persönlich stark gefährdet, da sein Name auf der schwarzen Liste der von der Gestapo Gesuchten stand –, auf lustige, lebensbejahende Art verlaufen sein.

In einer Fußnote holte Max Ernst zur Attacke gegen jene Gruppe aus, der sein Gastgeber Bill angehörte. Sie liest sich wie folgt: »... zum Abstraktivismus, der ... seine Möglichkeiten auf die rein ästhetischen Wechselwirkungen von Farben, Flächen, Volumen, Linien, Raum etc. absichtlich beschränkt ... anscheinend um dem alten Schöpfungsglauben auf die Beine zu helfen, wie die Gruppenbenennung Abstraction Création zeigt.«⁵⁹

Vielleicht hat dieser Text bei Bill zu seiner eigenen definitiven Abgrenzung vom Surrealismus beigetragen.

Max Ernsts Attacke gegen die »Création«, gegen jene Künstler, die sich als »Schöpfer«-Genie verstehen, galt einer Vorstellung, die von ihm als überholt verworfen wurde. Er lehnte die Rolle oder Pose eines Künstlers als »Held« entschieden ab. In Letzterem waren sich Bill und Ernst ver-



Max Bill
Ohne Titel, 1934
Farb- und Bleistift auf
Transparentpapier

mutlich wiederum einig, denn auch Bill verwarf sich gegen jeden Personenkult. Für seinen weiteren Weg als Künstler wird Bill nun postulieren, dass die neu zu schaffenden Kunstwerke unter bewusstem Einbezug der Ratio – also im Gegensatz zu dem von den Surrealisten bevorzugten Vorgehen – in einem kreativen Akt zu gestalten seien.

Der Wirbel um Herbins Monografie 1934

Zum Werk des Präsidenten Auguste Herbin der, wie Hélion besorgt bemerkte, gleich zu Beginn diktatorisch aufgetreten war,⁶⁰ erscheint eine Monografie.⁶¹ Ferner kommt am 31. Mai 1934 bei Édition Abstraction Création, 26 boulevard Masséna, Paris 13e, ein ebenfalls von Anatole Jakovski verfasster Sammelband heraus zu einigen – jedoch nicht zu allen – der aus der Schweiz stammenden und bei der Gruppe Abstraction Création organisierten Kunstschaftenden: *H. Erni, H. Schiess, K. Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, G. Vulliamy – Texte par Anatole Jakovski*.⁶² Dieses Buch wird intern »Cinq peintres suisses« genannt. Die »Schweizer Sektion« von Abstraction Création wird in dem Buch nur unvollständig repräsentiert. Max Bill, sein früherer Bauhaus-Mitstudent Hans Fischli und Serge Brignoni sind nicht mitberücksichtigt.

Die »Cinq peintres suisses« haben für die Herstellung ihres Buches anscheinend nicht mit finanziellen Proble-

57 Später erkundete Mondrian die Linienstruktur für seine Bildkompositionen mittels verschiebbarer Papierstreifen. Und noch später, in den 1940er-Jahren in New York, arbeitete er zu diesem Zweck vorbereitend mit verschiedenen unifarbigen Klebebändern. Zum Thema der Arbeitsweise Piet Mondrians siehe den Text von Hans Janssen in diesem Katalog.

58 Gottfried Sello, »Abstrakte Kunst zweite Welle«, Besprechung der Ausstellung *Abstraction-Création*, Münster 1978, in: *Die Zeit*, Nr. 21, 19. Mai 1978. Hierzu bleibt von mir anzumerken, dass Bill, der seit Dezember 1933 der Gruppe angehörte, die Kompositionen seiner Serie *15 Variationen*

über ein Thema 1935 begann und bis 1938 weiter daran arbeitete. Diese Grafikreihe erschien erst 1938, nachdem sich Abstraction Création aufgelöst hatte.

59 Max Ernst in: »Was ist Surrealismus?«, in: Ausst.-Kat. *Abstrakte Malerei und Plastik – Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Julio Gonzales, Joan Miró, Kunsthaus Zürich*, Zürich 1934.

60 Siehe Anm. 5.

61 Anatole Jakovski, *Auguste Herbin*, Éditions Abstraction Création, Paris 1934.

62 Hans Erni (geboren 1909) ging bei Abstraction Création mit seinen eleganten Kompositionen stilistisch sozusagen glatt durch; während sein Landsmann, der mit Breton und Arp

befreundete Schweizer Kurt Séligmann (1900–1962), da surrealistisch malend, ideologisch ein »Grenzfall« war wie auch Gérard Vulliamy (1909–2005), der ebenfalls zum Surrealismus hin tendierte. Hans Rudolf Schiess (1904–1978) hatte sich zur selben Zeit wie Max Bill 1927 am Bauhaus in Dessau aufgehalten. Sophie Taeuber-Arp, zu jenem Zeitpunkt Französin, war für die Gestaltung des Buchs verantwortlich – dies wird allerdings nicht im Buch erwähnt, sondern ist einem Brief zu entnehmen, den Sophie Taeuber-Arp am 23. Januar 1935 an Georges Vantongerloo schickte.

men zu kämpfen – während die Publikation der Herbin-Monografie *Abstraction Création* Schulden aufbürdet. Zwar leiht ein Gruppenmitglied, nämlich John Wardell Power, Herbin Geld zur Begleichung dieser Schulden, doch gleichzeitig verlangt Power, als Garantie für die geborgte Summe im Gegenzug Originale von Mitgliedern des Vorstands zu erhalten.

Der in der Schweiz wohnende, nur ab und zu nach Paris reisende Bill gehörte zu keiner Zeit dem Vorstand an. Er kannte dessen Beschlüsse deshalb nur vom Hörensagen. Das konnte leicht zu Missverständnissen führen. Beispielsweise meinte Bill zu verstehen, dass die Herbin-Monografie vom »Comité« nicht autorisiert worden sei. Bill hätte zwar, wie jedes Gruppenmitglied, Einsichtsrecht in die Vorstandsprotokolle nehmen können, worauf Vantongerloo ihn, wie auch andere Gruppenmitglieder, eigens hinwies.⁶³ Aber Bill machte davon offensichtlich keinen Gebrauch. Bill berichtigt seine Mutmaßung Jahre später: »Es scheint, wie aus einem mir jetzt vorliegenden Brief hervorgeht, damals eine Konfusion gewesen zu sein, indem in Abwesenheit einiger Vorstandsmitglieder, jedoch offenbar mit korrekter Zustimmung der Anwesenden, die Herausgabe einer Herbin-Monografie beschlossen worden war. Die Finanzierung gegen Hinterlage von Bildern, für die nicht bezahlten Herstellungskosten, übernahm Dr. Power. Da der Leihbetrag nie zurückerstattet wurde, gingen jene Bilder an Dr. Power.«⁶⁴

Eins der Gemälde, die Power als Garantie erhielt, war Georges Vantongerloos *Komposition im Quadrat mit den Farben Gelb – (Grünblau) – Indigo – Orange* von 1930.⁶⁵ Da *Abstraction Création* Power nie das geschuldete Geld zurückerstattete, blieb Vantongerloos Bild bis zu dessen Tod im Besitz von Power. Das Gemälde wurde danach am 7. November 1962 bei Sotheby's in London versteigert. Diese Auktion fand noch zu Lebzeiten Vantongerloos statt, der dieses Werk, sein Pfand für die Monografie, nie zurückerhielt. Unklar ist, ob sich Vantongerloo mit der Hergabe eines eigenen Werks gezwungenermaßen oder freiwillig solidarisch mit der Produktion von Herbins Buch zeigte. Vantongerloo musste sich jedenfalls, was er damals nicht ahnen konnte, auf Nimmerwiedersehen von seinem hochstehenden Werk trennen.

Georges Vantongerloo wurde somit das »Opfer« einer Monografie, in der nur wenige von Herbins in den letzten Jahren vor der Publikation entstandenen abstrakten Arbeiten abgebildet waren – hingegen vornehmlich die jahrelang figurativen Werke des Künstlers, das heißt eine Vielzahl von der Gruppe programmatisch wie auch ideologisch als veraltet verworfene Werke einer »art figuratif«. Zusätzlich zu den Werkabgaben wurde Power, dem damaligen Helfer aus der durch die Publikationskosten von Herbins Monografie verursachten finanziellen Klemme, als weitere Gegenleistung auch noch die Einzelausstellung *Exposition Power* zugestanden, die vom 14. bis 28. April 1934 in der Galerie *Abstraction Création* stattfand.⁶⁶

Wem gehört die Kunst?

Im ersten Quartal des Jahres 1934 erscheinen in der anspruchsvollen Kunstzeitschrift *Cahiers d'art*⁶⁷ Besprechungen einiger aktueller Ausstellungen in Paris. Darin wird Paule Vézelay's neue stilistische Nähe zu Arp positiv bewertet. Da sie »näher bei Arp« als bei den Leitfiguren (»promoteurs«) der Gruppe sei und damit »nicht dem Dogmatismus der Leitfiguren der Gruppe verfallen«.⁶⁸ Derselben Nummer der *Cahiers d'art* ist noch ein Hinweis auf die Ausstellung in der gruppeneigenen Galerie mit Werken des verstorbenen Theo van Doesburg zu entnehmen: »Theo van Doesburg (Galerie *Abstraction Création*). Les œuvres que les amis de cet artiste, mort relativement jeune, ont exposées, nous reportent à l'époque des premières tentatives de réaction contre le sujet en faveur de la non-figuration qui a fait depuis école. Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo et quelques autres, ont été les chefs de cette école.«⁶⁹ Die Einladungskarte zu dieser posthumen Ausstellung, die vom 16. bis 30. März 1934 dauerte, ist schwarz-rot gestaltet, während alle anderen Einladungen von *Abstraction Création* einfarbig schwarz gedruckt waren.

Im Anschluss an diese Einzelausstellung wird von 30. März bis 12. April 1934 eine Schau mit acht Angehörigen der Gruppe, darunter Freundlich, Gleizes und Gorin, veranstaltet,⁷⁰ bei der nochmals Arbeiten des verstorbenen Theo van Doesburg mitgezeigt werden. Gorin hatte seine allerersten neoplastischen Werke in der Gruppierung *Vouloir* in Lille 1927 ausgestellt.⁷¹ Dort sei Domela⁷² einer seiner Mitstreiter gewesen. Vantongerloo hatte, bezogen auf Gorins Skulpturenschaffen, einen »wirklichen und großen Fortschritt« wahrgenommen;⁷³ und Mondrian charakterisiert im Jahr 1933 die Kompositionsweise, zu der Gorin mittlerweile vorgestoßen ist, als »diversité dans l'unité«, Vielfalt in der Einheit.⁷⁴

63 Georges Vantongerloo: »Tout membre a le droit de consulter les procès verbaux de nos assemblées et réunions du comité.«

64 Brief von Max Bill an Karl Pauli vom 7. September 1978.

65 Dieses Bild befand sich, bevor es an Dr. Power ging, als Leihgabe Vantongerloos in der Pariser Wohnung des Künstlerehepaars Sonja und Robert Delaunay.

66 Hierbei handelte es sich um ein Privileg, da ansonsten meistens mehrere Gruppenmitglieder miteinander ausstellten. Eine weitere dieser Ausnahmen war die Zweipersonenausstellung *Erni – Freundlich*, 16.–28.2.1934, mit Werken des Schweizer Künstlers Hans Erni und des Deutschen Otto Freundlich (1878–1943, ermordet im Konzentrationslager Majdanek). Vor der Power-Ausstellung waren bei *Du sujet ... à l'abstrait, Sculpture Béothy, Peinture Closon* der Bildhauer Étienne Béothy (1897–1961) und der Maler Henri Jean Closon

(1888–1975) zum Zuge gekommen (30.4.–16.5.1934).

67 Directeur Christian Zervos, *Éditions Cahiers d'art*, 14, rue du dragon, Paris VI^e arrondissement.

68 Dem Kritiker scheint entgangen oder nicht bekannt zu sein, dass Arp seinerseits als Gründungsmitglied zu den »promoteurs« der ersten Stunde zählt. Doch beurteilt er den Künstler Arp, beziehungsweise dessen Kunst, implizit als undogmatisch, während die Leitfiguren (meint er damit nur Herbin und Hélon – oder auch Vantongerloo?) »Dogmatiker« seien.

69 In: *Cahiers d'art*, 1–4, 9^e année, Paris 1934.

70 Zur Gedankenwelt des mitausstellenden Albert Gleizes hatte Jean Gorin durch Lektüre von Gleizes' Buch *Du cubisme et des moyens de le comprendre* Zugang gefunden.

71 Jean Gorin, »Note sur ma formation artistique«, *Nort-sur-Erdre* 1929–30, in: *Macula*, No 2, revue trimestrielle, Paris 1977, S. 119f.

72 Das ist derselbe Cesar Domela-Nieuwenhuis, der zuvor, von 1924–1925, bei *De Stijl* engagiert war. Domela hielt sich 1927 bis 1933 in Berlin auf und im Frühjahr 1934 ist er einer der »camérades« der Gruppe *Abstraction Création*. Cesar Domela-Nieuwenhuis ist bei *Abstraction Création* nie als Ausstellender aufgeführt. Werke von ihm werden jedoch in zwei Heften, im *Cahier* Nr. 2 (1933), S. 81, und in Nr. 3 (1934), S. 12, abgebildet.

73 »Mon cher Gorin ... Seuphor m'a montré ... des photos de vos dernières sculptures et j'ai trouvé un réel et grand progrès ... amicalement à vous.« (Georges Vantongerloo, Paris, handschriftlicher Entwurf, undatiert, im Vantongerloo-Archiv, geschrieben auf einem »Bulletin de souscription« für »un renouveau de la peinture en Belgique flamande par M. Seuphor«.

74 Piet Mondrian, »20 / i 33 bien cher ami«, an Jean Gorin, in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 128.

Mondrian, der auf Fotos meist distanziert wirkt, pflegt mit dem jüngeren Gorin einen freundschaftlichen Umgangston. Wenige Monate nach dem soeben Zitierten eröffnet Mondrian seinem neu gewonnenen Mitstreiter gegenüber sein Missfallen an der akuten Nazi-Barbarei.⁷⁵ Mondrian: »Bien cher ami ... J'étais content d'apprendre que tu es plein d'espoir pour l'avenir, comme moi. Bien que les événements tel qu'à présent en Allemagne nous remplissent de dégoût et tristesse ... cette dominance de la tyranny ... m'a bien excité ... «⁷⁶

Was das andere große politische Einflussgebiet, die damalige Sowjetunion, angeht, so habe Mondrian darüber auch nicht gerade ihn Ermutigendes erfahren – denn dort tendiere man, wie andernorts ebenfalls, zur »regression«,⁷⁷ gemeint ist damit wohl auch: zur Repression. Gorin, der politisch viel weiter links steht als Mondrian, formuliert seinerseits seine kulturpolitischen Überzeugungen im Text »Vers un art social et collectif universel«.⁷⁸ Gorin glaubt, wie in diesem in der französischen Provinz verfassten Text zu lesen steht, an ein kollektives Zusammengehen der Künstler und an einen »wissenschaftlich-universellen Sozialismus«.⁷⁹ Die Schlussfolgerung lautet, dass die neue Kunst allen gehören solle und nicht mehr nur einer »Kaste«.

Machtkämpfe im Vorstand

Im »Comité« von Abstraction Création kommt es zu Machtkämpfen; am 1. Juni 1934 erklärt Vizepräsident Hans Arp seinen Austritt. Zusammen mit ihm verlassen auch die Vorstandsmitglieder Jean Hélion, Louis Fernandez und Sophie Taeuber-Arp die Vereinigung.

Es existiert ein gemeinsames Schreiben vom 2. Juni 1934 an Georges Vantongerloo, in dem Arp, Fernandez, Hélion und Taeuber-Arp ihren tags zuvor bereits per Brief an Herbin bekannt gegebenen Austritt nun auch noch Vantongerloo mitteilen.⁸⁰ In diesem Brief geht es u. a. um eine Sitzung des »Comité«, die am Samstag, 26. Mai 1934, stattgefunden hat. An dieser Sitzung nahmen sechs der insgesamt zwölf Vorstandsmitglieder teil. Dort anwesend waren Vantongerloo, Béothy, Herbin, Kupka, Fernandez und Hélion, und es wurde die unter Vantongerloos Verantwortung zusammengestellte Maquette für das Heft Nr. 3 (1934) angeschaut. Nicht zu dieser Sitzung erschienen waren die Vorstandsmitglieder Gleizes, Gorin, Arp, Taeuber-Arp, Séligmann und Freundlich. Arp, Fernandez, Hélion und Taeuber-Arp hatten eiligst (»d'urgence«) eine erneute Sitzung verlangt, »afin que l'on puisse encore, tous ensemble, réviser la maquette avec Vantongerloo, pour améliorer les pages difficiles ...«. Darauf wurde nicht eingetreten, weshalb die besagten vier demissionierten. Vantongerloo vertrat den Standpunkt, dass man ihm die Verantwortung für die Gestaltung von Heft Nr. 3 (1934) übertragen habe.⁸¹

Ein demokratisch erfolgter Beschluss sah vor, alle Mitglieder der Gruppe in den von ihnen selbst herausgegebenen, jährlich erscheinenden Heften mit Abbildungen von einheitlicher Größe und Anzahl darzustellen. Dieser Be-



Einladungskarte zur posthumen
Exposition Théo van Doesburg
in der Galerie von Abstraction
Création (16.–30. März 1934)

schluss wurde neuerdings umgangen. Einige Mitglieder des Vorstands befanden plötzlich, dass die »künstlerisch Besseren« mit größeren Abbildungen bevorzugt repräsentiert werden sollten. Diese Forderung sei laut Vantongerloo besonders von Arp und Hélion vorgebracht worden.⁸² In Heft 3 präsentierte das »Comité« in erster Linie sich selbst. Je eine große Abbildung erhielten: Arp, Béothy, Calder, Domela, Freundlich, Fernandez, Gleizes, Gorin, Hélion, Herbin, Kupka, Moholy-Nagy, Mondrian, Power, Seligmann, Schwitters, Taeuber-Arp (als einzige Künstlerin), Valmier, Kandinsky, Brancusi, González, Vordemberge-Gildewart und Vantongerloo. Benachteiligt mit nur kleinformatigen Abbildungen wurden acht Künstlerinnen, darunter Barbara Hepworth und Marlow Moss, sowie die im Ausland lebenden Mitglieder, die sich nicht so schnell und direkt in Paris zur Wehr setzen konnten, etwa der in die USA emigrierte Josef Albers oder der in der Schweiz wohnende Max Bill.⁸³

75 »On y découvre un Mondrian révolté par le fascisme, mais qui ne partage pas pleinement les préoccupations sociales et politiques de Jean Gorin«. Yve-Alain Bois in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 117.

76 Brief von Piet Mondrian an Jean Gorin vom 1. April 1933, in: *Ibid.*, S. 129.

77 »Quant à la Russie ... ce que j'apprends n'est pas encourageant: on tend vers la régression, comme partout.« Brief von Piet Mondrian an Jean Gorin vom 1. April 1933. *Ibid.*

78 Ein Schreibmaschinen-Manuskript-Durchschlag dieses von Jean Gorin im Oktober 1934 in Nort sur Erdre verfassten Textes befindet sich im Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

79 »L'art plastique, ainsi, par l'architecture, s'unissant intimement et harmonieusement à la vie de la collectivité, sera la propriété de tous, il ne sera plus comme il est encore aujourd'hui, la propriété d'une caste, à l'abri ... ainsi également, l'art ne sera plus l'expression d'un moi isolé, il exprimera l'universel qui est en nous ...« *Ibid.* Gorin legt diesen Text jedoch nicht im Oktober

1934, sondern erst am 17. Januar 1935 einem Brief an Vantongerloo bei, in dem er erwähnt, er durchlebe gerade »eine Krise«. Ursprünglich hatte er das Manuskript für eine in Nantes erscheinende Revue mit kommunistischer Tendenz »und Sympathie für unsere Bewegung« – damit dürfte auch »für unsere Stilrichtung« gemeint sein – verfasst, die nicht der offiziell propagierten kommunistischen Kunstauffassung entsprach. »Cher ami, cela a été écrit en octobre dernier pour une petite revue nantaise de tendance communiste sympathique à notre mouvement ... Pour toi ma bien amicale poignée de main. Gorin.« Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 17. Januar 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

80 Schreibmaschinendurchschlag mit Originalunterschriften der Demissionierenden und mit nach Erhalt des Briefs von Georges Vantongerloo handschriftlich angefügten Randbemerkungen; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

81 Für das vorangegangene Heft Nr. 2 (1933) hatte Herbin die Verantwortung übernommen.

Heft Nr. 3 (1934) erscheint unter Vantongerloos Verantwortung. Das Cover wird in einer der von ihm bevorzugten Farben, in Schilfgrün (»verdâtre«), gedruckt. *Abstraction Création, Art non-figuratif*, Nr. 3, Paris 1934, »a été composé par Vantongerloo avec les documents choisis par le comité«.

82 »C'est précisément toi [Arp] et Hélion qui ont voulu éliminer et juger lequel des membres aura un grand ou un petit cliché.« Brief von Georges Vantongerloo an Hans Arp vom 6. Juni 1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

83 Die Nennung der Namen lässt erkennen, dass das Argument, die »künstlerisch Besseren« vorteilhafter zu illustrieren, nur eine Finte war und stattdessen Ausdruck eines realen Machtkampfs, der einen Teil der Gruppe wegsprengt. Robert Delaunay schrieb einen Protestbrief an das »Comité«. Er sprach sich gegen bevorzugende und benachteiligende Klischeegrößen aus und unterstützte damit die erneute Forderung nach einheitlich großen Abbildungsformaten in der Publikationsreihe.

Als Auftakt des Heftes Nr. 3 ist die Abbildung einer Skulpturengruppe des soeben ausgetretenen Hans Arp zu sehen, darauf folgen zwei Werke von Albers, eine Skulptur von Étienne Béothy und zwei kleinere Abbildungen von Werken Bills, vor einer Schwarz-Weiß-Fotografie (»1924«) zweier Werke des in Paris arbeitenden Rumänen Constantin Brancusi⁸⁴ platziert. Ohne Werktitel findet sich weiter hinten im Heft u. a. ein Foto »Schwitters 1933« von dessen *Merzbau* in Hannover.

Am 6. Juni 1934⁸⁵ antwortet Vantongerloo Hans Arp und den weiteren Austretenden: »Mon chère Arp, je viens de recevoir la lettre signée des 4 démissionnaires⁸⁶ ... comme c'est bien triste toute cette affaire ...« Er wendet sich an erster Stelle an Arp, weil jener der Älteste unter den Austretenden sei. »... La lettre que je viens de recevoir te mets en infériorité puisqu'elle est un aveu des erreurs commis par toi et Hélon ...« Hélon's »Fehler« indes seien entschuldbar, da dieser noch jung sei – bei Arp sei das dagegen nicht mehr der Fall.⁸⁷ Von den Demissionierungsabsichten der vier habe er, bevor der entsprechende Brief bei ihm eingetroffen sei, bereits von Robert Delaunay erfahren.⁸⁸

Der Eklat zieht weitere Kreise

Jean Arp veranlasst das britische Künstlerehepaar Barbara Hepworth und Ben Nicholson, Abstraction Création ebenfalls zu verlassen. Vantongerloo unterstellt Arp, er habe zudem Piet Mondrian⁸⁹ zum Austritt »angestiftet«. Auch César Domela-Nieuwenhuis und Hans Erni sowie Paalen gehen; im September 1934 verlässt dann auch noch Kupka die Gruppe. Der aussteigenden Fraktion schließt sich im August 1934 der in den USA lebende Alexander Calder an, der seinen Brief auf Französisch verfasst.⁹⁰

Nur einen Monat nach dem Exodus so vieler Mitglieder sieht sich Präsident Herbin gezwungen, Paris wegen seiner finanziellen Notlage zu verlassen. Vantongerloo wird zum zweiten Mal in der bewegten Geschichte der Gruppe zum Vizepräsidenten gewählt und ist zugleich für die Geschäftsführung zuständig. Unter den Vorstandsmitgliedern findet sich der neu aufgenommene Otto Freundlich, was Vantongerloo Gelegenheit bietet, mit Freundlich näher in Kontakt zu treten. Dieser war, wie Vantongerloo, dezidiert gegen den Surrealismus eingestellt und vermutlich genauso froh darüber, dass der »Wackelkandidat« Arp, »qui se faufile partout« (Georges Vantongerloo über Arp), die Gruppe verlassen hatte.

Nach der *Exposition Power* wurde dem ungarischen Mitglied László Moholy-Nagy die Möglichkeit einer Einzelausstellung eröffnet. Dies geschah genau in der Zeit der großen Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe und der danach erfolgten Demission einiger Mitglieder. An der Vernissage, die am 15. Juni 1934 gefeiert wurde, war Moholy-Nagy zusammen mit seiner neuen Lebensgefährtin Sibyl zugegen. Sibyl erinnert sich rückblickend an die intensiven Begegnungen mit Künstlerpersönlichkeiten, die sie und ihr künftiger Ehemann damals in Paris besuchten:

»I don't remember how long we stayed ... The men we visited – Brancusi, Vantongerloo, Arp, Mondrian, they were Paris to me.«⁹¹

Moholy-Nagy hat eine äußerst ungewisse Zukunft vor sich. Er wird aus Nazi-Deutschland über Amsterdam nach London emigrieren und schließlich nach Chicago, wo er das New Bauhaus gründet.

Er war sich der herausragenden Bedeutung Mondrians bewusst. Mit dieser Meinung befand er sich (nicht nur) mit Hélon⁹² im Einklang.

Eine »konkrete Kunst«

Unter dem Eindruck des bei Abstraction Création Erlebten, Diskutierten und Erfahrenen wird Max Bill die klärende Suche nach einer »formule durable« weiterführen und den von Theo van Doesburg 1930 eingeführten Begriff einer »Art concret«, einer konkreten Kunst, aufgreifen und erweitern. Mit der eigenen Definition des Begriffs einer »konkreten Kunst« (1936) versuchte Bill die auch von Otto Freundlich, einem seiner Kollegen bei Abstraction Création, bemerkte Lücke, das theoretisch »noch Fehlende«, auszufüllen.⁹³

84 »Brancusi travaille avec le vif désir de partager sa joie de créer ... C'est pourquoi ses sculptures ne sauraient être considérées que comme des maquettes d'œuvres à exécuter à grande échelle, pour le plaisir de tous les citoyens de la ville qui voudraient les fixer sur ses places publiques.« Christian Zervos, »Réflexions sur Brancusi ...«, in: *Cahiers d'art*, 1–4, 9^e année, Paris 1934. Mit demselben Anspruch wird bald auch Max Bill auftreten. Er ist hierin ein legitimer Nachfolger Brancusis, dessen Œuvre er sehr verehrt und den er trotz zeitgleicher Mitgliedschaft bei Abstraction Création zu seinem großen Bedauern nie persönlich kennenlernen wird.

85 Brief von Georges Vantongerloo an Hans Arp »et les quatre démissionnaires d'Abstraction Création« vom 6. Juni 1934; dreiseitiger Schreibmaschinendurchschlag im Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Der Brief ist fälschlicherweise mit 6. Mai 1934 datiert.

86 Also Arp, Fernandez, Hélon und Sophie Taeuber-Arp.

87 In einem von Vantongerloo am 25. Dezember 1935 abgeschickten Brief erinnert er Arp daran, dass dieser Abstraction Création noch 300 französische Francs schulde. Vantongerloo siezt den »Cher camarade H. Arp«, verabschiedet sich aber dennoch herzlich »... cordialement à vous«. Brief von Georges Vantongerloo an Hans Arp vom 25. Dezember 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

88 »Delaunay m'en a déjà parlé. Il venait de l'apprendre par Galatin.« Brief von Georges Vantongerloo an Hans Arp vom 6. Juni

1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

89 Ob Mondrians Krankheit – Hans Janssen schreibt in diesem Katalog, Mondrian sei 1934/35 krank gewesen – vielleicht mit ein Grund für Mondrians Rückzug war?

90 »Cher Abstraction Création, je me suis décidé à démissionner ... Si je vous dois de l'argent allez voir Hélon ... Tres cordialement, Alexander Calder.« Brief von Alexander Calder vom 21. August 1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Calder hatte in der Tat noch Schulden bei der Gruppe, und Vantongerloo musste versuchen, diese Schulden, wie in Calders Brief vorge schlagen, bei Hélon einzutreiben. Von Calders Werken waren in Heft Nr. 1 (1932), S. 6, zwei Reproduktionen (von Werken aus dem Jahr »1931«) abgebildet; in Nr. 2 (1933), S. 7, wurde eine Abbildung »Calder 1932« und in Nr. 3 (1934), S. 8, die Abbildung eines Mobiles ohne Entstehungsjahr publiziert.

91 Sibyl Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*, New York 1950, S. 113; zu Moholy-Nagys Besuch bei Mondrian und zur Arbeitsweise Piet Mondrians siehe den Text von Hans Janssen, »Aspekte der Arbeitsvorgänge bei Georges Vantongerloo«, in diesem Katalog.

92 Jean Hélon: »Mondrian est devenu pour moi dans sa vie comme dans son œuvre, l'artiste exemplaire. Il est allé jusqu'au bout de ce qu'il croyait et il a vécu comme il peignait. C'est d'ailleurs de tous les artistes que j'ai connus le plus pur, le plus simple et le plus gentil.« Zitiert in: *Jean Hélon* (wie Anm. 5), S. 234.

93 Ob der von Otto Freundlich um 1930 verfasste Text um die Begriffe »abstrakt – konkret« Bill bekannt war? Bill selbst hat als Quellenangabe stets nur van Doesburg erwähnt. Freundlich bekannte in seinem Text: »... der Name »abstrakte Kunst« mag einstweilen als technischer Ausdruck gelten. Aber ihr Grundelement, die reine abgegrenzte Fläche ist selbständig und weder vom Gegenstand »abgezogen« noch von der Geometrie. Für mich ist die reine Fläche ein schöpferisches Element, ob sie nun quadratisch begrenzt [ist] oder irgendwie zur Kurve sich aufbaut ... Ich sage also, die abstrakte Malerei ist stets konkret gewesen und wird es auch in Zukunft sein. Denn auf ein Stückchen Materie können selbst die am einfachsten organisierten nicht verzichten ... Es ist dem Künstler nicht möglich, gleichzeitig in dem Maße Theoretiker zu sein, wie es zur Erregung des Interesses und zur Kontrolle und Mitarbeit für die Massen nötig wäre. Dass hier der historisch, sozialpolitisch, philosophisch und in den Problemen der Kunst Geübte diese noch fehlende Arbeit leiste, wäre ... nötig.« In: *Otto Freundlich, Schriften – ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, hrsg. von Uli Bohnen, Dumont, Köln 1982, S. 160–162. Ob dieser Text vor oder nach und somit etwa angeregt von Theo van Doesburgs *Art Concret*-Publikation verfasst wurde, lässt sich laut Uli Bohnen, dem Herausgeber von Freundlichs Schriften, nicht mehr klären.

Auf alle Fälle tritt Bill in die Fußstapfen seiner Vorgänger und versucht, diesen Diskurs aufleben zu lassen. Er, ein sozial und politisch bewusster Citoyen, sucht sich als Theoretiker der Bewegung zu profilieren. Er führt den Begriff »konkrete Kunst«⁹⁴ als generös weit gefassten Überbegriff ein, indem er den Raum offen hält für unterschiedliche Konzepte – beispielsweise für jene Vantongerloos, Pevsners wie auch seine eigenen.

Diverse Änderungen im Gruppengeschehen

František Kupka Austrittsschreiben, das Vantongerloo entgegennahm, der in Herbins Abwesenheit die laufenden Geschäfte betreute, lautet: »Mon cher président, mon état de santé ne me permettant nulle fatigue et ne voyant pas la possibilité de collaborer utilement à Abstraction Création – je vous prie donc de bien vouloir accepter ma démission de membre de comité comme aussi celle de sociétaire. Kupka.«⁹⁵

Auguste Herbin, der Präsident der Gruppe, hat sich die Anwesenheit in Paris aus finanziellen Gründen nicht mehr leisten können. Er ist aufs Land gezogen und versucht seinen Lebensunterhalt mit landwirtschaftlicher Arbeit zu sichern. Er wird dabei von seiner Frau tatkräftig unterstützt. Für das Gruppengeschehen bedeutet dies eine einschneidende Umschichtung. Herbins Präsidentensitz bleibt monatelang vakant – und Vantongerloo wird neu sämtliche laufenden Geschäfte übernehmen, womit von Sommer 1934 bis September 1935 eine eigentliche Ära Vantongerloo einsetzt. Er erledigt seit Juni 1934 die Aufgaben eines Vizepräsidenten und Schatzmeisters; im Herbst 1934 wird ihm zusätzlich die Geschäftsführung überantwortet.

Vantongerloo sucht die laufenden Geschäfte verantwortungsbewusst zu bewältigen.⁹⁶ Dies bedeutet für ihn einen enormen Schreib- und Zeitaufwand. Oft muss er die Mitglieder anmahnen, ihre ausstehenden Mitgliedsbeiträge wie auch die jeweils selbst zu bezahlenden Kosten für die Reproduktion eines Werks endlich zu entrichten. Das Nichteintreffen der reklamierten Geldbeträge zeugt zu meist nicht von Nachlässigkeit, sondern von den in jenen Jahren verbreiteten finanziellen Nöten der Mitglieder.

Andererseits treffen nun bei Vantongerloo an dessen Wohn- und Atelieradresse, 7 Impasse du Rouet, Paris 14^e, all jene Materialien, Originalwerkfotos, -briefe und -postkarten ein, die noch heute im Vantongerloo-Archiv vorhanden sind. Er sendet Briefe an die verbleibenden Mitglieder – und hofft, dass Jean Gorin alsbald nach Paris kommen möge, damit er ihm von den diversen Veränderungen in der Gruppe erzählen könne.⁹⁷

Briefwechsel mit Jean Gorin

Im November 1934 stellt Gorin auf einer Postkarte (der genaue Tag, an dem die Karte abgeschickt wurde, ist auf dem Poststempel nicht lesbar) sein baldiges Eintreffen in Paris in Aussicht – und er erscheint in der Tat zur Sitzung von Abstraction Création, die am 13. Oktober 1934 um 17 Uhr bei Vantongerloo in dessen nicht gerade geräumi-

gem Atelier stattfindet. Ferner schaut Gorin, wie einem Brief von ihm, noch am selben Tag aufgesetzt, zu entnehmen ist, zusammen mit Vantongerloo in der gruppeneigenen Galerie seine »tableaux« an. Gorin erschrickt dort arg über den Zustand der von ihm eingeschickten Werke: In dieser Form könne man sie nicht ausstellen; er müsse sie wohl zuerst noch »einige Monate lang« überarbeiten. Vantongerloo scheint auf Gorins Anliegen, seine Bilder wegen des schlechten Zustands zurückzuziehen, nicht eingetreten zu sein. Gorin vernimmt (von wem ist unklar), dass am 24. November 1934 eine Vernissage mitsamt seinen Gemälden stattfindet. Am Tag nach der Vernissage schreibt er aus der Provinz: »Mon cher ami ... Je suis sur qu'il devait y avoir beaucoup du monde au vernissage. J'espère tout de même que tu ne m'as pas trop bien placé car je ne le méritait guère avec mes grandes choses si mal peintes ... Toute mon admiration et toute mon amitié. Gorin.«⁹⁸

In Ermangelung der Werke der aus der Gruppe ausgeschiedenen Künstler wendet sich Vantongerloo an Gorin mit der Bitte um Lieferung neuer Exponate. Gorin sieht sich genötigt, die Bitte abschlägig zu behandeln.⁹⁹ Denn er ist in eine Krise geraten, nachdem ihm – während seines Kurzbesuchs in Paris im November 1934 – Vantongerloo die Entwicklung im Gruppengeschehen von Abstraction Création und Laure Garcin die aktuelle Situation der Association des écrivains et artistes révolutionnaires geschildert haben. Gorins Wunschvorstellung, sein Verlangen nach Solidarität kollidiert mit den realen Zuständen.

Er lässt seinen »cher ami« Vantongerloo wissen, dass er sich ganz desillusioniert vorkomme. »Je traverse une période de doute profonde ... Ai-je dis que je suis revenu de mon dernier séjour à Paris profondément dégoûté de cette fameuse grande famille des artistes, ou il ne règne que basses intrigues, jalousie et arrivisme, je m'étais fais un moment des illusions ... Ton expérience fameuse t'en

94 Seinen theoretischen Text »konkrete gestaltung« kann Max Bill erstmals im Ausst.-Kat. *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthaus Zürich 1936, S. 9, veröffentlichen. 1939 publizierte Kandinsky in *XXe siècle* einen Text mit dem Titel »La valeur d'une œuvre concrète«, bei dem das Wort »concrète« mit einem Sternchen und der folgenden Anmerkung aufgeschlüsselt wurde: »Nommé généralement, mais inexactement, »abstraite.« In diesem Text findet sich das Zitat: »La peinture concrète ... l'artiste se libère de l'objet, parce que celui-ci l'empêche de s'exprimer exclusivement par des moyens purement picturaux.« In: *XXe siècle*, Nr. 5–6, Februar-März 1939, S. 48–50, Zitat auf S. 48. Bill war stolz darauf, dass Kandinsky, sein einstiger Bauhaus-Meister, in seinen letzten Lebensjahren den Begriff »konkrete Kunst« in Bezug auf seine eigenen Werke

adaptierte – also sich zur Übernahme des Begriffs, den Max Bill nun als »seinen« verstand, entschied.

95 František Kupka, 7 Rue Jean Lemaitre, Puteaux, Seine, 14. September 1934.

Max Bill hatte Kupka zu seinem großen Bedauern während der gemeinsamen Zeit bei Abstraction Création nicht kennengelernt, sondern erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als er ihn im Oktober / November 1945 in Puteaux, begleitet von Vantongerloo, aufsucht. Siehe Faksimile-Abbildung auf S. 252.

96 »J'ai pris le tout en main.« Brief von Georges Vantongerloo an Auguste Herbin vom 5. März 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

97 »Mon cher Gorin ... Je serais très heureux de vous revoir. Il y a des changements notamment que le siège social d'abstraction création est maintenant transféré à mon adresse et que je

m'occupe de toute administration. Ce ne sont pas là les seuls changements ... Avec ma grande amitié.« Brief von Georges Vantongerloo an Jean Gorin vom 9. Oktober 1934, in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 124.

98 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 25. November 1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

99 »Mon cher ami, tu me demandes dans ta précédente lettre [davon liegt im Vantongerloo-Archiv kein Durchschlag vor] de t'envoyer de nouvelles œuvres pour les expositions cela m'est malheureusement impossible, les trois que tu as sont mes dernières. Je travaille à une sculpture actuellement mais ne sais quand cela sera finie ... Bien amicalement à toi. Gorin.« Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 17. Dezember 1934; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

a appris encore plus et de plus douloureuse façon ... mais c'est tout de même triste à constater ... Pour toi ma bien amicale poignée de main. Gorin.«¹⁰⁰

Vantongerloo lässt Gorin nicht hängen und tröstet ihn (in einem Brief, dessen Durchschlag nicht erhalten ist) postwendend. Dafür bedankt sich Gorin im Brief vom 20. Januar 1935: »Admirable mon ami, quelle sérénité dans ta lettre quelle réconfort et quelle confiance elle m'apporte ... Je te serre bien amicalement les mains. Gorin.«¹⁰¹ Auf einer Postkarte lässt Gorin Vantongerloo, den er als klug und überlegen Handelnden – heute würde man sagen: als einen »cool« Auftretenden – verehrt, wissen, dass er am 25. März 1934 um 2 Uhr bei ihm eintreffe.¹⁰²

Nach dem Erscheinen von *Abstraction Création, Art non-figuratif*, Nr. 4 (1935), in dem nun, ganz wie in den Anfangszeiten der Gruppe, kein Künstler (mehr) bevorzugt behandelt wird, gratuliert Gorin: »Mon cher Vantongerloo, ... Certainement que le No 4 est supérieure à tous les autres ... et c'est toi qu'il faut féliciter chaleureusement d'avoir fait cela.«¹⁰³ Vantongerloo veröffentlicht in Heft 4 eine statistische Übersicht: In Frankreich gibt es 209 Abonnenten der Hefte von *Abstraction Création*, von außerhalb Frankreichs trafen folgende Bestellungen ein: aus der Schweiz 68, aus den USA 33, aus den Niederlanden 11, ebenso viele Exemplare wurden nach Deutschland geschickt, und nach Polen gingen 7 Exemplare.

Künstlerinnen bei Abstraction Création

Obwohl die Association *Abstraction Création* als Männerrunde begonnen hatte, sind bald schon auch Künstlerinnen in der Gruppe aktiv geworden, jedoch nicht in paritätischer Anzahl.¹⁰⁴ Unter der fluktuierenden Menge von insgesamt gegen 100 Mitgliedern von 1931 bis Anfang 1937 finden sich 14 Künstlerinnen. Zu ihnen gehören: die aus Russland stammende, durch Heirat mit Robert Delaunay Französin gewordene Sonja Delaunay-Terk. Sie lebt vor Ort, nimmt aber nicht an den Vollversammlungen der Gruppe teil und lässt nur ein einziges Werkfoto veröffentlichen (in Heft Nr. 1). Daneben die englische Bildhauerin Barbara Hepworth, die 1932 gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Künstler Ben Nicholson, durch Frankreich reiste und dabei das Ehepaar Arp kennenlernte. Sie sendet dann per Post aus England ihre zu reproduzierenden Werkbeiträge, die in den Heften 1 bis 3 abgebildet werden. Hannah (Jeanne) Kosnick-Kloss, im schlesischen Glogau geboren, seit 1929 in Paris lebend, war die politische und private Gefährtin des deutschen Künstlers Otto Freundlich, mit dem zusammen sie nicht nur hier, sondern auch bei der A.e.a.r. mitmacht.

Die in Łódź lebende und arbeitende Bildhauerin Katarzyna Kobro trat gemeinsam mit ihrem polnischen Ehemann, dem Maler Wladimir Strzeminski, der Gruppe auf postalischem Wege bei. Vantongerloo und das in Polen lebende Ehepaar erschrieben in der Folge einen inhaltlich sehr intensiven Briefwechsel – auf den hier einzugehen leider den Rahmen sprengen würde.



Die polnische Bildhauerin Katarzyna Kobro und ihr Ehemann, der Maler Wladimir Strzeminski, auf einer Fotografie, die sie Vantongerloo geschickt haben

Zwischen den monochromen Skulpturen der Kobro (eine davon ist in diesem Buch abgebildet; Kat. 173, S. 176) und denjenigen Vantongerloos gibt es trotz geografischer Distanz insofern inhaltlich gewisse Übereinstimmungen, als deren Form, deren Strukturen wichtiger sind als die darauf monochrom und möglichst flach aufgetragene Farbe. Ferner zählten zu den Künstlerinnen bei *Abstraction Création* die in New York wohnende Miss Katherine S. Dreier, eine linke Französin namens Laure Garcin, eine Pola Hanser wie auch eine gewisse Alexandra Povòrina, deren Muttersprache russisch war.

Ein ausgewähltes Beispiel mag hier, stellvertretend für manch anderes, dafür stehen, wie kompliziert und zeitaufwändig der Austausch und die versuchte Klärung von Missverständnissen über geografische Distanzen und besonders über politische Widrigkeiten hinweg damals war.

Alexandra Povòrina schreibt an Vantongerloo auf Deutsch aus Köln. Ihren Briefen ist u. a. zu entnehmen, dass sie Vantongerloo, wie auch das *Abstraction-Création*-Mitglied Étienne Béothy, in Paris persönlich angetroffen hatte.

Madame Povòrina weist Georges Vantongerloo auf die Postanschrift von Josef Albers hin.¹⁰⁵ Doch dieser Hinweis der Povòrina erübrigt sich, da Albers bereits Mitglied der Vereinigung ist.

100 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 17. Januar 1935 (Datum des Poststempels); Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

101 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 20. Januar 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

102 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 18. März 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

103 Brief von Jean Gorin an Georges Vantongerloo vom 22. April 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon. Gorin stellt in diesem Brief erstmals in Aussicht, dass, wenn er das nächste Mal nach Paris reise, er seine »sehr bescheidene kleine Frau« mit-

nehmen und Georges Vantongerloo vorstellen werde. Einige Tage, nachdem Gorin diesen Brief an Vantongerloo gesandt hatte, heiratet Jean Gorin »am 27.4.1935 Suzanne Mathilde Faucher«; zitiert nach: »Biographie Jean Gorin«, in: Ausst.-Kat. *La peinture de Claude Rutault expose celle de Jean Gorin*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 2008, S. 78.

104 Dies in einer Zeit, in der juristisch in Frankreich gilt: Will eine Frau arbeiten, so muss sie dazu an ihrer Arbeitsstelle die Einwilligung des Ehemanns vorweisen. Im Jahr vor der Gründung von *Abstraction Création* war die allererste Ärztin an ein französi-

sches Krankenhaus zugelassen worden. Henri Dubief: *Le déclin de la IIIe république 1929–38*, Paris 1976, S. 107.

105 »Man hat mir erzählt von einer Schule für abstr. Kunst, verbunden mit Ausstellungen, die sehr rege u. erfolgreich sein sollen, geleitet von jemand, der früher an der Bauhaus Schule war; es wäre sehr zu empfehlen, ihm Hefte der *Abstraction Création* zu senden! Die Adresse ist: Mr. Jos. Albers, Rocky Mountains NY, Nordamerika.« Brief von Alexandra Povòrina an Georges Vantongerloo vom 27. November 1935; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

Bei den weiteren an Abstraction Création beteiligten Künstlerinnen handelt es sich um die beiden Irinnen Evie Hone und Mainie Jellett sowie die bereits mehrfach erwähnte, in jenen Jahren in Frankreich arbeitende Engländerin mit dem Pseudonym Marlow Moss (siehe Kat. 185, S. 124), die aktiv an den Versammlungen teilnimmt und wie ihre männlichen Kollegen Jean Gorin und Max Bill zum engeren Freundeskreis Vantongerloos zählt.

Dann sollte auch die Schweizerin Edwige Schlaepfer nicht unerwähnt bleiben. Sie eröffnet im Oktober 1935 eine »Académie Moderne«, im 14. Pariser Arrondissement, 26 & 27 Passage d'Enfer, und verpflichtet als Lehrkräfte die ihr von Abstraction Création her vertrauten Aktivistinnen Auguste Herbin und Georges Vantongerloo.¹⁰⁶ Dem Alphabet nach ist Paule Vézelay die zuletzt zu nennende Künstlerin, die der Vereinigung angehört.¹⁰⁷

Von den vierzehn genannten Künstlerinnen werden nur zwei, Laure Garcin¹⁰⁸ und Sophie Taeuber-Arp,¹⁰⁹ in den Vorstand von Abstraction Création aufgenommen. Mehrere von ihnen wohnen und arbeiten allerdings außerhalb Frankreichs und können an den Mitgliederversammlungen, die stets in Paris stattfinden, meist gar nicht teilnehmen. Von den italienischen Mitgliedern, zu denen besonders Kurt Séligmann die Kontakte aufrechterhält, bis sie wegen der Devisenbestimmungen ihrer Regierung keinerlei Gelder mehr ins Ausland schicken können, stellt einzig der wohl in Paris oder Umgebung wohnende Prampolini einmal mit aus, in der ersten Februarhälfte 1934. Den in Polen wohnenden Mitgliedern war es überhaupt nicht möglich, an den Ausstellungen teilzunehmen.

Keine der Künstlerinnen hatte in der Galerie von Abstraction Création je eine Einzelausstellung. Dennoch werden sich die meisten der Künstlerinnen (wie auch der Künstler), die der Vereinigung beitraten, ihren Platz in der Kunstgeschichte sichern und – wenn auch manchmal zeitlich verzögert – international Anerkennung finden.

Das Ende naht

Einige der Abstraction-Création-Mitglieder sehen sich gezwungen, aus Nazi-Deutschland zu emigrieren, um ihr Leben und ihre Kunst zu retten, darunter die einstigen Bauhaus-Meister Moholy-Nagy, Albers und Kandinsky. Albers emigriert mit seiner Frau aus jüdischer Familie in die USA, Moholy-Nagys Fluchtweg mit Stationen in Amsterdam und London endet in Chicago. Kurt Schwitters gelingt es, nach Norwegen auszuweichen, doch er muss von dort weiter nach Großbritannien flüchten.

Die Zahl derer, für die sich Vantongerloo einsetzen soll, schrumpft entsprechend weiter, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. So verlassen schließlich auch noch Otto Freundlich und seine Lebensgefährtin Hannah (Jeanne) Kosnick-Kloss Abstraction Création. Denn Otto Freundlich hält es für wichtiger, »an der Seite des revolutionären Proletariats« zu kämpfen, wie er es in seinem Austrittsschreiben vom 22. November 1934 begründet.¹¹⁰ Die bei Abstraction Création verbleibenden Künstlerinnen und Künstler sind Béothy, Bill, Gleizes, Gorin,

Garcin, Hone, Jellett, Moholy-Nagy, Moss, Okamoto, Power, Séligmann, Villeri, Herbin und Vantongerloo.

Nachdem Auguste Herbin nach Paris zurückgekehrt ist, schreibt Vantongerloo 1936 einen Text mit dem Titel *La vie et la mort d'Abstraction Création*. Er habe während Herbins monatelanger Abwesenheit die Gruppe nicht nur »gerettet« (»bien sauvé«), sondern dafür gesorgt, dass sie sogar »noch lebendiger als zuvor« (»plus vivant que jamais«) geworden sei. Und schlussendlich bezeichnet er sich hier als »Opfer Herbins«. Zudem steht in dem Text der etwas bittere Absatz: »Ils s'imaginent tous être supérieure de moi qui ne suis qu'un brave type qui, oui, a ses qualités, mais qui est loin de les égaler. Que ce soit Herbin, Mondrian, van Doesburg, Héliou, Gabo, Arp, Calder, le pauvre Nicholson ... tous ils ont la folie de grandeur.«¹¹¹ Im Februar 1937 verzichtet Georges Vantongerloo auf jegliche weitere Aktivität im Vorstand von Abstraction Création. Dies nach fast sechs Jahren des unermüden Einsatzes in verschiedenen Funktionen. Das geplante Heft Nr. 6 von *Abstraction Création, Art non-figuratif* erscheint nicht mehr, und damit ist auch die Auflösung der Künstlervereinigung besiegelt.

Das Schicksal Otto Freundlichs

Im Januar und Februar 1935 wollte die Association des écrivains et artistes révolutionnaires eine Ausstellung im Palais des expositions organisieren. Der Aufruf dieser Gruppe, welche die Kunstschaaffenden dazu motivieren wollte, sich an die Seite der »kommenden Klasse« zu stellen bzw. sich in diese Klasse zu integrieren, wird u. a. unterzeichnet von Auguste Herbin, der zugleich Präsident von Abstraction Création ist, von Laurens, Lurcat, Ozenfant und Signac.

Unter den Künstlern ist die Hoffnung auf das Proletariat weit verbreitet. Doch anstatt die Befreiung der Ausgebeuteten zu erleben, müssen sie erfahren, wie sich der Faschismus immer verheerender ausbreitet. Die Nazis werden vierzehn Werke von Otto Freundlich aus Museen in Deutschland »entfernen«, und einige seiner Arbeiten werden 1937 in München zusammen mit Werken seiner Avantgarde-Kollegen in der Ausstellung *Entartete Kunst* öffentlich geächtet. Im September 1939 wird Freundlich in Frankreich interniert. Aus dem »Camp de rassemblement« bedankt er sich bei Jean Gorin für eine Postkarte, die ihn im Internierungslager erreichte: »Mon cher Gorin,

106 Zu Schlaepfers »Académie Moderne« siehe in diesem Katalog S. 255f.

107 Von ihrem Werk erschien nur eine Reproduktion aus dem Jahr 1933 in *Abstraction Création, Art non-figuratif*, Nr. 3 (1934), S. 49). Nach Vantongerloos Scheidung von Tine Kalis wird die nach dem Zweiten Weltkrieg aus England nach Frankreich zurückkehrende Paule Vézelay eine Zeit lang seine Freundin.

108 Die Künstlerin Laure Garcin übernimmt im »Comité-direc-

teur« ab Mitte Dezember 1933 von Jean Héliou dessen Aufgaben als »Secrétaire-trésorier«.

109 Sophie Taeuber-Arp sitzt, ohne speziell ihr zugeteilte Aufgabe, vom 24. Februar 1934 bis zu ihrer Demission aus der Gruppe am 2. Juni 1934 im »Comité-membres«.

110 »Cher van Tongerloo, parceque dans ces temps décisifs la place d'un artiste révolutionnaire doit être uniquement à côté du prolétariat révolutionnaire et parceque j'ai repris

cette place mon évolution artistique est liée à l'évolution de la révolution même et je n'ai pas d'autres intérêts. Je souhaite à votre groupe une bonne chance. Avec mes salutations cordiales, Otto Freundlich.« Brief von Otto Freundlich an Georges Vantongerloo; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

111 Georges Vantongerloo, *La vie et la mort d'Abstraction Création*, S. 4; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

ta chère carte si amicale et fraternelle m'était d'autant plus bienvenue que j'étais un peu découragé les derniers jours. Mais il est réconfortant et encourageant d'avoir de si bons amis comme toi, mon cher Gorin et ta chère femme ... et j'espère que nous nous reverrons bientôt. J'ai toujours aimé tes travaux et nous aurons bientôt l'occasion de nous parler et de constater l'affinité de nos idées sur l'art et sur la vie ... et toi, mon ami, tu continues aussi ton travail. Je le trouve magnifique que Herbin continue toujours sa peinture et nous allons enrichir continuellement cette lumière de l'esprit ... de l'humanité ... Je vous serre la main fraternellement ... Otto Freundlich.«¹¹²

Sophie Taeuber-Arp, Pablo Picasso, Walter Gropius und viele weitere Mitunterzeichner setzen sich mit einem öffentlichen Appell zugunsten Freundlichs ein. Und erstaunlicherweise wird er im Februar 1940 tatsächlich aus dem Internierungslager freigelassen. Es gelingt ihm, in die östlichen Pyrenäen, nach St. Paul-de-Fenouillet, zu fliehen. Doch Freundlich wird Opfer jener Mächte, von denen er beizeiten realisiert hatte, dass man gegen sie ankämpfen muss. Am 23. März 1943 wird er dort verhaftet und kurz darauf aus dem Sammellager Degostinet bei Paris nach Polen deportiert und im Konzentrationslager Majdanek, oder auf dem Weg dorthin, 1943 ermordet.

Das Archiv Otto Freundlichs konnte von Hannah (Jeanne) Kosnick-Kloss, die den Zweiten Weltkrieg überlebte, gerettet werden. Ihre Stiftung Jeanne & Otto Freundlich ist seit 1969 im Musée Pontoise (Frankreich) untergebracht.

Epilog

Nach der Befreiung von Paris erkundigt sich Max Bill im Frühjahr 1945 bei Georges Vantongerloo, ob man nicht eine neue Gruppe Abstraction Création gründen könne, und zwar diesmal konsequent ohne jegliche Mitbeteiligung von im surrealistischen Stil arbeitenden Künstlern. Darauf winkt Vantongerloo enttäuscht und ernüchtert ab: «Pour ce qui concerne un nouveau Abstraction Création, j'admire ton courage car personnellement je sais que c'est terrible à tout point de vue.»¹¹³

112 Brief von Otto Freundlich an Jean Gorin vom 5. Dezember 1939, abgedruckt in: *Macula*, Nr. 2, Paris 1977, S. 135.

113 Brief von Georges Vantongerloo an Max Bill vom 12. April 1945; Vantongerloo-Archiv, Zumikon.

quellenangabe

angela thomas: "aus der bewegten geschichte der internationalen künstlervereinigung
abstraction création, paris 1931-1937",
in: "für eine neue welt, georges vantongerloo 1886-1965 und seine kreise von mondrian bis bill",
stiftung wilhelm lehmbruck museum - zentrum internationaler skulptur, duisburg,
scheidegger & spiess, zürich, 2009, s. 227-242.