

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich danke der Vordemberge-Gildewart-Initiative, in persona Herrn Dr. Hoffmann, herzlich für die Einladung, zum Anlass der Gründung der Stiftung „kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-gildewart“ einen Vortrag zur konkret-konstruktiven Kunst von 1945 bis zur Gegenwart zu halten.

Die Beschäftigung mit dieser Kunst in dieser Zeit bildet seit zwei Jahren meinen beruflichen Schwerpunkt, und zwar vor allem in meiner Zusammenarbeit mit der Stiftung Konzeptuelle Kunst in Soest, die 2014 durch den Sammler Carl-Jürgen Schroth gegründet wurde. Seine Sammlung hat ihren Schwerpunkt auf konkreter Kunst und daraus erwachsenen Richtungen von 1950 bis heute in Europa und Nordamerika.

Darum kreisen auch die Ausstellungen der Stiftung Konzeptuelle Kunst im eigenen Ausstellungsraum, der angegliedert ist an das städtische Museum Wilhelm Morgner.

Seit diesem Sommer arbeite ich außerdem für die Carlernst Kürten-Stiftung in Unna, gegründet 2002, deren Zweck einerseits die kunsthistorische Aufarbeitung des künstlerischen Schaffens von Carlernst Kürten ist, andererseits ein Ausstellungsprogramm, das sich ebenfalls auf aktuelle künstlerische Positionen konzentriert, die mit dem Geist der konkreten Kunst verbunden sind.

Carlernst Kürten, geb. 1921 im Ruhrgebiet, ist in vielerlei Hinsicht ein sehr exemplarischer deutscher Vertreter der konkreten Kunst ab 1945.

Schon sein Werdegang ist einer, der vielfach Parallelen findet: handwerkliche Ausbildung, danach Besuch von Werkkunstschulen, schließlich freischaffend. Auch sein in Materialien und Techniken vielfältiges Oeuvre – von Holz- und Edelstahlskulpturen, auch kinetischen, u.a. im öffentlichen Raum oder als Kunst am Bau, über Druckgrafiken, Schmuck, Spielobjekte bis hin zu Malereien und seine natürlich alle Werkgruppen gleichermaßen prägende konstruktive Haltung machen ihn zu einem exemplarischen Künstler in diesem Zusammenhang.

Herzlich lade ich Sie sowohl nach Soest als auch nach Unna ein!

Hier und heute steht aber ein anderer Vertreter der konkreten Kunst im Mittelpunkt, Friedrich Vordemberge-Gildewart.

An seiner Person und seinem Schaffen bindet sich am Wendepunkt des Jahrhunderts die Vergangenheit und Zukunft der konkreten Kunst in Deutschland, aber auch in ganz internationalem Kontext an. Er ist eine der ganz zentralen „Väterfiguren“, die sowohl das Entstehen und die frühe Entwicklung der konstruktiven und konkreten Kunst miterlebten und mitprägten und, vor allem!, sie auch nach der Zäsur durch die Herrschaft des Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg hinübertrugen in die neue Zeit, wieder zugänglich machten für die jüngere Generation und damit auch das lebendige Erbe sicherten, dessen die konkrete Kunst sich heute erfreut.

1899 in Osnabrück in eine Handwerkerfamilie geboren, erlernt FVG zunächst das Tischlern und geht 1919 an die Kunstgewerbeschule Hannover – ein Ausbildungsweg, der in seiner, aber auch der folgenden Generation konkreter Künstler ein ganz typischer war, wie bereits auch für Carlernst Kürten angedeutet.

Dort, in Hannover, beginnt er zu „bildhauern“ und schafft zunächst Reliefs, das erste wie er schreibt „abstrakte“ – gemeint ist aber wohl ungegenständliche – bereits 1919. Damals ist die gegenstandslose Kunst gerade einmal vier Jahre alt, wenn wir als ihren Urknall Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat annehmen.

In den darauffolgenden Jahren kommt FVG in Kontakt mit allen wichtigen Gruppen und geografischen wie geistigen Keimzellen der konkreten Kunst, die sich quasi zeitgleich zwar nicht unverbunden, aber dennoch unabhängig voneinander vor allem in Russland und in den Niederlanden, dann natürlich auch am Bauhaus entwickelten.

1923 besucht FVG dieses anlässlich der Werkbundtagung in Weimar, 1924 übernimmt er das ehemalige Atelier des russischen Konstruktivisten El Lissitzky und kommt in den Besitz einer seiner Grafikmappen, „aus der er wichtige Erkenntnisse über die konstruktivistische und suprematistische Kunstrichtung gewann.“ Die in diesem Zusammenhang zentralen Künstler in Russland waren zunächst einerseits der bereits benannte Maler Kasimir Malewitsch und andererseits Wladimir Tatlin, der eher architektonisch-plastisch arbeitete und dabei dem Material eine besondere Rolle zukommen ließ. Er verstand sich als Künstler-Ingenieur und die russische Revolution von 1917 löst unter den Künstlern seines Kreises – darunter neben El Lissitzky auch die Brüder Stenberg, Iwan Puni und Alexander Rodtschenko – den Anspruch aus, zum Aufbau einer neuen Welt beizutragen, an einer neuen Welt, einem neuen Leben mitzubauen und dazu auch die industrielle Produktion mitzugestalten, sodass viele von ihnen sehr vielfältig arbeiteten: Neben Kunstobjekten schufen sie Schriften, Illustrationen, Plakate, Geschirr, begannen also auch im Sinne von Design zu arbeiten. 1922 präsentieren diese Künstler sich erstmals in einer Ausstellung unter dem Titel „Konstruktivisten“. Hier liegt der Ursprung des Begriff Konstruktivismus, der bis heute definiert ist durch einerseits das „Konstruieren“, das Bauen eines Kunstwerks aus sich selbst und für sich selbst, als eigene Realität ohne Bezug und Abhängigkeit zur uns umgebenden Wirklichkeit, also völlig gegenstandslos, logisch nachvollziehbar, oft unter Verwendung geometrischer Elemente und insbesondere formorientiert, wenig malerisch, oft plastisch und auch architektonisch. Aber „konstruktiv“ oder konstruktivistisch meinte immer auch die umfassende geistige Haltung und den – auch politischen – Anspruch, eine neue Epoche, eine neue Welt aufzubauen und dabei als Künstler zentral Wirkender zu sein. Mit diesen besonderen Umständen ist der Begriff Konstruktivismus noch heute konnotiert.

1924 gründet FVG dann auch gemeinsam mit dem Maler Hans Nitzschke in Hannover die Gruppe K (von Konstruktivismus), aus der später, unter Zutun von Kurt Schwitters, „die abstrakten hannover“ entstehen wird.

Die erste Ausstellung dieser Gruppe löst eine Reihe von fruchtbaren Begegnungen aus: FVG wird in die Berliner Gruppe „Der Sturm“ aufgenommen und in eine Ausstellung derselben geholt, er lernt Hans Arp und Kurt Schwitters kennen, der wiederum ihm Theo van Doesburg vorstellt, der gemeinsam mit Piet Mondrian in den Niederlanden die Grundlagen der konkreten Kunst entwickelt hatte und dann auch manifestierte.

In die von Mondrian und van Doesburg gegründete Gruppe „De Stijl“ wird FVG umgehend aufgenommen, und außerdem in eine Pariser Ausstellung des Jahres 1925 vermittelt, 1929 folgt dort eine Einzelausstellung und FVG wird in zwei weitere Künstlervereinigungen aufgenommen: 1930 in Cercle et Carré und 1932 in Abstraction Création, eine rund 400 Mitglieder starke, internationale Vereinigung, die sehr viel theoretische und methodische Vorarbeit für die ungegenständliche Kunst leistete. Viele ihrer Künstler beschäftigten sich mit Farbstudien, bei denen physikalisch-optische Phänomene erforscht wurden, die Auswirkungen auf das Sehvermögen des Betrachters haben. Dazu gehören zum Beispiel Flimmereffekte und raumplastisches Farbsehen. Diese künstlerischen Studien sind die Wegbereiter für die dann insbesondere von Victor Vasarely in Paris entwickelte und mitgeprägte Op Art, deren Gestaltungsmittel der konkreten Kunst ebenso entspringen wie ein Gutteil der Konzeption und Methodik.

Aber ich greife vor – dies nur, um zu zeigen, dass FVG in allen wichtigen avantgardistischen europäischen Künstlervereinigungen seiner Zeit aktives Mitglied war – und muss noch einmal auf De Stijl zurückkommen:

Der Maler Mondrian war durch jahrelanges Abstrahierungsbemühen (zunächst also noch an den Gegenstand gebunden!) zu einer vom Gegenstand gelösten Flächengliederung durch orthogonale Linien und Rechteckfelder in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau und den drei unbunten Farben Schwarz, Grau und Weiß gelangt, beschäftigte sich also, viel stärker als die russischen Konstruktivisten, mit den Themen der Malerei: Fläche und Farbe.

1917 beginnen Mondrian und van Doesburg die Zeitschrift „De Stijl“ herauszubringen, um ihre Ansichten zur Kunst zu vermitteln. Van Doesburg ist zweifellos der große, prägende Theoretiker der konkreten Kunst. Verwendete er bereits ab 1922 – wohl unter von El Lissitzky vermitteltem russischen Einfluss – den Begriff „Konstruktivismus“, ersetzt er ihn ab 1930 konsequent durch „art concret“ – wohl auch aus persönlichen, von Deutungshoheitsansprüchen geprägten Gründen. So benennt Theo van Doesburg 1930 erste Grundzüge der konkreten Malerei:

- „Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, realer als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche.“
- „Ein Bildelement bedeutet nichts als sich selbst, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als sich selbst“
- „Das Kunstwerk muss vor seiner Ausführung vollständig im Geiste entworfen und ausgestaltet worden sein.“

Was er hier bespricht, sind also die Gegenstandslosigkeit und die Gestaltungsmittel der konkreten Kunst, insbesondere der Malerei. Nichts davon steht konträr zur konstruktiven Kunst, allerdings ist ein künstlerisches Element für die Vordenker der konkreten Kunst sehr wichtig, das die Konstruktivisten außer Acht ließen: die Farbe. Und es ist auch für FVG der enge Kontakt zu De Stijl ausschlaggebend dafür, dass die Farbe als gestalterisches Element in seinen Arbeiten an Bedeutung gewinnt. Ich zitiere Roman Zieglängsberger, der Friedrich Vordemberge-Gildewarts Entwicklung so zusammenfasst: „Seine Kunst nimmt eine Entwicklung von den konstruktivistischen Anfängen hin zum Konkreten“.

Dass sich der Begriff „Konkrete Kunst“ schließlich – bis heute – dennoch auch für eigentlich eher konstruktive Kunst stärker durchsetzte, hängt vor allem mit den Schriften des Bauhaus-Schülers Max Bill zusammen, der von den dreißiger Jahren an – unbehelligt durch die Wirren des Nationalsozialismus und den Krieg – in der Schweiz weiter an dieser Kunstrichtung arbeitete und sich vor allem auch in theoretischen Schriften damit befasste. Er und seine Künstlerkollegen in Zürich – Camille Graeser, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse u.a. – sind als Zürcher Konkrete in die Kunstgeschichte eingegangen und sind – gerade für die konkrete Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte – zentraler Bezugspunkt.

In allen anderen europäischen Ländern, insbesondere in Deutschland bedeuten die 30er und 40er Jahre Stillstand und Rückschritt für das progressive Kunstschaffen sowohl der Expressionisten als auch der „konkreten“ Künstler.

FVG selbst verlässt Hannover bereits 1936 mit seiner jüdischen Frau Ilse Leda und emigriert zunächst in die Schweiz, ein Jahr später dann nach Amsterdam, wo das Leben dennoch von Existenzangst und Unterdrückung geprägt ist, er aber in engem Kontakt mit Max Beckmann, Hannah Höch und anderen steht und weiterarbeitet.

Als 1945 Deutschland befreit und der Krieg beendet ist, ist zwar unter den Künstlern der starke Wunsch weit verbreitet, an das internationale aktuelle Kunstschaffen anzuknüpfen, gleichzeitig aber klaffen zunächst einmal riesige Lücken: Ganze Kunstrichtungen sind aus den Museen entfernt, zerstört oder verschwunden, unzählige Künstler emigriert oder gestorben, das Bauhaus vernichtet.

In dieser Situation fassen u.a. Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher und Max Bill den Entschluss, an eben dieses anzuknüpfen und zwar mit der Gründung einer Hochschule für Gestaltung in Ulm. 1953 beginnt der Unterricht, 1954 beruft Gründungsdirektor Max Bill als Leiter der Abteilung für Visuelle Kommunikation FVG aus Amsterdam – einen europaweit vernetzten konkreten Künstler, Maler, Zeichner, Baugestalter, Innenarchitekt, Typograf und Dichter. Seine Kollegen waren zeitweilig Josef Albers und Johannes Itten. FVG sollte dieses Amt bis zu seinem Tod 1962 bekleiden. Er galt als „überzeugter, leidenschaftlicher Lehrer, der viel Energie in die Arbeit mit

Studenten investierte.“<sup>1</sup>

Die ältere Generation um die russischen Konstruktivisten und die De Stijl-Bewegung hatte insbesondere mit der Befreiung der Kunst vom Gegenstand und der Entwicklung einer überindividuellen, logisch nachvollziehbaren und überprüfbaren Gestaltungsweise – wobei die Zürcher Konkreten noch einmal eine besondere Rolle gespielt hatten, als sie konkrete Kunstwerke als Ausdruck menschlicher Geistesvorgänge und Gegenstände für den geistigen Gebrauch definierte – die ältere Generation also hatte eine Grundlage geschaffen, auf der sich – vermittelt durch FVG u.a. - ab Mitte der 50er und in den 60er Jahren unzählige eigenständige, differenzierte Positionen in allen Gattungen entwickeln.

Als bedeutender konkreter Künstler geht als Absolvent aus der HfG Ulm der aus Brasilien stammende Almir Mavignier hervor. Er hatte 1950 eine Retrospektive von Max Bill in Sao Paulo als Offenbarung erlebt, die ihn später dazu bewog, nach Ulm zu ziehen um dort zu studieren. „Kennzeichen seiner Malerei ist die Verwendung von Punkt-Rastern, die durch systematische Vergrößerung Verkleinerung konkave und konvexe Wölbungen der Fläche suggerieren. Dies rückt ihn in die Nähe der Op Art, die optische Täuschungen zum Thema macht. Da die an- und abschwellenden Punktgrößen unterschiedliche Helligkeitszonen auf dem dunklen Bildrand schaffen, steht er aber auch der Lichtkinetik nahe.“<sup>2</sup>, die ihre Vorläufer in Schöpfungen u.a. von Laszlo Moholy-Nagy hat. Die Lichtkinetik, die schließlich in die Op Art resultiert, entwickelte sich ab 1960 in Frankreich, insbesondere in Paris. Bis 1939 war Paris ein unglaublich lebendiges Zentrum avantgardistischer Kunst gewesen und auch nach 1945 blühte es prächtig wieder auf mit immer noch dort arbeitenden Künstlern der frühen Generation wie Franz Kupka, Auguste Herbin oder Georges Vantongerloo, mit jüngeren Künstlern auch wie Aurélie Nemours, Jean Dewasne oder François Morellet, mit Zugewanderten wie Victor Vasarely aus Ungarn oder Günter Fruhtrunk und dem unter den Nationalsozialisten emigrierten Leo Breuer aus Deutschland.

1946 gründet sich der „Salon des Réalités Nouvelles“, um das Erbe der Abstraction Création anzutreten. Auch hier kommen Künstler zahlreicher Nationalitäten zusammen, die sich der geometrischen Abstraktion – wie die konkrete Kunst bis heute in Frankreich heißt – widmen, hier in bestem Zusammenhalt aber vor allem fruchtbar diskutieren, streiten, sich differenzieren.

1960 gründet sich in Frankreich die „Groupe de recherches d'art visuels“ um François Morellet. Sie betreibt „reduktive visuelle Forschung, die sich nun der Wahrnehmungsphänomene mit Licht und Bewegung annimmt.“<sup>3</sup> Die Künstler dieser Gruppe konzentrierten ihre Energie auf anonyme, kollektive Arbeiten, in denen – zugunsten auch der Einbeziehung des Betrachters – die individuelle Künstlerpersönlichkeit stark zurückgenommen ist.

In demselben Sinne bezieht Morellet 1958 als einer der ersten den Zufall als Prinzip in seine Arbeiten ein, um „die Idee von künstlerischer Komposition überhaupt außer Kraft zu setzen, den unpersönlichen Charakter des Kunstwerkes zu steigern und eine regelmäßige Struktur ohne Motiv zu schaffen. Dennoch füllt der Zufall sozusagen ein vom Künstler vorgegebenes Prinzip, etwa legt Morellet ein Gitter an, dessen Felder dann mit ausgelosten Farben gefüllt werden.

Sein Vorgehen fand etwa bei seinem Landsmann Jean-François Dubreuil oder dem Niederländer Herman de Vries, aber auch bis heute reiche und vielfältige Nachfolge. Auch ist es Morellet, der in den neunziger Jahren mit seinen Steel Lifes auf ein Kernthema der russischen Konstruktivisten zurückkommt, nämlich die Definition und Überwindung des Bildes an der Wand.

Aber zurück zu Licht und Bewegung, den beiden großen künstlerischen Themen, die in den 50er und 60er Jahren mit den aus der konkreten Kunst ererbten Mitteln und Methoden bearbeitet werden. Sie stehen auch bei der 1957 durch Otto Piene und Heinz Mack in Düsseldorf gegründete Gruppe

---

<sup>1</sup>Marlene Lauter, in: Sammlung Ruppert

<sup>2</sup>Marlene Lauter, in: Sammlung Ruppert

<sup>3</sup>Margit Staber, in: Sammlung Ruppert

„Zero“ im Mittelpunkt, die sich auch technische Materialien wie Motoren zunutze machte. Die Zero-Künstler lehnten aber strenge Geometrisierung und die Beschränkung auf logisch rechnerisches Kalkül ab, die der konkreten Kunst zueigen ist.

Sie ist ein Charakteristikum der Arbeiten von Klaus Staudt. Er stellte Licht und Bewegung in den Mittelpunkt seines Schaffens und schafft – bis heute! – Wandreliefs, die das Licht auf spezifische Weise einfangen, umleiten und wiedergeben.

Neben der virtuellen Bewegung in den Werken etwa der Op Art beginnt auch die echte Bewegung Einzug zu halten in die Kunst – die Kinetische Kunst, etwa Heinz Macks oder Gerhard van Graevenitz' erobert den Raum. Auch heute ist sie lebendig, etwa in Werken Martin Willings, die aber auch mit den sehr ruhigen, unbewegten und dennoch Bewegung darstellenden linearen Skulpturen Norbert Krickes in Verbindung stehen. Besondere und frühe Anerkennung erfuhr dieser deutsche Bildhauer mit einer Einzelausstellung im Museum of Modern Art, New York im Jahr 1961.

Aber auch in der Malerei entwickelten sich auf der Grundlage der konkreten Kunst mannigfaltige Positionen: Unter den deutschen Malern, die aus dem Erbe der konkreten Kunst schöpften, ist Rupprecht Geiger derjenige, der die Farbe ganz und gar in den Mittelpunkt rückt und in ihr Licht zu materialisieren sucht. Mit dieser Konzentration auf die Farbe steht er aber eher am Rande der konkreten Kunst, während eine zentralere Position Arbeiten zukommt, die auf den Ausgleich zwischen Form und Farbe bedacht sind.

Hier ist insbesondere Richard Paul Lohse zu nennen, der bereits 1943 eine systematische Methode der Bildgestaltung entwickelte, in der Farbformen zu seriell behandelten Modulen wurden. Seine „Kompositionen“ folgen vorab konzipierten Systemen, die auf mathematischen Berechnungen beruhen. Diese mathematisch systematische Arbeitsweise fand eine besonders reiche Nachfolge, auch in den bereits genannten Bildern François Morellets, die den Zufall einbeziehen, ist sie vorhanden, stärker aber noch etwa bei Klaus Staudt oder seinem Weggefährten Hartmut Böhm, dessen auf mathematisch seriellen Prinzipien beruhende minimale Plastiken der Rezipient unendlich weiterdenken und dadurch die physische Präsenz des Kunstwerks imaginär erweitern kann. „nur in ihrer aktiven Aneignung“ sieht Böhm seine Arbeiten, die er „Progressionen gegen Unendlich“ nennt, als präsent an, betont damit die Rolle des Betrachters und damit auch den konzeptuellen Einschlag seiner Arbeiten. Dieser Einbezug des Betrachters und die Aktivierung des Seh- und Denkprozesses war auch ein Impuls der lichtkinetischen und kinetischen Kunst sowie der Op Art. Die Interaktivität ist mittlerweile ein wichtiger Wesenszug der konkreten Kunst und ihres Erbes und liegt in ihren Grundsätzen, nämlich der objektiv und universell verständlichen und nachvollziehbaren Gestaltung begründet.

In Österreich entwickelte Heinz Gappmayr ab den späten 50er Jahren ein künstlerisches Konzept, in dessen Mittelpunkt die Sprache selbst als Kunstgegenstand steht. In seinen Werken, die Vorläufer im Schaffen El Lissitzkys haben, verknüpfte er konkrete bildnerische Gestaltung mit konkreter Poesie und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der visuellen Poesie.

In Mailand gründete sich nach einer umfassenden, wiederum von Max Bill organisierten Ausstellung konkreter Kunst in Mailand 1948 die Bewegung der konkreten Kunst, „Movimento per l'arte Concreta“.

Die sehr bedeutende, internationale Künstlervereinigung Neue Tendenzen oder Nouvelles Tendances wurde 1961 in Zagreb gegründet und zwar in Bezug auf eine gleichnamige Ausstellungsreihe, deren Namensgeber und Förderer der bereits genannte Ulmer Absolvent Almir Mavignier war. Trotz der politischen Blockbildung waren die künstlerischen Interessen und Entwicklungen in West und Ost eng miteinander verbunden. Einer der bedeutendsten osteuropäischen, nämlich kroatischen Maler der Konkreten Kunst ist wohl Julije Knifer, der ab den 60er Jahren bis zu seinem Tod 2004 sein gesamtes Schaffen der unendlich fortlaufenden Form des

Mäanders gewidmet hat.

In den Niederlanden wurde das Erbe der De Stijl-Bewegung studiert, rezipiert und weiterentwickelt. Zu seiner Rehabilitierung nach dem Zweiten Weltkrieg trug vor allem das Engagement von Willem Sandbergs, Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, bei, der sich intensiv für die konkret-konstruktive Kunst einsetzte, obwohl um 1950 dort die expressive gestische Kunst im Zentrum des allgemeinen Interesses stand. Sandberg baute die De Stijl-Sammlung aus, zeigte Arbeiten der Pioniere des konstruktiven Kunstschaffens, der Schweizer Konkreten und förderte auch die jüngere, an konkreter Kunst interessierte Generation Hollands, für die insbesondere FVG zum Inspirator wurde, der ja noch bis 1954 in Amsterdam lebte.

In Großbritannien spielte die konkrete Kunst nie eine große Rolle und genießt bis heute nur in vereinzelt, wenn auch herausragenden Galerien und Ausstellungsorten Beachtung. Es sind einzelne Künstler, vor allem Kenneth und Mary Martin in unserem Kontext zu nennen, die sich mit ihrem eigenen Kunstschaffen in den späten 40er Jahren nach der Rezeption des russischen Konstruktivismus bewusst in die gegenstandslose, geometrische Tradition einschreiben.

„Das Fehlen eines konstruktiven Erbes oder eines Zugangs zur Tradition erschwerte in Ländern wie Griechenland, Portugal oder dem Spanien der Franco-Diktatur die Entwicklung entsprechender Gestaltungsweisen und bis heute sind sie dort kaum etabliert.

Europäische Künstler, die in die USA emigriert waren, wie Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy oder auch Piet Mondrian gaben der nordamerikanischen Kunst durch ihr Kunstschaffen und ihre Lehrtätigkeit wichtige Impulse, aus denen die spezifisch amerikanischen Varianten ungegenständlicher Kunst wie Hard Edge, Minimal Art und Concept Art erwachsen.

Ab den siebziger Jahren nahm das Interesse an der konkreten Kunst, das bis dahin von einer Art enthusiastischer Aufbruchstimmung geprägt war, ab.

Aber noch immer arbeiten wichtige Künstler dieser Generation nach ihren Prinzipien und entwickeln sie im Rahmen ihrer spezifischen Arbeitsweise auch noch immer fort. Zu nennen wären etwa der erst 2016 verstorbene Francois Morellet und Vera Molnar in Frankreich, die Ungarin Dóra Maurer, in Deutschland Klaus Staudt, Ulrich Rückriem oder Ulrich Erben, aus Großbritannien Douglas Allsop und viele, viele weitere. Die jüngere Generation aber entwickelte – durchaus und sicher stärker als vorige Generationen – unter Anerkennung und Einbeziehung der Errungenschaften der Vorgeneration der konkreten Kunst neue Positionen, die insbesondere ein hoher konzeptueller Anspruch prägt. Zu beobachten ist auch die zunehmend bedeutende Rolle des Materials als Ausgangspunkt und eigenständiges Element der Bildgestaltung in allen Gattungen.

Die Kunsthistorikerin Beate Reese bezieht sich in der Frage, ob die Idee der konkreten Kunst sich mittlerweile erschöpfe auf Richard Paul Lohse. Ich zitiere: Richard Paul „Lohse sieht je nach den Ansätzen, auf die sich die konkrete Kunst bezieht eine Fülle zukunftsweisender Richtungen. Für ihn modifiziert sich der künstlerische Kanon entsprechend den sich verändernden Zeit- und Bildstrukturen und den technischen und geistigen Prinzipien der Gegenwart immer wieder neu, denn die „technischen Prinzipien der Gegenwart unterscheiden sich durch die neue Dimensionierung ihrer Strukturen diametral von denjenigen zu Beginn der konstruktiven Kunst.“<sup>4</sup> Dies geschah auch bereits, etwa als der Computer als Handwerkszeug in das konkrete Kunstschaffen eingeführt wurde. Insbesondere Vera Molnar und auch Manfred Mohr leisteten hier bereits ab den späten 60er Jahren Pionierarbeit. Auch zeitgenössische Künstler bedienen sich durchaus der Prinzipien und des Vokabulars der konkreten Kunst, wenn auch im Kontext neuer

---

<sup>4</sup>Beate Reese, in: Sammlung Ruppert

technischer, materieller oder methodischer Möglichkeiten und auch im Kontext einer aktualisierten, gesellschaftlich wie künstlerisch geprägten Haltung.

Ich denke hier etwa an eine Arbeit des New Yorker Künstlers Brent Birnbaum, die im Frühsommer im RAUM SCHROTH ausgestellt war und die ich Ihnen exemplarisch vorstellen möchte: Es handelt sich dabei um eine 3x9 m große Fläche, die sich nach einem regelmäßigen System aus Modulen zweier unterschiedlicher Größen zusammensetzt, die untereinander verschiedenfarbig, jeweils aber monochrom sind. Sie sind industriell hergestellt, kein persönlicher Gestus ist vorhanden. In Anmutung und Gestaltungsweise kommt diese Arbeit einer konkreten Malerei sehr nah. Sie ist aber zusammengesetzt aus Regal- und Tischbrettern eines schwedischen Möbelhauses, die der Künstler über Kleinanzeigen gebraucht – mit ihren Gebrauchsspuren! - erwarb. Hier ist nicht nur die Formensprache eine universell verständlich, auch das Material und das ganze Modul sind universell verständlich und verbreitet. Die Technik des Sammelns aber ist im Rahmen dieser Kunst eine eher neue und sicher auch das besondere Interesse des Künstlers, das wiederum den individuellen Spuren der individuellen Menschen und ihren Geschichten gilt.

Für die Entwicklung und Verbreitung der konkreten Kunst zeichnen in erster Linie die vielen Künstlergruppen und -gemeinschaften der 50er und 60er Jahre verantwortlich, die Austausch und Differenzierung ermöglichten.

Aber auch Galerien – und später Museen – als Orte der Vermittlung, insbesondere durch Ausstellungen, sind in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen.

In Paris trugen zur Entfaltung und Verbreitung der abstrakt geometrischen Kunst Galerien wie René Drouin, auch Maeght, insbesondere aber die 1944 gegründete Galerie Denise René bei, die sich sofort auf diesen Stil – in der jungen wie älteren Generation – spezialisierte. Ab 1969 hatte sie eine Art Dependence in Düsseldorf und zwar die „Galerie Denise René Hans Mayer“, eine Fusion mit dem Galeristen Hans Mayer, der sich als erster Galerist der konkreten Kunst. Er besuchte Kurse an der Volkshochschule Ulm, die von Inge Aicher-Scholl, Mitbegründerin der Hochschule für Gestaltung Ulm, abgehalten wurden und freundete sich mit dem Künstler Max Bill an.

1965 eröffnete er seine erste Galerie, die „(op) art galerie“, in Esslingen am Neckar, die sich ausschließlich mit konkreter Malerei und Objekten befassen sollte. Die Ausstellung fand mit einem Eröffnungskonzert von John Cage statt.

In Kassel rief Arnold Bode Anfang der 50er Jahre die documenta ins Leben, um aufzuarbeiten, was in den vergangenen Jahren unterdrückt und nicht wahrgenommen worden war. Die erste Ausgabe 1955 widmete sich schwerpunktmäßig der abstrakten, auch gegenstandslosen Kunst der 1920er und 30er Jahre und auch die folgenden beiden documenta-Ausstellungen 1959 und 1964 fokussierten diese Richtung.

In der kunsthistorischen Forschung leistete vor allem Willy Rotzler mit seiner bereits 1977 veröffentlichten „Geschichte der konstruktiven Kunst“, Titel: Konstruktive Konzepte, Grundlagenarbeit, die bis heute das Standardwerk zu diesem Bereich der Kunstgeschichte bedeutet. Den mathematischen Aspekt der konkreten Kunst erforscht Dietmar Guderian – bis heute -, zu nennen ist hier vor allem seine Publikation von 1990: „Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre“. Katharina Sykora beschäftigte sich bereits 1983 mit dem Seriellen in der Kunst, Christian Janecke mit der Rolle des Zufalls, Britta Schröder promovierte 2006 über den systematischen Ansatz in der konkreten Kunst der 50er und 60er Jahre.

„Mit der Gründung von Museen und eigenen Häusern für die konkrete Kunst tritt diese Kunstrichtung in eine weitere Phase der Verbreitung und Vermittlung.“<sup>5</sup> In den 80er und 90er Jahren

---

<sup>5</sup>Beate Reese, in: Sammlung Ruppert

werden mehrere bedeutende, von Künstlern, Sammlern und der öffentlichen Hand getragene Museen und Stiftungen gegründet, die sich der konkreten Kunst widmen: 1986 wird in Zürich von wichtigen Vertretern der Zürcher Konkreten, u.a. Max Bill, die Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst gegründet, heute Stiftung für konstruktive, konkrete und konzeptuelle Kunst und seit 1987 Trägerin des Museums Haus Konstruktiv;

1987 gründet sich auch die Stiftung für Konkrete Kunst in Reutlingen. 1991 eröffnet das Museum für konkrete Kunst in Ingolstadt. 2002 macht der Sammler Peter C. Ruppert seine Sammlung konkreter Kunst ab 1945 im Museum im Kulturspeicher in Würzburg zugänglich.

Mit der heutigen Gründung reiht sich die Stiftung „kunst.konkret.konstruktiv – vordemberge-  
gildewart in die Institutionen ein, die sich um die Ideen der konstruktiven und konkreten Kunst verdient machen. Ich freue mich über und auf Ihr Engagement!