## Die a-geometrische Welt von Hans Arp / The A-Geometric World of Hans Arp

„Arp hat die a-geometrische Skulptur erfunden“, schreibt der polnische Dichter Jan Brzękowski 1936 in seiner kleinen Monografie über Hans Arp.[[1]](#footnote-1) In der Tat gilt Arp als Begründer der organischen Plastik, die sich in ihrer Formensprache an den Entstehungs- und Wandlungsprozessen der Natur orientiert. Die Metamorphose – die Wandelbarkeit der Form – ist eine der zentralen Begrifflichkeiten seiner Kunst. Doch lässt sich Arps Schaffen nicht auf die Entwicklung der organischen Skulptur beschränken. Zeit seines Lebens arbeitet er in unterschiedlichen Gattungen und greift auch auf abstrakt-geometrische Formen zurück.

Darüber hinaus ist der 1886 in Straßburg geborene deutsch-französische Künstler 1916 Mitbegründer der Dada-Bewegung in Zürich, mischt seit Mitte der 1920er-Jahre bei den Surrealisten in Paris mit und ist Anfang der 1930er-Jahre Mitglied der Künstlergruppen Cercle et Carré und Abstraction Création, die sich in Paris der ungegenständlichen, geometrischen Kunst verschrieben hatten. Seinen internationalen Durchbruch erlebt Arp nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, wobei er vor allem als Bildhauer wahrgenommen wird. Dabei ist insbesondere diese Periode seines Schaffens geprägt von einer Vielzahl (neuer) künstlerischer Ansätze und Medien, wobei Poesie, Zeichnungen, Collagen, Reliefs und Skulpturen zeitlebens in engem Dialog miteinander stehen.

Nach einigen Experimenten mit expressiven und symmetrischen Gestaltungen findet Hans Arp um die Mitte der 1910er-Jahre in den rhythmischen Formen der Natur, die ihm entsprechende bildnerische Ausdrucksweise. Rückblickend schreibt er viele Jahre später zu diesem Findungsprozess:

„In Ascona zeichnete ich mit Pinsel und Tusche abgebrochene Äste, Wurzeln, Gräser, Steine, die der See an den Strand gespült hatte. Diese Formen vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten Ovalen, Sinnbildern der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper.“[[2]](#footnote-2)

Arps Zeichnungen werden in dieser Zeit von organisch geschwungenen und in sich geschlossenen schwarzen Tuschelinien und -flächen bestimmt, die wie in *Arosa* (1917) oder *Dada* (1920) entfernt an Pflanzen oder Landschaften erinnern, ohne diese nachahmen zu wollen **(Abb. Kat. 1 + 2)**. Das Oval, welches ihn während seiner gesamten Schaffenszeit begleiten sollte, wird bereits hier zum Ausgangspunkt und Maß seiner Kunst. Für Arp, wie schon für viele andere Künstler vor ihm, ist es die Urform, aus der sich alle anderen Formen entwickeln. Dieser im Oval implizierte Formenwandel ist bei Arp allgegenwärtig. Er findet nicht nur auf dem Papier statt, sondern ebenso in seinen Reliefs, wie in dem Werk *Die Grablegung der Vögel und Schmetterlinge* (1916-17), in dem sich in unterschiedlichen Farben und Größen ausgeschnittene Holzplatten in mehreren Schichten auf einer abgerundeten hölzernen Grundfläche verteilen und über sie hinausragen **(Abb. 1)**. Es ist eine intuitiv anmutende, Grenzen überschreitende Formgestaltung, die sich auch in Arps poetischem Werk findet, welches gleichberechtigt neben seinen bildkünstlerischen Arbeiten entsteht. Auf allen künstlerischen Ebenen findet ein Spiel der Formentstehung und -auflösung statt, in dem es Arp um ein Zusammenwirken einzelner oder sich verbindender Formen (und Wörter) und ihrem Verhältnis zueinander geht.   
In den 1920er-Jahren entwickelt Arp aus diesen Formenspielen eine spezifische Objektsprache, in denen der Nabel (das Oval), die Flasche, Lippen, Uhren oder Krawatten einen besonderen Platz einnehmen. Die Objekte sind seltsame Abwandlungen des Alltäglichen, wobei das Menschliche verdinglicht, das Dingliche vermenschlicht wird, wie Carola Giedion-Welcker 1952 schlüssig konstatiert (**Abb. Kat. 3)**. Fast immer scheinen sich die Dinge in einem Zustand des Übergangs zu befinden. In seinen Gouachen und Reliefs aus Holz, Karton oder Schnüren werden die oftmals surreal wirkenden Gegenstände in unerwartete Beziehungen zueinander gestellt, die dem Betrachter, nicht zuletzt durch die Titelwahl, eine Vielzahl von Assoziationsmöglichkeiten, aber keine eindeutige Lösung präsentieren **(Abb. Kat. 4)**.   
Das in diesen Grafiken und Reliefs erarbeitete Formenvokabular verweist bereits auf die seit Ende der 1920er-Jahre entstehenden *Konstellationen* und *Konfigurationen*, Anordnungen formal ähnlicher oder gleicher Elemente, die sich wie Gestirne, Wolken oder Steine frei auf dem Bildgrund gruppieren **(Abb. 2 + Abb. Kat. 5)**. Anders als zuvor handelt es sich bei diesen Gebilden weniger um spezifische Objekte, als um abstrakte, meist in schwarz oder weiß gehaltene Elemente, die in einer nur scheinbar zufälligen, jedoch eigentlich wohlüberlegten Ordnung arrangiert sind. Auch in diesen Arbeiten bleibt die Natur für Arp ein grundlegender Bezugspunkt. In seinem Text *Betrachten* aus dem Jahr 1958 schreibt er dazu:

„Ich suchte nach neuen Konstellationen von Formen, wie sie die Natur in unendlicher Fülle stetig bildet. Ich versuchte Formen wachsen zu lassen. Ich vertraute den Beispielen der Keime, Sterne, Wolken, Pflanzen, Tiere, Menschen […]“[[3]](#footnote-3)

Diesem Prozess des Wachsens und Gedeihens stellt Arp in seinen *papiers déchirés* den Akt der Zerstörung entgegen. In diesen Papiercollagen greift er sowohl auf frühere eigene Arbeiten als auch auf einfache, farbige Papiere zurück, die er zerreißt und neu zusammensetzt **(Abb. Kat. 6 u. 7)**. Es ist ein Wechselspiel zwischen Zerstörung und Neuentstehen, von Gesetzmäßigkeit und Zufall, ein Verfahren, das Arp auch in seinen ebenfalls seit 1930 entstehenden Skulpturen anwendet. Diese entwickelt Arp vornehmlich in Gips, bevor er sie zu Bronzen gießen oder als Marmor schneiden lässt.[[4]](#footnote-4) Gips ist ein willfähriges Material, lässt sich aus ihm doch nahezu jegliche Gestalt erschaffen **(Abb. Kat. 8)**. Nur wenige Arbeiten baut Hans Arp dabei von Grund auf. Vielmehr greift er auf bereits existierende Werke oder Bruchstücke zurück, die dann den Ausgangspunkt, den Keim, für eine neue Plastik bilden. Ein Verfahren, das er auch in anderen Medien nutzt.   
Arps Skulpturen entstehen nicht nach einem Entwurf, stattdessen sind sie das Resultat eines langen Arbeitsprozesses. So wächst, aus einer bestehenden Form eine neue heran, entwickelt sich und verändert sich wieder. Fließende Konturen, sanfte Übergänge und sich wölbende Flächen bestimmen die Werke.[[5]](#footnote-5) Wie seine frühen Papierarbeiten und Reliefs erinnern auch seine Skulpturen an Naturformen, ohne diese imitieren zu wollen. In einem von Arps viel zitiertem Zitat heißt es diesbezüglich:

„Wir wollen nicht die Natur nachahmen. Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden. Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden.“[[6]](#footnote-6)

Gleich den Wachstumsprozessen der Natur, scheint auch für Arp der Schaffensprozess nie abgeschlossen zu sein, bergen seine Arbeiten doch immer die Möglichkeit zur weiteren Entwicklung oder Variation. André Breton spricht 1936 in Bezug auf die von ihm so benannten „Objekt-Wesen“, zu denen er auch Arps Skulpturen zählt, von einer „dauernden Verwandlung“, von der „Unaufhörlichkeit des Kampfes zwischen den formenden und den auflösenden Kräften, die um die wahre Wirklichkeit und das Leben ringen“[[7]](#footnote-7) **(Abb. Kat. 9).** In seinem Arbeitsprozess geht es Arp um die Herausarbeitung autonomer Formen, Formen die nicht vom äußeren Abbild abstrahieren, sondern sich diesem entziehen. Für ihn ist das „konkrete Kunst“. *Konkretionen* nennt er auch eine Gruppe von plastischen Arbeiten, die für ihn den „naturhaften Vorgang der Verdichtung, der Verhärtung, des Gerinnens, des Dickwerdens, des Zusammenwachsens“ aufzeigen – „Concrétion“, so Arp, „ist etwas was gewachsen ist“.[[8]](#footnote-8) **(Abb. Kat. 10)**   
In allen Medien, den Collagen, Reliefs, Skulpturen und Gedichten, benutzt Arp ein reduziertes Formenvokabular, welches er in immer neue Gestalt- und Sinnzusammenhänge stellt. Carola Giedion-Welcker spricht von einem „formalen Elementarismus“, einem Hang zum Absoluten, Einfachen und Wesentlichen, in dem der Zufall, die Intuition, das Spielerische, ebenso aber auch Klarheit, Ordnung und Präzision eine große Rolle spielen.[[9]](#footnote-9) Diese Klarheit und Präzision treten vor allem in den Werken auf, in denen Arp nicht ausschließlich auf weiche, organische Konturen setzt, sondern wie in seiner 1940 entstanden Plastik *Geometrisch, Ageometrisch* mit der Verwendung gerade begrenzter Flächen und Kanten ein bewusstes konstruktives Gegengewicht zu diesen herstellt **(Kat. Abb. 11)**. Evident wird dies insbesondere in seinen späteren Arbeiten, wie den seit Ende der 1950er-Jahren entstehenden Schwellenplastiken. Diese beinhalten sowohl konstruktiv als auch vegetabile Momente und stellen durch ihre Leerformen explizit eine Verbindung zu dem sie umgebenden Raum her **(Abb. Kat. 12)**. Entsprechungen finden die dort gewählten Formen in den Reliefs und Grafiken aus der gleichen Zeit, wie beispielsweise in *Seite aus einem Flora-Buch* (1960-62) oder dem mehrteiligen Bronzerelief, das er 1958 für die UNESCO in Paris entwirft **(Abb. Kat. 13 u. Abb. 3)**. Carola Giedion-Welcker spricht bei diesen und früheren Arbeiten von einem „vegetativen Konstruktivismus“, einer „Symbiose des Divergierenden – von Stadt und Land, von Architektur und Natur, von Zufall und Gesetz“.[[10]](#footnote-10)   
Für sie ist es gerade diese Symbiose des organischen und geometrischen, welche die positive Rezeption von Arps Kunst bewirkt. Genau dieses verbindende Moment von Konstruktion und Vegetation ist es auch, das Jan Brzękowski und andere polnische Künstler in den 1920er- und 1930er-Jahren an Hans Arps Werken fasziniert.

*Abstraktion und Kreation*

Jan Brzękowski lernte Hans Arp 1928 in Paris kennen.[[11]](#footnote-11) Arp war Mitte der 1920er-Jahre aus der Schweiz nach Frankreich gezogen, da ihm Zürich zum „Sterben langweilig“ erschien, wie er bereits im Februar 1921 in einem Brief an Tristan Tzara konstatiert.[[12]](#footnote-12) Tatsächlich hatten nach dem Ende des Ersten Weltkrieges viele Künstler, die in Zürich Zuflucht gesucht hatten, die Stadt wieder verlassen. Zeitgleich entwickelte sich Paris zu einer internationalen Künstlermetropole, in der Kulturschaffende aus aller Herren Länder zusammenfinden.   
Bei seiner Ankunft in Paris ist Arp kein Unbekannter mehr. Sowohl Tristan Tzara als auch sein Freund Max Ernst leben dort. Zudem steht er bereits vor seinem Umzug in Kontakt mit den Surrealisten um André Breton, mit denen er im November 1925 gemeinsam in der Galerie Pierre ausstellt. Auch in den Zeitschriften der Surrealisten wie *Littérature*, *La Révolution Surréaliste* oder *Le Surréalisme au service de la révolution* ist Arp fortan mit zahlreichen Beiträgen vertreten. 1927 folgt seine erste Einzelausstellung in der neu gegründeten Galerie Surrealiste, für deren Katalog André Breton das Vorwort schreibt. Arp steht den Surrealisten in dieser Zeit nahe, teilt er doch einige ihrer künstlerischen Ansätze, wie die unhierarchische Materialbewertung, die automatische (intuitive) Arbeitsweise, die Verwendung des Zufalls als ästhetische Kategorie sowie die Forderung nach der Befreiung der Imagination.[[13]](#footnote-13) Als Surrealist hat sich Arp dennoch nie bezeichnet.

Statt sich einer künstlerischen Bewegung anzuschließen, bleibt Arp offen für alle Formen des künstlerischen Ausdrucks. Dogmatismus liegt ihm fern. So folgt er 1926 seiner Frau Sophie Taeuber-Arp nach Straßburg, um dort gemeinsam mit ihr und Theo van Doesburg die künstlerische Ausgestaltung des Vergnügungslokals Aubette in Angriff zu nehmen, das zu einem abstrakt-konstruktiven Gesamtkunstwerk werden sollte **(Abb. 4 u. 5)**. Wenige Jahre später, nachdem sie sich 1929 endgültig in Meudon, einem Vorort von Paris niederlassen, schließen Arp und Taeuber-Arp sich der von Michel Seuphor und Joaquín Torres García gegründeten Künstlervereinigung Cercle et Carré an. Die 1929 gegründete Gruppe hatte sich der abstrakt-geometrischen Kunst verschrieben. Ihr erklärtes Ziel war es, sich mit eigens organisierten Ausstellungen und Publikationen gegen die vermeintliche Übermacht des Surrealismus in Paris zu behaupten **(Abb. 6)**.[[14]](#footnote-14) Zwar löst sich Cercle et Carré bereits nach einem Jahr wieder auf, doch auch an der 1931 gegründeten Nachfolgeorganisation Abstraction Création ist Arp maßgeblich beteiligt, ebenso wie Sophie Taeuber-Arp und viele weitere ehemalige Mitglieder von Cercle et Carré. Die neue Gruppe setzt sich aus Künstlern zusammen, die sich alle der ungegenständlichen Kunst verschrieben haben, wenn auch unter unterschiedlichen Voraussetzungen. Dies spiegelt sich auch im Namen der Vereinigung wider; so heißt es im Vorwort der ersten Nummer von *Abstraction Création – art non figuratif*:

„abstraktion, da einige künstler zur nicht gegenständlichen kunst gekommen sind durch eine fortschreitende abstrahierung der naturformen.   
création, da andere künstler direkt zur nichtgegenständlichkeit gelangt sind durch eine rein geometrische konzeption oder durch den ausschließlichen gebrauch von elementen die man gemeinhin abstrakt nennt, wie kreis, flächen, balken, linien etc…“[[15]](#footnote-15)

Wie an dem Statement deutlich wird, will Abstraction Création allen Ausdrucksformen der ungegenständlichen Kunst ein Forum bieten, ein Vorhaben, welches durch die zunehmend dogmatische Haltung Georges Vantongerloos zugunsten der reinen Abstraktion, nicht durchgehalten werden konnte und 1934 zum Austritt von Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp und einigen anderen Künstler führt. Bis dahin macht die Gruppe mit Ausstellungen und ihrer Zeitschrift *Abstraction Création* zumindest in Avantgarde-Kreisen von sich reden. Mitglieder sind unter anderem Carl Buchheister, Alexander Calder, Robert Delaunay, Otto Freundlich, Jean Hélion, Barbara Hepworth, Piet Mondrian, Anton Pevsner, Naum Gabo, Ben Nicholson, Enrico Prampolini, Frantisek Kupka, Kurt Seligmann oder Georges Vantongerloo.[[16]](#footnote-16)

Wie an den Namen ersichtlich wird, setzt sich die Gruppe aus Malern und Bildhauern unterschiedlicher Nationalitäten zusammen. So vereint sie nicht nur Künstler mit ähnlichen Interessen, sondern dient gleichermaßen als Forum zur Vernetzung und internationalen Verbreitung der künstlerischen Ideen und Ziele. Dies ist gerade in Zeiten des zunehmenden Nationalismus in Europa ein zentrales Anliegen der Gruppe. Im Vorwort zur zweiten Ausgabe der Zeitschrift heißt es dazu:

„Le cahier ‘Abstraction-Création’ no 2 paraît au moment où, sous toutes les formes, sur tous les plans, dans quelques pays davantage qu’ailleurs, mai partout, la pensée libre est férocement combattue.  
Comme le précédent, ce cahier présente les œuvres et les déclarations d’artistes indépendants qui s’efforcent, chacun de leur côté, de répondre à la demande culturelle de l’époque. Ils se sont groupés sur une idée générale de Non-Figuration. Ils ne sont pas d’accord sur tous les points, mais pensent que toutes les tendances doivent être conduits là où elles mènent.”[[17]](#footnote-17)

Neben Malern und Bildhauern aus den USA, England, Frankreich oder der Schweiz, sind vor allem polnische Künstler in Abstraction Création in großer Anzahl vertreten. Neben Jan Brzękowski sind dies unter anderem Henryk Stażewski und Wanda Chodasiewicz-Grabowska, die spätere Nadia Léger. Die drei genannten leben, zumindest zeitweise, in Paris und hatten bereits bei Cercle et Carré mitgewirkt, entweder indem sie an der einzigen Ausstellung der Gruppe teilnahmen oder Beiträge in deren Zeitschrift veröffentlichten.[[18]](#footnote-18) Auch in den Präsentationen und Publikationen von Abstraction Création sind sie regelmäßig mit Werken und Texten präsent. Gleichzeitig stellen sie sicher, dass auch ihre polnischen Kollegen, die nicht in Paris leben, jedoch ähnliche künstlerische Ansichten in Bezug auf die abstrakt-geometrische Kunst vertreten, ein Forum in der Gruppe erhalten. Vor allem Brzękowski und Stażewski, der seit 1924 zwischen Warschau und Paris pendelt, fungieren als Vermittler. Beide stehen in engem Kontakt mit der 1929 von Władislaw Strzemiński und Katarzyna Kobro in Łódź gegründeten Künstlergruppe a.r., in der sie auch selbst Mitglied sind.[[19]](#footnote-19) Die Künstlervereinigung machte es sich zur Aufgabe, den Kampf um die moderne Kunst in Polen aufzunehmen und die verschiedenen Kunstgattungen von der bildenden Kunst, über die Architektur bis hin zur Dichtung zusammenzuführen. Die Gruppe propagiert den organischen Aufbau und das logische Zusammenspiel der (reinen) Formen, das wiederum aus der Logik des Werkstoffes resultieren sollte. Für sie bedeutet die Kunst der Moderne nicht nur einen weiteren Stil, sondern eine Revolution der bisherigen Wahrnehmungsgrundlagen. Die Gruppe a.r. versteht sich ganz explizit als Teil der internationalen Avantgarde, deren „Strahlkreis der Ideen“ sie zu erweitern gedenkt.[[20]](#footnote-20) Neben den eigenen künstlerischen Zielen ist vor allem der von Władislaw Strzemiński initiierte Aufbau einer internationalen Sammlung moderner Kunst im Kunstmuseum in Łódź ein zentrales Anliegen der Gruppe. Durch die Vermittlung von Brzękowski und Stażewski und nicht zuletzt durch die maßgebliche Hilfe von Michel Seuphor und Hans Arp stiften Künstler wie Willi Baumeister, Alexander Calder, Max Ernst, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Fernand Léger, Enrico Prampolini Georges Vantongerloo und Sophie Taeuber sowie Arp und Seuphor selbst Werke für die 1931 eröffnete Sammlung **(Abb. 8)**. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges umfasst diese 112 Objekte sowohl polnischer als auch internationaler Künstler.[[21]](#footnote-21)  
Offenbar knüpfen Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp in dieser Zeit auch persönliche Kontakte zu Władislaw Strzemiński und Katarzyna Kobro, die beide große Bewunderer des Werkes von Hans Arp gewesen zu sein scheinen. Arp bringt zwei seiner aktuellen *Konfigurationen* in die Sammlung ein. Eines der beiden Holzreliefs ist in der für Arp in dieser Zeit so typischen reduzierten schwarz-weißen Farbpalette gehalten und setzt sich aus zellförmigen Gebilden verschiedener Größe zusammen, die spielerisch auf dem Objektgrund verteilt sind. Das andere Relief besteht aus unbehandeltem Holz auf dem nahezu identische Ovale nur leicht versetzt zueinander in Bezug gesetzt werden **(Abb. Kat. 5 u. Abb. 8)**.[[22]](#footnote-22) Neben diesen beiden dreidimensionalen Arbeiten steuert Arp noch acht Zeichnungen bei, Illustrationen, die er für Jan Brzękowskis Gedichtband *W drugiej osobie. Poezje* angefertigt hatte, der 1933 in der Bibliothek a.r. erscheinen sollte **(Abb. Kat. 14)**.[[23]](#footnote-23) Die Zeichnungen, die in keinem direkten inhaltlichen Zusammenhang mit den Gedichten von Brzękowski stehen, haben einen seriellen Charakter. So scheinen die von Arp geschaffenen Formen von einem zum anderen Blatt in einen anderen Zustand überzugehen. Sie wirken einerseits wie Organismen oder einfache Zellen, andererseits wie Blätter, Steine oder Körper die sich zu immer neuen Gestalten zusammensetzen **(Abb. Kat. 15-22)**.   
Bevor Arp die Arbeiten nach Łódź gibt, bittet er darum, im Tausch ein Werk von Strzemiński zu erhalten.[[24]](#footnote-24) Arp erhält nicht nur eine, sondern gleich zwei Arbeiten von dem polnischen Kollegen, eine *Architektonische Komposition* (um 1929) und eine *Struktur* (*Unistische Komposition)* (1932) **(Abb. 9 u. 10)**. Allem Anschein nach plante auch Katarzyna Kobro ihre kleinformatige *Raumkomposition 9* (1933) – die einzige biomorphe Komposition in ihrem Schaffen – Arp zum Geschenk zu machen, doch erreichte die Skulptur nie die Landesgrenze **(Abb. 11)**.[[25]](#footnote-25) Auch von Henryk Stażewski erhielt Arp zwei Arbeiten für seine private Sammlung, sie befinden sich heute im Kunstmuseum St. Gallen und im Kröller Müller Museum Otterlo **(Abb. 12 und Abb. 13)**.[[26]](#footnote-26)

Stażewskis Werk *Komposition* (1932) sowie die beiden erwähnten Arbeiten von Strzemiński sind 1932 in der Zeitschrift *Abstraction Création* abgedruckt. Ob sie sich zu dieser Zeit in Paris befinden und vielleicht auch auf einer der Ausstellungen der Gruppe zu sehen sind, ist nicht überliefert. Arp waren die Arbeiten jedoch sicher bekannt. Das Stażewski und Strzemiński diese für sie so zentralen Werke als Geschenk an Arp geben, zeigt, welche Wertschätzung sie ihm entgegenbringen.

Anders als die Arbeiten von Arp folgen die Gemälde von Stażewski und Strzemiński und die architektonischen Skulpturen von Kobro eine den Kunstwerken innewohnende organische Einheit. Gemäß der von Strzemiński 1928 formulierten Theorie des Unismus orientieren sie sich an mathematischen Kategorien, an Maß, Fläche und Proportion sowie deren Verhältnis zum Raum. Gefordert wurde die vollkommene Autonomie der Kunst gegenüber außerkünstlerischen Begebenheiten. Eine Forderung, der auch Arp folgt, wenn auch unter anderen Voraussetzungen. Ihnen gemein ist der Bezug zur Natur und die Reduktion der Formen auf ihr Wesentliches. Bereits 1924 schreibt Stażewski in der Zeitschrift *Block*:

„Abstrakte Kunst ist nicht irgendeine Loslösung von der uns umgebenden äußeren Welt; sie hört jedoch auf, beschreibend zu sein, und sie arbeitet mit den reinen Mitteln der bildenden Kunst. Sie ist ein mittels der bildenden Kunst geschaffenes Äquivalent der Natur.“[[27]](#footnote-27)

Ohne Zweifel ist sich Arp der Relevanz der Werke von Stażewski, Strzemiński und Kobro für die Entwicklung der konstruktiven und geometrischen Kunst in Europa bewusst. Dies zeigt auch der Umstand, dass Arp alle vier der ihm für seine Sammlung überlassenen Werke 1937 der *Konstruktivisten* Ausstellung in Basel als Leihgaben zur Verfügung stellt, an deren Organisation er maßgeblich beteiligt ist.[[28]](#footnote-28)

Zeit seines Lebens ist es Arp ein zentrales Anliegen, Künstler aus den verschiedensten Ländern mit ähnlichen Interessen für die ungegenständliche Kunst miteinander in Kontakt zu bringen. Sein Interesse an den polnischen Künstlern ebbt auch dann nicht ab, als die Kommunikation zwischen Frankreich und Polen durch die politischen Bedingungen in Europa schwieriger wird. Weiterhin glaubt er an das Bestehen der internationalen Moderne und hält daran fest, den künstlerischen Dialog zu fördern. Diesen Umstand verdeutlicht ein Brief von Jan Tschichold an den polnischen Künstler Samuel Szczekacz, der Mitte der 1930er-Jahre bei Władislaw Strzemiński in Łódź studierte und seit 1939 in Palästina lebte. Freudig berichtet Tschichold ihm in seinem Schreiben, dass er Szczekacz‘ Arbeiten Arp gezeigt habe, der, ganz angetan von diesen, gern das ein oder andere Werk in der von Sophie Taeuber-Arp herausgegeben Zeitschrift *plastique* reproduzieren würde.[[29]](#footnote-29) *Plastique*, im Frühjahr 1937 zum ersten Mal erschienen, ist 1939 eine der wenigen verbliebenen Zeitschriften, die sich als internationales Forum für die abstrakt-konkrete Kunst versteht und dazu beitragen will, ihre Vertreter besser miteinander zu vernetzen.[[30]](#footnote-30) Bis zum Zeitpunkt des Briefes waren keine Werke von polnischen Künstlern in der Zeitschrift abgebildet, und auch 1939 sollte es nicht mehr dazu kommen, da die Veröffentlichung der Hefte auf Grund des beginnenden Zweiten Weltkrieges eingestellt wurde.

*Geometrisch – A-Geometrisch*

Dabei war der Wunsch nach Austausch und Vernetzung, zu Beginn der 1930er-Jahren groß. Neben den Zeitschriften von Cercle et Carré und Abstraction Création ist es dabei vor allem die von Jan Brzękowski und Wanda Chodasiewicz-Grabowska herausgegebene französisch-polnische Zeitschrift *L’art Contemporain – Sztuka wspólczesna*, die als Sprachrohr zwischen Frankreich und Polen fungiert. Sie informiert die polnischen Künstler über die moderne Kunst und Poesie in der französischen Hauptstadt und bietet ihnen gleichzeitig die Möglichkeit durch die Publikation ihrer Texte und Arbeiten, diese auch in Paris bekannt zu machen. Leider erscheinen in der sowohl in Frankreich als auch in Polen verlegten Zeitschrift zwischen 1929 und 1930 nur drei Ausgaben. Veröffentlicht werden Artikel und Abbildungen von Malern wie Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian, Joan Miró oder der Fotografin Florence Henri sowie den polnischen Künstlern Louis Marcoussis, Henryk Stażewski, Stanisław Grabowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska oder Władislaw Strzemiński. Das Magazin druckt sowohl Beiträge und Werke von surrealistischen als auch von konstruktivistischen Künstlern ab, wodurch sie einen breiten Überblick über die aktuellen künstlerischen Tendenzen in Paris vermittelt. Diese Dualität von Surrealismus und Konstruktivismus spiegelt sich auch im literarischen Teil der Zeitschrift, in dem Gedichte von Tristan Tzara, Paul Desnos, Paul Dermée, Céline Arnauld, Georges Hugnet sowie Jan Brzękowski, Juljan Pryzboś, Tadeusz Peiper oder Adam Ważyk abgedruckt werden.   
Während Wanda Chodasiewicz-Grabowska sich um den bildkünstlerischen Teil des Journals kümmerte, widmet sich Brzękowski der theoretischen und programmatischen Ausrichtung und dem poetischen Teil, sollten die Hefte doch nicht nur „einfach eine Ansammlung von Bildreproduktionen und Gedichten sein“, sondern auch ein ideologisches Rückgrat aufweisen.[[31]](#footnote-31) So erscheinen neben Gedichten oder Künstlerporträts unter anderem Strzemińskis Manifest zum Unismus in der Malerei oder Teile des Communiqués der Gruppe a.r.. Zudem ist es der Zeitschrift und vor allem dem Engagement von Brzękowski zu verdanken, dass das künstlerische Schaffen von Hans Arp in Polen eine gewisse Bekanntheit erlangt. Berücksichtigung findet Arp vor allem in der dritten und letzten Ausgabe der Zeitschrift, für die er auch das Cover gestaltet (**Abb. Kat. 23)**. Ebenfalls in diesem Heft erscheint der dritte Teil von Brzękowskis theoretischem Manifest *Kilometrage de la Peinture*, eine Standortbeschreibung der künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit, in der er Arp eine herausragende Stellung beimisst. Während sich die beiden ersten Teile des Textes, die in den vorangegangenen Ausgaben der Zeitschrift veröffentlicht wurden, vor allem mit der Poesie beschäftigen, geht es im letzten Abschnitt um die bildende Kunst. Offensichtlich hat Arp Brzękowski dazu ermuntert diesen letzten Teil separat in Buchform zu veröffentlichen. Dies geschieht in verschiedenen Sprachen, unter anderem auf Esperanto. Für die französische Ausgabe des Buches, die 1931 erscheint, gestaltet Arp das Cover **(Abb. Kat. 24)**.[[32]](#footnote-32) In seinem Buch beschreibt Brzękowski die Entwicklung der künstlerischen Form, die er zwischen „construction“ und „déformation“ ansiedelt und die sich seiner Auffassung nach in einem dialektischen Gleichgewicht zueinander befinden. Während er unter dem Begriff der „construction“ vor allem die konkrete Kunst versteht, die sich für ihn aus Formen der Geometrie oder der Vorstellungskraft zusammensetzt und daraus ihr wesentlich plastisches Eigenleben erlangt, versteht er unter dem Begriff der „déformation“, die intuitive Abstraktion zugunsten neuer plastischer Werte. Diese beiden Pole, die einerseits den Purismus, Suprematismus und Neoplastizismus umfassen, andererseits den Expressionismus, Kubismus, Dada und Surrealismus betreffen, werden laut Brzękowski durch die „construction psychique“ ergänzt, die sich anti- und a-geometrischer Formen bediene. Diese Richtung rechnet er vor allem Arp zu, der die geometrische Anordnung der Formen und Farben, wie sie die anderen Strömungen praktizieren, um den physischen Aspekt ergänze. Denn, so schreibt Brzękowski, „Arp déclare que l’homme ne se compose que d’un crâne et de deux yeux et que par conséquent on ne peut pas négliger le facteur psychique.“[[33]](#footnote-33)

Generell spricht Brzękowski Arp eine eigenständige Position innerhalb der aktuellen Malerei und Bildhauerei zu. Für ihn ist er das Bindeglied zwischen den beiden Richtungen innerhalb der ungegenständlichen Kunst, wie es die Platzierung der Abbildungen von Arps Werken zusammen mit denen von Stażewski und Wanda Chodasiewicz-Grabowska in der *Kilometrage de la Peinture* offenbart **(Abb. 9 und 10)**. In seiner Monografie von 1936, die einzige die über einen bildenden Künstler in der Bibliothek a.r. erscheinen sollte,[[34]](#footnote-34) wiederholt Brzękowski Arps Singularität in seiner Pluralität:

„Die Kunst Arps kann nicht im Rahmen irgendeiner aktuellen künstlerischen Bewegung platziert werden. Sie stößt Türen auf, um das Fenster von morgen für eine starke Brise zu öffnen. Darum ist Arp auch weder Dadaist noch Surrealist noch „Abstrakter“ – er ist alles zugleich.“[[35]](#footnote-35)

In der Tat lässt sich die Kunst Arps nicht auf eine künstlerische Entwicklung oder nationale Wesenseinheit festlegen. Doch auch wenn er sich Zeit seines Lebens von der Einschränkung auf künstlerische Kategorien distanziert, sah er den Ausgangspunkt seines Schaffens doch in Dada begründet. „Dada ist das Fundament aller Kunst“, schreibt er 1930 in einer öffentlichen Antwort an Brzękowski, der ihn für *L’art Contemporain – Sztuka Współczesna* um ein Statement über sein Verhältnis zum Surrealismus und Neoplastizismus gebeten hatte. Und weiter heißt es:

„dada ist der grund aller kunst. dada ist für den ohne-sinn was nicht unsinn bedeutet. dada ist ohne sinn wie die natur. dada ist für die natur und gegen „die kunst“. dada ist unmittelbar wie die natur und versucht jedem ding seinen wesentlichen platz zu geben. dada ist „moralisch“ wie die natur. dada ist für den unbegrenzten sinn und die begrenzten mittel.“[[36]](#footnote-36)

Eng verknüpft Arp sein Verständnis von Natur mit seinen Erfahrungen aus der Dada-Zeit, wobei für ihn die Unmittelbarkeit des künstlerischen Schaffens im Vordergrund steht. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe spielt für ihn dabei keine Rolle. Arp stellt in seiner Antwort an Brzękowski klar, dass für ihn das Ziel der Kunst das Leben sei. Die Kunst solle nicht das Leben beleuchten, sondern es schaffen. Ja, er habe mit den Surrealisten ausgestellt, weil ihre Revolte gegenüber der Kunst und ihre direkte Einstellung zum Leben so wie Dada sei. Der Neoplastizismus sei direkt/konkret, aber ausschließlich bildhaft, ihm fehle der Bezug zu den anderen menschlichen Fähigkeiten. Zu guter Letzt, so Arp, solle jeder nach seiner Façon glücklich werden, denn

„der mensch [ist] weder ein parasol/sonnenschirm nach ein para-la-si-do noch ein paramount-[film] (…) weil er sich ja aus zwei fleischfressenden zylindern zusammensetzt von denen der eine weiß sagt und der andere schwarz.“[[37]](#footnote-37)

Sowohl im Hinblick auf seine Aussagen als auch mit Blick auf sein Werk wird deutlich, dass Arp seine Inspiration aus den verschiedensten Quellen bezog. So schätzt er am Surrealismus, dass dieser, befreit von jedem Gegenstand, die Weiterführung von Dada und eine Gemütsbewegung vermittelt. Gleichzeitig liebt er an der ungegenständlichen Kunst, dass jedes Kunstwerk die „Konkretion“ eines schöpferischen Gedankens ist, ohne Imitation oder Abstraktion von der Natur zu sein. Dennoch ist sie für ihn unvollständig, da sie den sinnlichen Ausdruck vernachlässige. Für ihn sind die organische und konstruktive Abstraktion keine Gegensätze. Vielmehr sind sie für ihn zwei (sich ergänzende) Seiten ein und derselben Wirklichkeit.

Vielleicht ist es gerade dieses universalistische Verständnis der konkreten Kunst, das Hans Arp zu einem Bindeglied und zentralen Bezugspunkt innerhalb der verschiedenen Strömungen der ungegenständlichen Kunst in den 1930er-Jahren werden ließ und zugleich die Faszination erklärt, die er auf die polnischen Avantgarde-Künstler jener Zeit ausübt. In Arps A-Geometrischen Skulpturen ebenso wie in seinen Reliefs und Papierarbeiten, in denen sich die Bewegtheit des Organischen mit der Klarheit des Abstrakt-geometrischen verbindet, sehen sie und vor allem Brzękowski den Kern für die zukünftige Entwicklung der bildenden Kunst begründet.

1. Jan Brzękowski: *Hans Arp*, Łódź 1936. Deutsche Übersetzung des Textes in: *arp*, Ausstellungskatalog, Museum Sktuki, Łódź 1989, S. 7. [↑](#footnote-ref-1)
2. Hans Arp: *Sophie Taeuber*, in: id: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, S. 9-19, S. 12. [↑](#footnote-ref-2)
3. Hans Arp: *Betrachten* (1958) in: Ernst Scheidegger (Hrsg.): *zweiklang. sophie taueber-arp. hans arp*, Zürich 1960, S-84-104, S. 84 u. S. 97. [↑](#footnote-ref-3)
4. Gerade zu Beginn seines plastischen Schaffens entwickelt er auch Skulpturen aus Sandstein. Generell ist zu konstatieren, dass in den 1930er-Jahren nur wenige Bronzen oder Marmorplastiken entstehen. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem zunehmenden kommerziellen Erfolg des Künstlers, werden nicht nur aktuelle, sondern auch frühe Plastiken gegossen. Vgl. Arie Hartog: *Prozess und Produktion. Beobachtungen zu den Skulpturen von Hans Arp 1929-2012*, in: id. (Hrsg.): *Hans Arp. Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme*, Ostfildern 2012, S. 14-41, S. 26. [↑](#footnote-ref-4)
5. Zum Arbeitsprozess von Arp vgl. ibid., insb. S. 26 ff. [↑](#footnote-ref-5)
6. Hans Arp: *Konkrete Kunst* (1944), in: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, S. 79-83, S. 79. [↑](#footnote-ref-6)
7. André Breton: *Der Surrealismus in der Malerei*, 1967, S. 288. [↑](#footnote-ref-7)
8. Arp 1944, S. 83 (wie Fn 5). [↑](#footnote-ref-8)
9. Vgl. Carola Giedion-Welcker: *Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps*, in: *Werk,* Heft 52, Jg. 39, 1952, S. 164-172, S. 164. [↑](#footnote-ref-9)
10. Giedion-Welcker 1952, S. 172 (wie Fn 9). [↑](#footnote-ref-10)
11. Brzękowski war 1928 nach Paris gekommen, er war Teil einer relativ großen Gruppe polnischer Künstler und Literaten, die in dieser Zeit in Paris lebten. Ausführlich zu Brzękowski vgl. *Kilométrage. Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten* (hrsg. von polnisches Institut Berlin und Sammlung Marzona), Berlin 2011. [↑](#footnote-ref-11)
12. Brief von Hans Arp an Tristan Tzara, 26. 2. 1921, in: Raoul Schrott: Dada 15/25, Köln 2004, S. 276. Erst 1925 erhielt Arp jedoch die Erlaubnis, nach Paris einzureisen, was ihm vorher auf Grund seiner deutschen Staatsbürgerschaft verwehrt geblieben war. Vgl. Rudolf Suter: Hans Arp. Das Lob der Unvernunft, Zürich 2016, S. 96. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. Christa Lichtenstern: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim 1992, S. 135 u. S. 168 f. [↑](#footnote-ref-13)
14. Zu Cercle et Carré vgl. Marie-Aline Prat: *Cerclé et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des annés 30*, Lausanne 1984 und *Cercle et Carré and the International Spirit of Art*, Ausstellungskatalog, Georgia Museum of Art, Athens 2013. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Abstraction création art non figuratif* 1/1932, S. 1 (“abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non figuration par l’abstraction progressive des formes de la nature.   
    création parce que d’autres artistes ont ateint directement la non-figuration par une conception d’ordre purement géométrique ou par l’emploi exclusive d’éléments communément appelés abstraits tells que circles, plans, barres, lignes etc…”) Deutsche Version zit. nach Münster 1974, S. ?? [↑](#footnote-ref-15)
16. Über die Jahre verteilt hatte Abstraction Création an die 100 Mitglieder. Vgl. grundlegend zur Geschichte Gladys Fabre: *Einführung*, in: *Abstraction Création 1931-1936*, Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum Münster, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978, S. 5-40. [↑](#footnote-ref-16)
17. Vorwort, in: *Abstraction création art non figurative*, Heft 2, 1933, S. 1. [↑](#footnote-ref-17)
18. Zur Präsenz polnischer Künstler in Cercle et Carré vgl. Filip Lipiński: *The Polish Connection. Cercle et Carré and the Avant-Garde in Poland*, in: Athens 2013, S. 293-306. [↑](#footnote-ref-18)
19. Weiteres Mitglied war der Dichter Julian Przboś. Zur Künstlergruppe a.r. vgl. ausführlich Beitrag von Paulina? [↑](#footnote-ref-19)
20. *Communique der Gruppe a.r*., 1930, Nr. 1, S. 1-2 zit. Nach Paulina Kurc-Maj: *Katarzyna Kobro. Die Baumeisterin*, in: *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, S. 184-193, hier S. 190. [↑](#footnote-ref-20)
21. Zur Geschichte und den Werken der Sammlung vgl. *a.r. Internationale Sammlung Moderner Kunst Muszeum Sztuki Łódź*, Ausstellungskatalog, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1989. [↑](#footnote-ref-21)
22. Das unbemalte Holzrelief befindet sich heute leider nicht mehr in der Sammlung. Es ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. [↑](#footnote-ref-22)
23. Vgl. Jan Brzękowski: *W drugiej osobie. Poezje*, Bibliothek ar.r., Lodz 1933. Darüber hinaus fertigte Arp 1938 auch das Frontispiz aus *papiers déchirés* von Jan Brzękowskis *Nuit végétales* (Paris 1938) an. [↑](#footnote-ref-23)
24. Vgl. Jan Brzękowski: *Garść wspomień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie „a.r.“,* in: Ryszard Stanislawski (Hrsg.): *Grupa „a.r.“. 40-lecie Mi ędzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Ausstellungskatalog Museum Sztuki, Łódź 1971m S. 15, zit. nach Kurc-Maj 2012, S. 191. [↑](#footnote-ref-24)
25. Vgl. Katarzyna Kobro. 1898-1951, Ausstellungskatalog, Henry Moore Institut Leeds, Muzeum Sztuki, Łódź, S. 127. [↑](#footnote-ref-25)
26. Die *Komposition* (1932) von Stażewski und *Struktur (Unistische Komposition)* (1932) von Strzemiński befinden sich heute in der Sammlung des Kröller Müller Museums in Otterlo, wohin sie 1972 durch eine Schenkung von Marguerite Arp-Hagenbach gelangten. Eine weitere Arbeit von Stażewski ging bereits 1966 an das Kunstmuseum in St. Gallen. Die *Architektonische Komposition* von Strzemiński befindet sich heute in der Sammlung der Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach in Locarno. [↑](#footnote-ref-26)
27. Henryk Stazewski: *Über abstrakte Malerei*, in: *Blok*, Nr. 8-9, Warschau, Nov./Dez 1924, zit. nach: Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, Bonn 1994, Bd. 3 (Dokumente), S. 214. [↑](#footnote-ref-27)
28. Vgl. *konstruktivisten*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel, Basel 1937. Zu sehen waren u.a. Werke von Theo van Doesburg, Kasmir Malevitsch, Piet Mondrian, Willi Baumeister, Kurt Schwitters, Paul Klee, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Lazlo Moholy Nagy und Sophie Taeuber-Arp. [↑](#footnote-ref-28)
29. Brief von Jan Tschichold an Samuel Szczekacz, Basel 29. Mai 1939, abgedruckt in: *Samuel Szczekacz 1917-1983*, Ausstellungskatalog, Galerie Berinson, Berlin 2009, S. 34. [↑](#footnote-ref-29)
30. Zu *plastique* vlg. u.a. Maike Steinkamp: *Im Netzwerk der Moderne.* *Sophie Taeuber-Arp Engagement für die Zeitschrift «plastique»*, in: *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus, Kunsthalle Bielefeld, Zürich 2014, S. 233-239. [↑](#footnote-ref-30)
31. Jan Brzękowski: *Wyobraźnia wyzwolona*, Krakow 1976, S. 17, zit. nach Piotr Rypson: *Jan Brzękowski und seine Bücher*, in: Berlin 2011, S. 23f. [↑](#footnote-ref-31)
32. Jan Brzękowski: *Kilométrage de la peinture contempraine 1908-1930*, Paris 1930. Das Buch erschien in verschiedenen Sprachen, unter anderem auch auf Esperanto. Ausführlich zu Kilométrage vgl. Michael Lailach: *Kilométrage 1908-1930*, in: Berlin 2011, S. 56-69. Der Hinweis darauf, dass der Vorschlag von Arp kam in Rolandseck 1989, S. 15. [↑](#footnote-ref-32)
33. Brzękowski 1930, o.S. [↑](#footnote-ref-33)
34. Das Buch entstand aus Anlass einer geplanten Reise von Arp nach Łódź. Diese kam auf Grund verschiedener Komplikationen nicht zustande. Rypson verweist auf Zollformalitäten. Vgl. Ryspon 2011, S. 41f. [↑](#footnote-ref-34)
35. Brzękowski 1936 (“L’art de Arp ne peut entrer dans les cadres d’aucun movement artistique de l’heure actuelle, il enfonce les portes d’aujourd’hui pour ouvrir la fenêtre de demain au vent du large. C’est pourquoi Arp n’est ni dadaiste, ni surréaliste, ni “abstrait” – out en l’étant aussi.”) [↑](#footnote-ref-35)
36. Hans Arp: cher monsieur brzekowski, in: *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna* 3/1930, S. 102. (“dada est le fond de tout ar. dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le nonsens. dada est sans sens comme la nature. dada et pour la nature et contre „l’art“. dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. dada est “moral” comme la nature. dada est pourle sens infini et les moyens defines.”) (deutsche Version nach Arp Lodz 1989, S. 21) [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid. (mais finalment je trouve que l’homme n’est ni un parasol ni un para-la-si-do ni un paramount car il se compose de deux cylindres carnivores dont l’un dit blanc quand l’autre dit noir.“ (deutsche Version zitiert nach Arp Lodz 1989, S. 21) [↑](#footnote-ref-37)