

## in progress. Werke aus der mumok Sammlung Wandtext/exhibition text

Museum moderner Kunst  
Stiftung Ludwig Wien  
Museumsplatz 1 | 1070 Wien

Ausstellungsdauer  
22. Februar 2013 bis 26. Jänner 2014

### Strenge Abstraktion

Ausgehend vom Kubismus in Frankreich, entstanden in Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedene Ausprägungen einer strengen geometrischen Abstraktion. Bevor Piet Mondrian in den Niederlanden die Gruppe De Stijl mitbegründete, studierte er in Paris die Werke von Pablo Picasso und Georges Braque. Aus der Formzerlegung und Zergliederung des Bildraums im Kubismus entwickelte er sein Prinzip einer „reinen Abstraktion“, die sich auf die Primärfarben Rot, Blau und Gelb, die Nichtfarben Schwarz, Weiß und Grau sowie auf vertikale und horizontale Linien beschränkte. Mit diesen Gestaltungselementen suchte Mondrian ein Gleichgewicht herzustellen, eine Harmonie der Teile untereinander, als Spiegel einer universellen Harmonie. Die *Komposition mit Doppellinie und Blau* von 1934 gewährt durch ihren unvollendeten Zustand Einblick in Mondrians behutsame und intuitive Arbeitsweise: In einem schwarzen Liniengerüst sind zwei mit Kohle skizzierte Querlinien und unbemalte Partien erkennbar, die auf eine nicht mehr ausgeführte Änderung der Komposition hindeuten.

Der gebürtige Ungar László Moholy-Nagy entwickelte einen geometrischen Konstruktivismus eigener Ausprägung, wie *Komposition Q VIII* (1922) belegt. Vor einem fein schattierten grauen Untergrund schweben in ausgewogener Balance transparente geometrische Formen, deren gegenseitige Durchdringung eine räumliche Spannung erzeugt. Nur die schwarzen Elemente geben der Komposition Halt und Struktur. Moholy-Nagys Bildidee geht auf Experimente mit Licht und der Transparenz von durchsichtigen Materialien aus Architektur und Skulptur zurück. 1923 wurde Moholy-Nagy von Walter Gropius an das Weimarer Bauhaus berufen, dessen technisch-konstruktivistische Ausrichtung er mitprägte.

In Deutschland gehörte Walter Dexel zu den Künstlern, die versuchten, die Prinzipien der strengen geometrischen Abstraktion in den Bereichen der Werbung und der Alltagskultur zu verankern. Als Maler, Werbegrafiker und Designer wollte er seine Vorstellung einer „bildimmanenten Syntax“ in allen Funktionsbereichen des urbanen Alltags angewandt wissen. Architektur, Raumgestaltung und Kunstgewerbe als „vorbildliche industrielle und handwerkliche Erzeugnisse“ standen für ihn im Vordergrund des Interesses, Bilderausstellungen sah er als „Teil eines Ganzen“.

Diesen Formen abstrakter Kunst, die einem konstruktiven, geometrischen Bildaufbau verpflichtet waren und in Gebrauchsgrafik und Alltagsgestaltung Verwendung fanden, stand Robert Delaunay ablehnend gegenüber. Mit dem Ziel einer „reinen Malerei“ wollte er in einem radikalen Bruch den traditionellen konstruktiven Aspekt der Malerei widerlegen. Seine Vorstellung einer „reinen Malerei der Farbe“, in der Farbe zugleich Inhalt und Form ist, wird im *Relief blanc* von 1936 durch die Eliminierung der Farbe zugunsten einer Malerei durch das immaterielle Licht des Raums gleichsam zu einem experimentellen Höhepunkt gebracht.

### Pressekontakt

Karin Bellmann  
T +43 1 52500-1400  
karin.bellmann@mumok.at  
Barbara Hammerschmied  
T +43 1 52500-1450  
barbara.hammerschmied@mumok.at

Fax +43 1 52500-1300  
press@mumok.at  
www.mumok.at

## **Pure Abstraction**

The advent of Cubism in France spawned several different strands of strict geometric abstraction in early twentieth-century Europe. Prior to co-founding the De Stijl group in the Netherlands, Piet Mondrian had studied the works of Picasso and Braque in Paris. Starting from Cubism's dissolution of form and dissection of pictorial space, Mondrian developed his principle of "pure abstraction" restricted to the primary colors red, blue, and yellow, to the noncolors black, white, and gray, and to vertical and horizontal lines. Using these artistic elements, Mondrian sought to achieve a balance, a harmony between the parts, as a reflection of a universal harmony. The unfinished state of his *Composition with Double Line and Blue* of 1934 affords us an insight into Mondrian's cautious and intuitive working method: the painting's framework of black lines contains within it two lines sketched in charcoal as well as unpainted areas, suggesting a modification of the composition that was not actually carried out.

The Hungarian-born László Moholy-Nagy developed his own distinctive geometric Constructivism, as seen in his *Composition Q VIII* of 1922. Here, transparent, geometric forms float in a state of suspension before a finely shaded gray background, their interpenetration generating spatial tension. Only the black elements provide the composition with a secure "hold" and structure. Moholy-Nagy's pictorial concept is derived from experiments with light and transparent materials in the mediums of architecture and sculpture. In 1923, Walter Gropius invited Moholy-Nagy to teach at the Bauhaus in Weimar, where he would have a formative influence on the school's technical and Constructivist orientation.

In Germany, Walter Dexel was one of a number of artists who tried to anchor the principles of strict geometric abstraction in the worlds of advertising and everyday culture. As a painter, commercial artist, and designer he wanted his idea of the "syntax inherent in the image" to be used in all practical areas of everyday urban life. Architecture, interior design, and applied arts as "exemplary industrial and handcrafted products" were of paramount interest to him; he viewed painting exhibitions as only "part of a whole."

It was precisely these forms of abstract art—beholden to a constructional, geometric, compositional structure and put to use in commercial art and everyday design—that Robert Delaunay disapproved of. With "pure painting" as his objective, he sought a radical break with the traditional constructional aspect of painting, even at the cost of its destruction. Delaunay's supremely experimental *Relief Blanc* of 1936 takes his notion of "pure color painting"—in which color is both form and content—a stage further by eliminating color in favor of the painting of light.

## Surrealismus

Die in den frühen 1920er-Jahren von Paris ausgehende Bewegung des Surrealismus versuchte das Unwirkliche und Traumhafte der gesellschaftlichen Realität sowie die Tiefen des Unbewussten auszuloten und darzustellen. 1924 plädierte André Breton in seinem *Manifeste du surréalisme* für eine Aufhebung der Widersprüche von Irrealität und Realität in einer absoluten „Überwirklichkeit“, in der gewohnte Denk- und Wahrnehmungsarten ihre Geltung verloren haben. Die Bekanntschaft mit Breton und den Pariser Surrealisten beeinflusste André Masson in der Entwicklung einer Kunst jenseits rationaler Überlegungen, die mithilfe der „écriture automatique“, des „automatischen Schreibens“, Zugang zum Irrationalen und Unbewussten suchte. Daraus entwickelte Masson eine Methode der Bildfindung aus Leim und Sand, die er mit spontaner Malerei vollendete und assoziativ betitelte – wie in *Oiseaux* („Vögel“) von 1927.

Erst bei genauer Betrachtung ist erkennbar, dass Max Ernst für *Êtes-vous Niniche?* (1955–1956) banale gefundene Elemente kombinierte. Zwei Ochsenjocher montierte er zu einer Skulptur, deren starr frontaler Aufbau an eine archaische Kultstatue erinnert. Das Wort „Niniche“ ist auf einer Druckplatte, die als Boden dient, zu sehen. Der Titel führt in die Irre: Die direkt an uns gerichtete Frage: „Sind Sie Niniche?“, verleitet zum interpretativen Ausdeuten der einzelnen Elemente, die keinen Zusammenhang besitzen. Masken, Fabelwesen und Kultstatuen sind Teil der geheimnisvoll-abgründigen Bilderwelt, die Ernst nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt beschäftigte.

Mit eindeutig vertrauten Objekten, deren paradoxe Verfälschung erst auf den zweiten Blick irritiert, arbeitet René Magritte. *La Voix du sang* („Die Stimme des Blutes“, 1959) zeigt einen monumentalen Baum in einer weiten nächtlichen Landschaft. Ähnlich einem Schrank ist der Stamm geöffnet: Ein Haus und eine Kugel verwirren beim Betrachten die Vorstellung von realen Größenverhältnissen. Magritte untergräbt unsere falsche Vertrautheit mit alltäglichen Dingen. Die Einheit von Bild und Begriff löst sich auf, und die Dinge beginnen ihre Bedeutung zu verändern: „Man muss immer unterscheiden zwischen dem, was eine Sache bezeichnet, und der Idee, die man von einer Sache hat.“

## Surrealism

Originating in Paris in the early twenties, Surrealism was a movement that attempted to probe and portray the unreal, dreamlike character of social reality, and to plumb the depths of the unconscious. In his *Surrealist Manifesto* of 1924, André Breton pleaded for the contradictory states of unreality and reality to be reconciled in an absolute “surreality,” where the usual ways of thinking and perceiving would no longer be valid. His acquaintance with Breton and the Parisian Surrealists influenced the artist André Masson in his development of an art removed from rational considerations—an art that with the aid of *écriture automatique* (automatic writing) could access the irrational and the depths of the unconscious. Masson devised a method of pictorial invention that incorporated glue and sand; works were then

finished with an act of spontaneous painting and assigned associative titles—as in *Oiseaux (Birds)* of 1927.

Max Ernst's *Êtes-vous Niche? (Are You Niche?)* of 1955–56 is a combination of commonplace found elements—a fact that is often noticed only upon closer inspection of the work. The artist mounted two ox yokes to create a sculpture whose rigidly frontal composition recalls an archaic cult statue. The name “Niche” appears on the printing plate that functions as a base. The title is deliberately misleading: a question addressed directly to the viewer, it encourages the interpretation of individual elements which in fact have no connection. Masks, mythical figures, and cult statues were all part of Ernst's mysterious, cryptic visual world, and he became increasingly preoccupied with such things after World War II.

René Magritte worked with distinctly familiar objects, to which he lent a paradoxical, distorting twist that proves disconcerting only upon second glance. *La voix du sang (The Voice of Blood)* of 1959 features an immense tree in a vast nocturnal landscape. The tree's trunk is opened up like a cupboard, revealing a house and a sphere that confuse the viewer's sense of scale. In his work, Magritte undermines our false familiarity with everyday things. The unity of image and concept dissolves, and the meanings of things begin to shift: “A distinction must always be made between what a thing signifies and the idea one has of thing.”

## **Bauhaus**

Die 1919 von Walter Gropius in Weimar begründete Kunsthochschule Bauhaus suchte im Zusammenwirken aller Künste eine Synthese aus Kunst, Handwerk und industrieller Serienproduktion zu schaffen, die der Kunst in der modernen Lebenswelt einen Platz gibt. Unter den Maximen „Sachlichkeit“, „Funktionalität“ und „soziale Verantwortung“ fanden sich Lehrer wie Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe und Herbert Bayer zusammen. Seit 1925 in Dessau und seit 1932 in Berlin ansässig, wurde das Bauhaus 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen.

Ab 1922 unterrichtete Wassily Kandinsky am Bauhaus als Meister für Wandmalerei und allgemeine Formenlehre. *Trotzig* (1933) zeigt Kandinskys Vorbehalt gegenüber der Verabsolutierung rein konstruktivistischer Bildprinzipien, wie sie am Bauhaus propagiert wurden. Die Abstraktion war für Kandinsky Ausdruck einer geistigen Ordnung, in der Farben und Formen in Entsprechung zur Musik wie Klänge harmonisch oder dissonant aufeinander abgestimmt sind. In *Trotzig* schweben auf einem roten Grund fein nuancierte geometrische Flächen in rhythmischer Ausgewogenheit. Allein der Bildtitel suggeriert eine gegenständliche Referenz: *Trotzig* scheint ein Tier seinen Kopf von einem roten Himmelskörper abzuwenden. In Anlehnung an Paul Klee überführt Kandinsky seine abstrakten Formen ins Intuitiv-Poetische und ironisiert damit den rational-abstrakten Ansatz des Bauhauses.

*Boote und Klippen* entsteht 1927, während Paul Klee am Dessauer Bauhaus als Lehrer wirkt. Es trägt die typischen Züge des strengen Konstruktivismus, der jedoch durch Klees Gespür für Humor und Poesie entschärft wird. Sich immer wieder überkreuzende Linien umschreiben entlang der Berührungslinie zweier horizontaler Farbbänder geometrische Flächen, die in leuchtenden Farben ausgefüllt sind. Die spielerisch anmutende Gestaltungsweise verweist auf die Vorstellung vom unbewussten, aus dem inneren Impuls geborenen Schöpfungsakt, den Klee als Analogie zur Welterschöpfung versteht. Der Titel ist poetischer Kommentar und schafft eine Verbindung zwischen selbstständigen, rein bildnerischen Mitteln und gegenständlicher Assoziation.

Zwischen 1920 und 1928 lehrt Oskar Schlemmer am Bauhaus, zunächst als Leiter der Werkstatt für Wandmalerei, dann für Steinbildhauerei und Bühne. Im Mittelpunkt dieses vielfältigen Wirkens steht Schlemmers Bemühen um die menschliche Figur in ihrer Beziehung zum Raum. Dabei strebt er einen ideal modernen und zeitlosen Menschentypus an. *Abstrakte Figur* (1921) ist Schlemmers einzige figürliche Plastik. Die im eleganten Wechselspiel von Schale und Kern auf geometrische Grundformen reduzierte Figur erscheint wie ein Idol, als zeichenhafter Typus des modernen Menschen in einer von Technik und Rationalität bestimmten Zeit. Die Ausführung in vernickelter Bronze erzeugt eine glänzende, das Licht reflektierende Oberfläche, welche die Figur alles Materiellen enthebt und ins Zeitlose entrückt.

## **Bauhaus**

Founded by Walter Gropius in Weimar in 1919, the Bauhaus art school sought an interaction of all the arts that would bring about a synthesis of art, craft, and industrial mass production and in doing so secure art's place in modern life.

Teachers at the school, including Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe, and Herbert Bayer, united around the principles of objectivity, functionality, and social responsibility. After moving to Dessau in 1925, and then to Berlin in 1932, the Bauhaus was closed by the Nazis in 1933.

Wassily Kandinsky joined the Bauhaus faculty in 1922 as master for mural painting and the theory of form. *Trotzig (Obstinate)* of 1933 reveals his reservations vis-à-vis the absolutism of the purely Constructivist pictorial principles propagated by the Bauhaus. Kandinsky saw abstraction as the expression of a spiritual order, where colors and forms are coordinated in consonant or dissonant relationships, the way sounds are in music. In *Trotzig*, finely nuanced geometric planes float in rhythmic balance on a red ground. Only in the work's title is there any suggestion of a concrete reference: an "obstinate" animal seems to be turning its head away from a red celestial body. Following the example of Paul Klee, Kandinsky translated his abstract forms into something intuitive and poetic, thus giving an ironic spin to the Bauhaus's rational-abstract approach.

Klee himself painted his *Boote und Klippen (Boats and Cliffs)* in 1927 while a teacher at the Dessau Bauhaus. The painting displays the characteristics typical of strict Constructivism, albeit softened by Klee's sense of humor and feeling for poetry. Here, geometric surfaces defined by intersecting lines and filled out in brilliant colors are assembled along the line where two horizontal bands of color make contact. The seeming playfulness of the composition is suggestive of an unconscious act of creation born of an inner impulse—an act of creation that Klee saw as analogous to the creation of the world. The title is a poetic commentary and forges a link between autonomous, purely artistic means and figurative association.

Oskar Schlemmer taught at the Bauhaus from 1920 to 1928, first as head of the mural-painting workshop and later for the stone-sculpture and stage workshops. As varied as Schlemmer's activities were, the focus of his attention remained the human figure and its relation to space. He strove for an ideal, modern, and timeless human type. *Abstrakte Figur (Abstract Figure)* of 1921 is Schlemmer's only figurative sculpture. Reduced to basic geometric forms in an elegant interplay of shell and core, the figure resembles an idol, a symbol of modern man in an age defined by technology and rationality. The execution in nickel-plated bronze results in a shiny, light-reflecting surface that releases the figure from its materiality, delivering it into a timeless realm.

## Expressionismus

Nur wenige Jahre nach der Wende ins 20. Jahrhundert wurde die stilisierte, ornamentale Formensprache des Jugendstils in verschiedenen expressiven Tendenzen aufgelöst. Während etwa Kolo Mosers pastellfarbene Lichtwesen *Drei Frauen* (um 1914) die Darstellung des Menschen symbolisch zu überhöhen versuchen, wandte sich die nachfolgende Künstlergeneration dem radikalen Ausdruck innerer Befindlichkeit zu.

Ernst Ludwig Kirchner ist die künstlerisch dominierende Persönlichkeit der 1905 in Dresden begründeten Künstlergruppe Brücke, deren Mitglieder, darunter auch Karl Schmidt-Rottluff und Otto Mueller, den Expressionismus in Deutschland einleiten. Die Künstler werden geeint vom Bedürfnis nach authentischer Lebenserfahrung jenseits der als beengend empfundenen bürgerlichen Konvention, von der Suche nach dem unverfälschten Ausdruck des Seelischen, letztlich von der Sehnsucht nach einer Einheit von Kunst und Leben. Kirchners *Grünes Haus* (1906) zeigt, wie er selbst in diesem einfachen Bildsujet die Empfindung einer „Erregungswirkung der Realität“ mit bildnerischen Mitteln auf die Leinwand übertragen hat. Farbe und Pinselduktus sind Ausdruck subjektiver Wahrnehmung: Der spontane Gestus überzieht die Bildoberfläche mit heftigen, rhythmisierenden Pinselstrichen, Kontraste in Rot-Grün und Blau-Orange schaffen eine Einheit von Figur und Grund, die alle Bildelemente, auch die zwei Menschen im Vordergrund, im Bildganzen aufgehen lässt.

In Österreich entstanden im Kontext der frühen Psychoanalyse expressionistische Bildnisse der Wiener Gesellschaft, die das Seelenleben einer Epoche im Umbruch reflektieren. In seiner kurzen Schaffenszeit entfaltete Richard Gerstl eine malerische Radikalität, deren bewusst kunstlose Form sich gegen das Ungenügen historistischer und secessionistischer Ästhetik richtet. Das Porträt der *Familie Schönberg* (1907) zeigt den Komponisten und seine Familie ähnlich einer Porträtfotografie aufgereiht, doch ohne den Anspruch auf Wiedererkennen und erzählerischen Zusammenhang. Ohne Vorzeichnung auf die Leinwand gespachtelt, verdichten sich Farbwirbel zu konturlosen Gebilden, die sich wieder auflösen, ineinander verschmelzen und nur schemenhafte Gestalten erkennen lassen.

Oskar Kokoschkas Porträt *Karl Kraus II* (1925), entstanden auf Vermittlung seines Freundes Adolf Loos, enthüllt mit den Mitteln der Malerei die Persönlichkeit des Schriftstellers. Das Bild zeigt Karl Kraus als Intellektuellen in geistiger Anspannung, der mit exzentrischer Gestik seine Argumente vorträgt. Sein durch rote und gelbe Farbe akzentuiertes Gesicht vermittelt den Eindruck innerer Erregung. Die Rückseite des Gemäldes trägt die Beschriftung: „pro domo / et mundo / Der Sessel auf dem / Karl Kraus für / dieses Bild gesessen, / ist nach der letzten / Sitzung / auseinander / gefallen. am 7. Feb. 25 / und musste der / Tischler gerufen / werden. / Aus dem Schiffbruch / der Welt jener, / die mit Brettern / oder Barrikaden / vor der Stirn geboren sind / hast Du eine Planke / zu einem Schreib / tisch geborgen. OK“

## Expressionism

Not long after the turn of the twentieth century, the stylized, ornamental forms of Jugendstil gave way to a variety of expressive tendencies. While artists like Kolo Moser sought the symbolic elevation of the human figure—as seen, for example, in the pastel-colored, luminous beings of his painting *Drei Frauen (Three Women)* of ca. 1914—the next generation of artists turned its attention to the radical expression of inner emotional states.

Ernst Ludwig Kirchner was the dominant artistic personality of the Brücke, an artists' group founded in Dresden in 1905, whose members, including Karl Schmidt-Rottluff and Otto Mueller, introduced Expressionism to Germany. What united these artists was their desire for authentic life experience beyond what they saw as the oppressive conventions of bourgeois society; their search for the unadulterated expression of emotion; and, finally, their longing for the unity of art and life.

Kirchner's *Grünes Haus (Green House)* of 1906 demonstrates how, even in a simple subject, the artist could translate the sensation of "reality's stimulating effect" onto canvas using artistic means. Brushwork and color serve to express subjective perception: the artist's spontaneous gesture covers the surface of the painting with vigorous, rhythmic brushstrokes; contrasts in red-green and blue-orange create a unity of figure and ground that merges all the elements of the painting in a visual whole—including the two people in the foreground.

The Expressionist portraits of Viennese society produced in Austria around this time coincided with the early days of psychoanalysis and reflect the psyche of an era in transition. During his brief artistic career, Richard Gerstl developed a radical approach to painting, whose deliberate artlessness was directed against what he viewed as the inadequacy of historicist and Secessionist aesthetics. His portrait of the *Familie Schönberg (The Schönberg Family)* of 1907 shows the composer and his family as if lined up for a portrait photograph—though the usual claims to recognizability and narrative cohesion are lacking. Dispensing with a preliminary sketch, Gerstl applied the paint directly onto the canvas with a palette knife. Swirls of color consolidate into contourless forms, which then dissolve and blend, leaving the viewer with only the blurred shapes of the family members.

Oskar Kokoschka's portrait of *Karl Kraus II* of 1925—artist and subject were brought together by the artist's friend Adolf Loos—uses the medium of paint to expose the writer's personality. Kraus is shown exercising his intellectual powers, presenting his arguments with the aid of eccentric gestures. His face, accented in red and yellow, gives an impression of inner agitation. An inscription on the back of the painting reads: "Pro domo et mundo. The armchair on which Karl Kraus sat for this picture collapsed after the last sitting on 7 February 1925 and the carpenter had to be called. From the shipwrecked world of those who are born dull of comprehension,

you have rescued a plank for a desk. OK”

*Oskar Kokoschka, 1886 - 1980*, exh. cat. Tate Gallery (London), Kunsthaus Zürich,  
Guggenheim, 1986, p. 311.

## **Kubismus**

Im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts gehörte der Kubismus zu den wegweisenden Errungenschaften der künstlerischen Avantgarde. Mit dem Interesse an außereuropäischer Kunst, neuesten Theorien der Mathematik und der Wissenschaft versuchten Künstler zu einer Form zu finden, welche die Wahrnehmung unterschiedlichster simultaner Reize der modernen Lebenswelt auf der zweidimensionalen Leinwand zur Darstellung bringen könnte. Die Bezugnahme auf nichteuropäische Kunst bedeutete Widerstand gegen bestehende kulturelle Werte und war mit der Entdeckung ausdrucksstarker Bildsprachen in anderen Kulturen verbunden.

André Derain schuf 1907 mit seiner Figur des *Kauernden* ein frühes Hauptwerk reduzierter geometrischer Formensprache. Dem Materialblock eingeschrieben, wird die Figur des Menschen zu einer archetypischen Urform. Die Skulptur erinnert in ihrer archaischen Geschlossenheit an Werke früher Kunst aus Mittel- und Südamerika.

In Pablo Picassos *Fernande* (1907) kündigt sich in der asymmetrischen Behandlung der beiden Gesichtshälften – naturgetreue Wiedergabe rechts, freie Oberflächenbehandlung links – ein Gestaltungsprinzip an, das ihn nur wenige Monate später zum Begründer und Hauptvertreter des analytischen Kubismus machen wird.

Diese neuartige Formensprache wurde von zahlreichen Künstlern aufgegriffen und theoretisch reflektiert. Albert Gleizes verfasste 1912 gemeinsam mit Jean Metzinger das Manifest *Du "Cubisme"*. Gleizes' *Brücken von Paris (Passy)* aus demselben Jahr sind ein exemplarisches Beispiel für die Fragmentierung des Raums in der für den frühen Kubismus typischen vereinheitlichenden gedämpften Farbgebung.

Angeregt durch die Malerei, entwickelt der Bildhauer Henri Laurens die kubistische Formzerlegung der Skulptur. In seiner Arbeit *Flasche und Glas* (1918) lässt er aus Holz- und Blechteilen ein fragiles plastisches Gebilde entstehen. Der Umriss einer Flasche wird durch Hohlräume und Negativformen evoziert, ein Glas formt sich aus zwei bemalten Holzteilen, die einander durchdringen. Das Stillleben entfaltet ein Wechselspiel von Schrägen und Geraden, von rhythmisch eingesetzten geschlossenen und durchbrochenen Formen, von Volumina und Hohlräumen. Ein Vergleich mit der späteren Skulptur *Die Mutter* (1935) zeigt, wie der Künstler im Laufe der 1930er-Jahre seine kubistische Formensprache wie Picasso zugunsten einer organisch-biomorphen Gestaltung änderte.

Juan Gris war ein wichtiger Protagonist des synthetischen Kubismus, der die formauflösende, analytische Phase ablöste. *La Carafe* (1919) veranschaulicht die Klärung und Verfestigung des kompositorischen Aufbaus, die Einführung von klaren Flächenelementen und neuer Farbigkeit. Die einzelnen Elemente des Stilllebens sind gleichsam in die Höhe gestaffelt, als wäre der Tisch in die Bildfläche geklappt. Die Schichtung der Farbflächen erinnert an eine Collage mit vorgetäuschten realen Fragmenten – wie etwa auch die Buchstaben „L L“, die zu „LE JOURNAL“ ergänzt werden können.

### Cubism

Cubism was among the pioneering achievements of the artistic avant-garde in early twentieth-century Paris. Driven by their interest in non-European art and the latest mathematical and scientific theories, artists sought a form that could express on two-dimensional canvas how the extremely varied and simultaneous stimuli of modern life canvas are actually perceived. The referencing of non-European art signified resistance to prevailing cultural values and brought with it the discovery of expressive visual idioms in other cultures.

André Derain created in his *Homme accroupi (Crouching Man)* of 1907 a major early work that employs a language of reduced geometric forms. Contained by the block of stone, the human figure becomes an archetypal form. In its archaic closedness, the sculpture recalls early works of art from Central and South America.

The asymmetrical approach to the two sides of the face in Pablo Picasso's *Fernande* of 1907—a true-to-life representation on the right, a free treatment of surface on the left—heralded a formal principle that just a few months after this work was created would make Picasso the founder and chief exponent of Analytical Cubism.

The new formal language of Cubism was embraced by a great many artists and gave rise to extensive theoretical reflection. In 1912, Albert Gleizes and Jean Metzinger wrote the manifesto *Du "Cubisme."* Gleizes's own *Les Ponts de Paris (Passy)* (*The Bridges of Paris [Passy]*) from the same year is an excellent example of the fragmentation of space rendered in a unifying, muted color scheme typical of early Cubism.

Inspired by Cubist painting, the sculptor Henri Laurens transferred the Cubist decomposition of form to the medium of sculpture. *Bouteille et verre (Bottle and Glass)* of 1918 is a fragile three-dimensional construction made of wood and metal. The contours of a bottle are evoked through hollow spaces and negative forms; a glass is shaped from two interpenetrating painted wooden parts. The still life displays an interplay of diagonal and straight lines, of rhythmically deployed closed and open forms, of volumes and hollows. A comparison with the artist's later sculpture *La mere (The Mother)* of 1935 shows that during the course of the thirties, Laurens, like Picasso, modified his formal Cubist idiom in favor of an organic-biomorphic style.

Juan Gris was a key protagonist of Synthetic Cubism, the phase that succeeded Cubism's form-dissolving analytical stage. *La carafe (The Carafe)* of 1919 demonstrates the clarification and consolidation of compositional structure, and the introduction of clear surface elements and new coloration. The individual components of this still life are seemingly arranged in an upward stagger, as if the table had been tilted into the picture plane. The layering of areas of color is suggestive of a collage containing simulated fragments of reality—the letters "L L," for example, which could be filled in to form the words LE JOURNAL.

## **Marcel Duchamp**

Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* („Kofferschachtel“) ist ein tragbares Miniaturmuseum, das 69 sorgfältig und aufwendig hergestellte Reproduktionen von Arbeiten des Künstlers enthält. Zwischen 1935 und 1941 schuf Duchamp eine Luxusausgabe von 20 Schachteln, gehüllt in einen braunen Lederkoffer, deren Design und Inhalt aber jeweils leicht variierten. Eine spätere Ausgabe, bestehend aus sechs verschiedenen Serien, wurde in den 1950er- und 1960er-Jahren zusammengestellt. Bei diesen verzichtete Duchamp auf den Koffer, dafür wurden die Schachteln jeder Serie jeweils mit verschiedenfarbigen Stoffen überzogen. Der Großteil des Inhalts der Schachteln ist lose eingeordnet und frei herauszunehmen. Der Rest ist fix montiert, wobei gewisse Nachbarschaften Zusammenhänge nahelegen und Rückschlüsse auf die komplexe Ideenwelt des Künstlers provozieren. Das Zentrum der aufgeklappten Schachtel bildet die Reproduktion des *Grand Verre* („Großen Glases“).

Das Thema dieses 1915 begonnenen und 1923 unvollendet als vollendet erklärten Hauptwerkes des Künstlers ist eine real nicht stattfindende, gleichsam nur projizierte Vereinigung. Zwar heißt es im Titel *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* („Die Braut, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar“), doch sind das obere Glas, die Zone der Braut, und das untere, die Heimat der Junggesellen, streng voneinander getrennt, wodurch die Entkleidung praktisch nicht möglich ist. Die Männer können der Frau nur mithilfe einer komplizierten Maschinerie näherkommen, und auch dann nicht wirklich. Was auf dem *Grand Verre* vorgeführt wird, ist ein vierteiliger und vielschichtiger Vorgang, der sich zum Teil nur aus der Kenntnis anderer Werke des Künstlers erschließen lässt. So ist die Energiequelle, die das Mühlrad und in der Folge die ganze Maschinerie in Bewegung setzen soll, auf dem Glas gar nicht vorhanden. In *La Boîte verte* (der „Grünen Schachtel“), einer Sammlung loser, seit etwa 1912 entstandener Notizen und Skizzen, die Duchamp 1934 gleichsam als Katalog, als Gebrauchsanleitung für das „Große Glas“ veröffentlicht hat, findet sich aber der Hinweis: „Wasserfall. Eine Art Springbrunnen, der von weit her im Halbkreis über die männlichen Gussformen niederfällt.“ Darunter befindet sich eine kleine Zeichnung, die zeigt, wie der Wasserfall auf die Wassermühle des Schienengleiters trifft.

Auch die Anordnung der kleinen Repliken dreier Readymades links vom „Großen Glas“ ist wohl nicht zufällig. So befindet sich *Air de Paris* (1919), eine mit Pariser Luft gefüllte Phiole, auf Höhe der Braut und *Fontaine* (1917), das Urinal, im Bereich der Junggesellen. Dazwischen wurde *Traveller's Folding Item* (1916) montiert. Dieses Readymade ist der Überzug einer Schreibmaschine der Marke Underwood. Duchamp hat es angeblich mit einem Frauenkleid verglichen, und es sollte auf einem Ständer in einer solchen Höhe aufgestellt werden, dass die Betrachtenden eingeladen sind, sich zu bücken und nachzuschauen, was unter dem Überzug verborgen ist.

## **Marcel Duchamp**

Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise* (*Box in a Valise*) is a portable miniature museum

containing sixty-nine finely made reproductions of works by the artist. Between 1935 and 1941 Duchamp created a luxury edition of twenty boxes nesting inside a brown leather valise, the design and content of which varied slightly from piece to piece. A later edition of six different series was compiled in the nineteen-fifties and sixties. Here, Duchamp dispensed with the valise but covered the boxes of each series in a different color of fabric.

The contents in most cases are not attached to the boxes themselves and so can be taken out at will. Since the remainder are fixed, Duchamp's choice of juxtapositions allows us to establish certain links and draw certain conclusions about the artist's highly complex conceptual world. At the center of the opened box is a reproduction of *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, also known as *Le grand verre* (*The Large Glass*).

The theme of the artist's opus magnum, which was begun in 1915 and declared finished, although unfinished, in 1923, is a union that never actually takes place but is rather only projected, as it were. Whereas the title translates as *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, the "Bride's Domain" at the top and "Bachelors' Domain" at the bottom are in fact kept strictly separate, making any attempt to strip anyone bare all but impossible. The men can approach the woman only with the aid of a complicated piece of machinery, and even then only virtually. *The Large Glass* consists of many parts and functions on many levels that up to a point make sense to those familiar with the artist's other works. The power source that sets the millwheel and with it the whole contraption in motion is not apparent. *La Boîte verte* (*The Green Box*) is a collection of loose-leaf notes and sketches that Duchamp began amassing around 1912 and published as a kind of instruction manual for his *Large Glass* in 1934. One of the notes included there contains a key pointer: "Waterfall. A kind of fountain, which from far away falls down in a semicircle over the male casts." Below this is a little drawing that shows how the waterfall connects with the "watermill" of the runner.

It is certainly not by chance that to the left of *The Large Glass* there is an arrangement of miniaturized replicas of three readymades: *Air de Paris* of 1919, a glass phial filled with Parisian air at the level of the Bride's Domain; *Fontaine* of 1917, the famous urinal, positioned near the Bachelors' Domain; and between them the *(Pliant de voyage)* (*Traveller's Folding Item*) of 1916. The latter item is in fact a cover for an Underwood typewriter. Duchamp is said to have compared this cover with a woman's dress and it was to be mounted on a stand at such a height that the viewer would want to duck down in order to see what is hidden underneath.

## **Die Beziehung des Malers Johannes Itten und des Komponisten Josef Matthias Hauer**

Der Schweizer Maler Johannes Itten übersiedelt 1916 nach Wien, um dort eine private Kunstschule aufzubauen. Im künstlerischen Kreis des berühmten Salons von Alma Mahler lernt er Walter Gropius kennen. Dieser lädt den Maler im Sommer 1919 ein, an dem von ihm gerade gegründeten Weimarer Bauhaus als Lehrer tätig zu werden. Die Erfahrungen, die Itten in seiner Wiener Kunstschule gesammelt hat, bilden eine wichtige Grundlage für den Aufbau des Vorkurses am Bauhaus.

Doch auch in Wien hinterlassen Ittens Werke wegweisende Spuren. In einer von Adolf Loos initiierten Ausstellung seiner Bilder kommt es im Mai 1919 zu einer folgenreichen Begegnung mit dem österreichischen Komponisten Josef Matthias Hauer: Dieser erkennt im strukturierten Aufbau und in der von Itten angestrebten Farbtotalität Parallelen zu seiner Suche nach einem neuen, ganzheitlichen musikalischen Ordnungsprinzip. Es folgen einige Monate des intensiven Gedankenaustausches zwischen dem Maler und dem Komponisten über den Zusammenhang zwischen musikalischen und malerischen Prinzipien. Beide beschäftigen sich mit der Übereinstimmung des zwölfteiligen Farbenkreises mit dem ebenfalls zwölfteiligen Tonkreis.

Nach einer mehrjährigen Schaffenskrise beginnt Hauer unter dem Eindruck der Bilder Ittens wieder zu komponieren. Die ersten Kompositionen widmet er Johannes Itten und dessen Frau Hildegard. Wenige Monate später erfolgt ein musikhistorisch wegweisender Durchbruch: Im August 1919 stellt Hauer mit Opus 19 die erste Zwölftonkomposition der europäischen Musikgeschichte fertig. Das Zusammentreffen der beiden Künstler gehört somit zu den künstlerischen Sternstunden der Moderne.

Hauer schickt bald darauf sein Sonnenmelos, die auf Opus 19 basierende Vertonung eines von ihm selbst verfassten Gedichts, an Itten nach Weimar. Während dieser dort Hauers Zwölftonkompositionen spielt und sich nach dessen Anleitungen als Komponist versucht, experimentiert Hauer in Wien vor einem Bild Ittens mit der Umsetzung von Tonreihen in Farb- und Formkompositionen.

Ittens Schaffen bleibt nicht ohne Einfluss auf die junge Wiener Kunstszene der frühen 1920er-Jahre. Dies betrifft nicht nur jene Künstlerinnen und Künstler, die mit ihm nach Weimar ziehen, sondern auch die Werke von Erika Giovanna Klien oder Otto Erich Wagner, die zu den führenden Protagonisten des Wiener Kinetismus gehören. Sie sind Teil einer vielfältigen künstlerischen Aufbruchsbewegung, deren produktive Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne durch den wirtschaftlichen Niedergang und die politische Radikalisierung der 1930er-Jahre ihr Ende findet.

### **The Relationship between Johannes Itten and Josef Matthias Hauer**

Swiss painter Johannes Itten moved to Vienna in 1916 to open a private art school. There, among the artists who frequented Alma Mahler's famous salon, he made the acquaintance of Walter Gropius and in the summer of 1919 was invited by Gropius to teach at the newly founded Bauhaus in Weimar. The experience that Itten had gathered at his art school in Vienna provided an important basis for the development of the preliminary course at the Bauhaus.

But Itten's works also had a seminal impact in Vienna. At an exhibition of his paintings organized by Adolf Loos in May 1919, Itten met the Austrian composer Josef Matthias Hauer, an encounter that would be of great consequence. In Itten's structured compositions and in the totality of colors that he was trying to achieve, Hauer saw parallels with his own search for a new comprehensive principle of musical order. Painter and composer thereupon entered into an intensive exchange of ideas lasting several months in the course of which they explored the various ways in which musical and artistic principles are connected. Both were keenly interested in the correspondence between the twelve-part color circle and the twelve-tone circle.

Itten's paintings prompted Hauer to begin composing again after several years of creative crisis. He dedicated his first compositions to Johannes Itten and his wife Hildegard. A pioneering breakthrough of musico-historical significance occurred just a few months later in August 1919, when Hauer completed his Op. 19, the first twelve-tone composition in the history of European music. The meeting of these two artists was thus one of modernism's defining moments.

Soon afterwards, Hauer sent Itten his "Sonnenmelos," a poem he had written and set to music based on Op. 19. While Itten was in Weimar performing Hauer's twelve-tone compositions and dabbling in composing under his guidance, Hauer was in Vienna experimenting with the conversion of tone rows into compositions of color and form in front of one of Itten's paintings.

Itten's work was not without influence on the young art scene in early nineteen-twenties Vienna. It inspired not only those artists who went with him to Weimar, but also the works of Erika Giovanna Klein and Otto Erich Wagner, who were among the leading protagonists of Viennese Kinetism. They were part of an artistic awakening that was taking place on several different fronts at once and whose productive engagement with European modernism came to an end with the economic decline and political radicalization of the thirties.