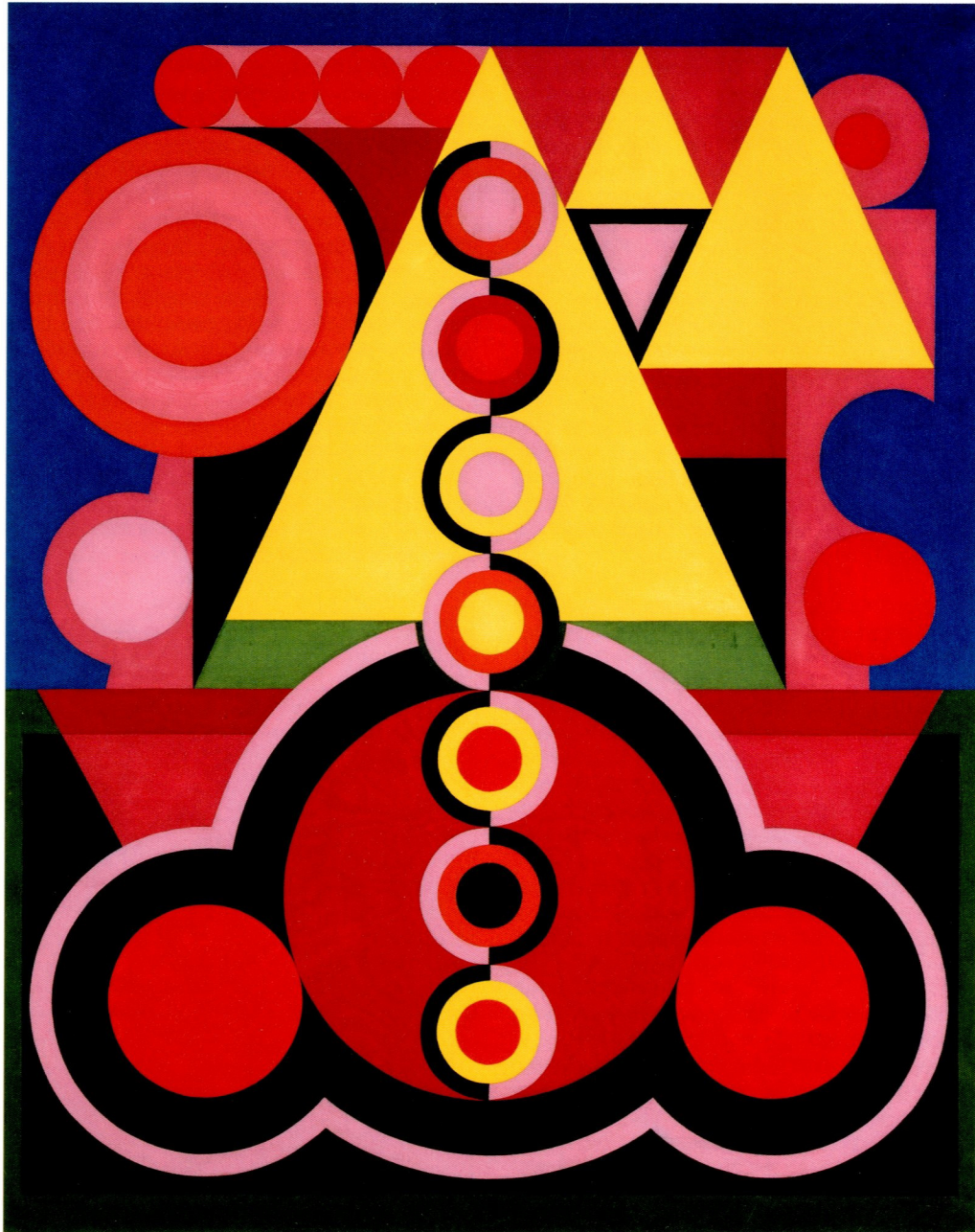


Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

April 2001



Auguste Herbin (1882 - 1960)

Adam und Eva, 1943

Öl auf Leinwand; 81,0 x 64,0 cm

Inv.-Nr. 1338 LM, erworben 1972

mit Unterstützung des Landes

Nordrhein-Westfalen

Das starkfarbig aufleuchtende Gemälde im rechteckigen Hochformat steht in einer sachlich klaren Bildsprache selbstbewußt vor unseren Augen und strahlt eine auratische Wirkung aus. Es ist aus geometrischen Grundformen konstruiert, die einfach aneinandergesetzt und in die Fläche eingebunden sind. Sie bilden emblemhafte Formfiguren in zeichenhaften Zusammenhängen aus. Das Bild ist stärker komponiert als konstruiert, die Wahl und Setzung der Farben trägt fühlbar zur Bildwirkung bei.

Als erstes fällt der große runde Kreiskörper in Rot ins Auge, der flankiert von zwei kleineren Kreisformen in etwas hellerem Rot zentral in der unteren Bildhälfte positioniert ist. Die Gruppe wird, hinterlegt von einer schwarzen Kreisfläche, durch einen schmalen rosafarbenen Bandstreifen eng verbunden und tritt dadurch hell akzentuiert hervor. Ein aufsteigendes Volutenband aus kleinen Farbkreisen und abwechselnd eingesetzten Farbringen führt den Blick zur großen gelben Dreiecksform, die den oberen Bildbereich dominiert. Begleitende Kreis- und Dreiecksflächen gruppieren sich in enger kompositioneller Nachbarschaft um die Hauptformen. Eine blaue Zone bildet die gemeinsame Fläche oben aus, die dennoch nicht als Hintergrund bezeichnet werden kann. Figur und Grund sind auf der homogen gestalteten Malfläche miteinander verzahnt: nicht nur durch die ausgesparten Formen, sondern auch mit Hilfe des abgesetzten Bereichs, der die untere Leinwandfläche mit einem grünen Farbstreifen rechtwinklig einfasst und in roten Abschnitten die Figur mit dem oberen Teil verbindet.

Das Bild entstand 1943, Herbin betitelte es mit „Adam et Eve“. Der Titel erstaunt, erwartet man doch in der abstrakten Malerei weniger Konkretes, jedenfalls nichts Gegenständliches, wie es uns etwa aus älteren Darstellungen bekannt ist. Auguste Herbin malte dieses Bild mit 61 Jahren, zu einer Zeit, da er sich bereits seit langem in einer selbstaufgelegten Verpflichtung der abstrakten Kunst verschrieben hatte und gerade im Begriff war, seinen reifen Stil der späten Lebensjahre auszuarbeiten. Die gegenstandslose Malerei war für Herbin Ausdruck des Wesentlichen des Lebens, ein Ausdruck des Geistigen, des Seelischen und 'Innersten' des Künstlers. Eine Annäherung an das Absolute.¹ „Je mehr man sich vom Gegenstand entfernt, um so mehr entdeckt man das Sein.“²

Herbin, 1882 in einem kleinen Dorf in der Picardie im Norden Frankreichs geboren, stammt aus einer alteingesessenen Handwerkerfamilie. Dort hat auch die sozialistische Einstellung des Künstlers ihren Ursprung. Der junge Herbin besuchte um die Jahrhundertwende die Akademie in Lille, zog aber bald darauf nach Paris und schloß sich der aktuellen Kunstentwicklung an. Wilhelm Uhde förderte ihn, und Herbin wurde 1909 Ateliernachbar von Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris und Otto Freundlich im Bateau-Lavoir am Montmartre. Unter dem Einfluß des *Neo-Impressionismus*, des *Fauvismus* und der expressiven Farbgebung Van Goghs hatte Herbin schon früh eine besondere Bindung an die Farbe und eine architektonische Ordnung der Bildelemente verfolgt.

Mit einer eigenen kubistischen Phase beteiligte sich Herbin ab ca. 1909/10 an der experimentellen Entwicklung des *Kubismus* in konstruktiv durchdachten Komposi-

tionen, die den Bezug zum Gegenständlichen nie ganz aufgeben. Eine Aufgliederung in kleinteilige Flächenabschnitte verbindet seine Gemälde des synthetischen Kubismus mit einer für ihn typischen valeurreichen Farbigkeit, die im Gegensatz zu Braque und Picasso niemals zugunsten des konstruktiven Gefüges zurückgestellt wird. Herbins Werke sind zwar von Sachlichkeit und dem Streben zur Bildordnung durchdrungen, doch sie verlieren nicht ihre Verbindung zur Natur und Welt und bewahren stets eine Lebendigkeit, die mit einem selbstverständlichen Gebrauch von Farbe einhergeht. Darunter gibt es Kompositionen in organisch-figurativen Formen, in warmen Farbtönen, wie auch puristisch-kühle Bilder mit zeitweise kubischer Modellierung in der Nachfolge Cézannes.

Seit 1916 war Auguste Herbin bei Léonce Rosenberg (wie auch Léger, Gris, Henri Laurens) unter Vertrag, der in seiner Pariser Galerie *L'Effort moderne* konstruktive Tendenzen der Avantgarde zeigte. Um 1919-21 arbeitete Herbin in einer abstrakt-geometrischen Formsprache, die eine Art von gegenstands-unabhängigem Gestaltungsvokabular darstellte. Wie viele andere Künstler der Moderne dachte Herbin in diesen Jahren an eine Synthese von Malerei und Skulptur in engem Zusammenhang mit der Architektur. Reliefs aus farbig bemaltem Holz (Abb. 1) oder Zement basieren auf dem autonomen Einsatz von Farbe und geometrischer Form und bilden im elementaren Aufbau aus abstraktem Dekor zeitgenössische Zeichen eigener Wirkkraft aus. Die Werke vermitteln



Abb. 1: Auguste Herbin – farbige Skulptur, um 1921, Holz, bemalt, 46 x 28,8 x 29 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

einen suggestiven Eindruck von Totem und Magie; Herbin kannte Figuren aus Altmexiko, die Rosenberg besaß. In der *farbigen Skulptur* (*sculpture polychrome*) von 1921 sind die Kreisbögen und Rauten bzw. Dreiecksformen buchstäblich aus farbig bemalten Holzflächen artikuliert und schaffen ein blockhaftes Volumen von körperhafter Malerei bzw. malerisch formulierter abstrakter Plastik. In jeder Ansicht bietet sich ein anderes flächenhaft gestaltetes Bild. Die Herauslösung der Formen aus dem ursprünglich zweidimensionalen Bereich der Flächigkeit beförderte Herbins Suche nach der reinen Fläche, die den Künstler zeit seines Lebens begleitete. Diese Skulptur mit dem symmetrischen Aufbau entlang einer zentralen vertikalen Achse ist in manchen charakteristischen Zügen unserem Gemälde *Adam und Eva* von 1943 verwandt.

Herbin hatte zunächst erreicht, was ihn im Malerischen beschäftigte: eine Ausdruckskraft im Ungegenständlichen, die nur aus Grundformen und kontrastreicher Farbigkeit aufgebaut und weitgehend in die Fläche eingebunden ist. Diese Farbkörper-Sprache wendete er 1920/21 auch auf Mobiliar an. Ihm war bewußt, daß die gegenstandslose Malerei der Moderne eine Entscheidung zwischen der Skulptur im traditionellen Sinne (die durch die Modellierung von Licht und Schatten in Volumina abgegrenzt wird) und der Malerei als Befreiung von den herkömmlichen illusionären Mitteln erfordert. „Das Mittel der Malerei ist die Farbe. Die Farbe bedarf einer zweidimensionalen Fläche... Die Farbe hat ihre eigene Wirklichkeit, unabhängig vom Licht“.³

In den folgenden Jahren tritt in Herbins Œuvre wieder eine neue *figurative Sachlichkeit* zutage, die dem Gegenständlichen malerischen Raum gibt. Ab ca. 1926 arbeitet Herbin ausschließlich abstrakt. Nun baut er Gemälde aus organisch gerundeten farbigen Flächen auf, die zum Teil Reminiscenzen an objekthafte Formen oder Naturgebilde vermitteln. Manchmal scheint fast ein Einfluß des Surrealismus auf; jedenfalls arbeitet Herbin im Gegensatz zur zeitgenössischen Richtung des *De Stijl* nicht mit dem Mittel des rechten Winkels und deren stark reduzierten Form-Flächenbezügen. Herbin bezeichnet den Ausdruckswert, der der geraden Linie anhaftet, als „individuell, statisch, architektonisch“; der „der gekrümmten Linie anhaftende Ausdruckswert ist kollektiv, allgemein“.⁴ Er strebt wie alle Künstler der abstrakten Avantgarde einen universalen Ausdruck in der Kunst an.

In den dreißiger Jahren integriert Herbin eine ausgeprägte Dynamik in seine abstrakten Formgebilde. Er wird Präsident der großen Künstlergruppierung „abstraction-création“, die in Paris nahezu alle ungegenständlich arbeitenden Künstler der Avantgarde in den Jahren 1931-1936 vereinigt. Herbin hatte zusammen mit Georges Vantongerloo wesentlich zu ihrer Organisation beigetragen. Auch der später nachfolgende „Salon des Réalités Nouvelles“ (erstmalig 1939, ab 1946) wird von Herbin zusammen mit weiteren Künstlern als Plattform der abstrakten Kunst gegründet. Zu Beginn der vierziger Jahre beruhigen sich die Kompositionen Herbins deutlich. Eine elementare allgemeingültige Aussagekraft setzt sich langsam durch, der Künstler reduziert die Formen und entwickelt die geometrische Abstraktion. Er arbeitet an einer grundlegenden Kommunikation der Malerei, die der

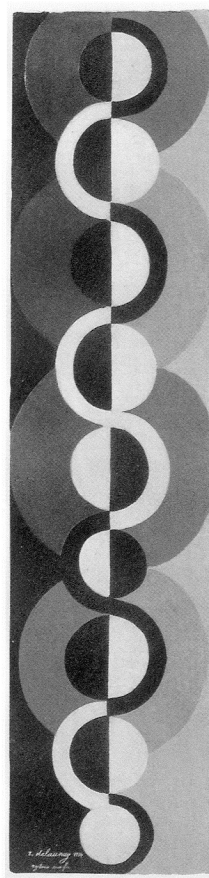


Abb. 2: Robert Delaunay – *Rythme sans fin*, (*Endloser Rhythmus*), 1934, Öl/Leinwand, 207 x 52 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

„ursprünglichen“ konstruktiven Kraft der Farbe vertraut. Herbin untersucht Bezüge in Form und Farbe, die einer Grundgesetzlichkeit der bildnerischen Mittel entsprechen, als plastische Bausteine abstrakter Malerei. Jede Farbe weist eine Ausdehnung in der Fläche auf, die in eine Form gebracht werden muß. „Mit der zweidimensionalen Farbe ist die Konzeption notwendigerweise ungegenständlich, der Gegenstand unmöglich“.⁵ Eine 'Räumlichkeit' im gewohnten Sinne würde den immanenten eigenen Kräften in der Malerei ihre Freiheit nehmen. „In der gegenstandslosen Malerei bestimmen Formen und Farben, eng aneinander gebunden, einen zweidimensionalen Raum, die Farben suggerieren durch ihre Eigengesetzlichkeit die dritte Dimension. Die Komposition bewirkt die Erfahrung von Zeit.“⁶

Eine auffallende Figur in der mittleren Achse des Bildes *Adam und Eva* nimmt deutlich Bezug auf Robert Delaunays *Endlose Rhythmen* (*Rythmes sans fin*), (Abb. 2), die er Mitte der dreißiger Jahre in Gemälden und dann auch in Entwürfen für Monumentaldekorationen entwickelt hatte. Delaunay hatte schon früh der Farbe, als einzige komponierende Kraft, die größte Bedeutung eingeräumt und Kreisscheiben in bildgebender lichter Farbdynamik in die Malerei eingeführt. Die rhythmische Fortsetzung von flächenhaft verbundenen farbigen Kreisbän-

dern läuft beinahe selbsttätig in einer 'endlosen' Regelmäßigkeit ab und führt die Bildidee über das Tafelbild in die Unendlichkeit des Universums hinaus. Delaunays *Rythme sans fin* enthält wie Brancusis *Endlose Säule* das Prinzip des immerwährenden Weiterstrebens, die immanente Aufhebung aller Grenzen. Herbin beschreibt den Rhythmus im Bild als „eine variierte Wiederholung von Tönen, Farben,... Flächen,... Ideen... Rhythmus kann nicht ohne Bewegung konzipiert werden.“⁷ 1937 war auch Herbin, ebenso wie Delaunay, mit monumentalen Entwürfen bei der Weltausstellung in Paris beteiligt. Die Autonomie der Kunst war für Herbin mit dem sozialen gesellschaftlichen Prozeß verbunden; eine völlige Integration oder Resonanz schätzte er realistisch ein.

Herbin strukturiert eine Komposition mit klarem Gerüst, aber es gibt kein verbindliches Schema, dem er folgt. Wissenschaftliche Erkenntnisse sind seiner Meinung nach für den schöpferischen Prozeß hinderlich. 1939 besucht er ein anthroposophisches Seminar am Goetheanum in Dornach. Herbin setzt bildnerische Kräfte und Proportionen in behutsam gewichteten Beziehungen von Form und Farbe in homogenen Flächen auf die Leinwand. Trotz aller statischen Züge werden bei der Betrachtung des Bildes *Adam und Eva* unmerklich leichte Bewegungen ausgelöst, die immerwährend wirksam sind. Der rote Kreis drängt nach vorne, wird aber gleichzeitig von dem rosafarbenen Band fest eingespannt, das gelbe Dreieck leuchtet markant aus der Komposition heraus - es klingt in den kleineren gelben Dreiecksformen rechts nach, die der zentralen 'Figur' gleichzeitig Halt im oberen Bildbereich verleihen. Nach Herbin sind „Form und Bildgrund zwei Begriffe für den gleichen Tatbestand. Die Form ist der Bildgrund, der Bildgrund ist die Form... die Beziehung ist eine sehr enge“.⁸ Durch das „primitive“ Nebeneinander der Formen wird jeder Farbe Geltung verschafft, die Aktivität der Farbe verstärkt. Die den Farben innewohnenden räumlichen Impulse oder Eigenschaften ermöglichen es, einen unmittelbar gegenwärtigen Bildraum optisch erfahrbar zu machen.⁹ Auch die Symmetrie wird niemals ganz eingehalten.

Herbin erarbeitet sich 1942-44 als Ergebnis seines jahrzehntelangen bildnerischen Denkens ein *plastisches Alphabet (alphabet plastique)*, das den Grundformen bestimmte Farben, Töne und Buchstaben zuordnet. Rot ist dem Kreis verbunden, die Farbe Gelb dem Dreieck. Rosa versteht Herbin als Ergebnis der Bewegung von vier ätherischen Kräften, in der Kombination der vier Grundformen Kreis, Dreieck, Halbkreis und Quadrat. Diese Erfahrungen kommen in unserem Bild bereits teilweise zum Tragen, doch scheint der dominierende formal-farbige Kontrast (roter Kreis - gelbes Dreieck) inhaltlich im Vordergrund zu stehen. In seinem letzten Text hebt Herbin die „essentielle Bedeutung der Kontraste innerhalb der Schöpfung“ hervor, „das Warme und das Kalte, das Starke und das Schwache, das Helle und das Dunkle...“.¹⁰ Herbins Werke führen verborgene innere Qualitäten und der Bildwelt übergeordnete spirituelle Wirklichkeiten vor Augen. Dieses Gegensatzpaar symbolisiert hier wohl, wie der Titel andeutet, die Anziehung und Abstoßung des Ur-Paares *Adam und Eva*. Herbin verlieh im Jahr 1943 auch einzelnen anderen Gemälden Titel, die auf den schöpferischen Ursprung des Lebens und die gemeinsame menschliche Basis verweisen, wie z.B. *Papa-Mamam-*

Bébé.¹¹ Sein Œuvre verkörpert ein Streben nach Harmonie, die eng mit der Komposition verbunden ist und inhaltlich weit darüber hinaus geht. Herbins gradliniger Weg beeinflusste nach 1945 auch die jüngeren Generationen, mit besonderem Nachhall in der vergleichsweise populär gewordenen Op-Art und der Farbfeldmalerei.

Nicola Assmann

Anmerkungen:

- 1 A. Herbin, vgl. Jürgen Wissmann, Ausst. Kat. Bottrop 1979, S. 3.
- 2 A. Herbin 1953, in Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1967, S. 25 (Übersetzungen von Eva Marie Fruhrunk). „Um die Gesetze des Geistes wiederzufinden, müssen wir uns von der Materie lösen, Formen aus der Materie herauslösen... mit Hilfe des Geistes ... matérialiser l'esprit, spiritualiser la matière“, A. Herbin, nach Waldemar George, in: G. Claisse 1993, S. 213 (Übersetzungen der Verf.).
- 3 A. Herbin 1949, in Ausst. Kat. Hannover 1967, S. 20.
- 4 A. Herbin 1932, in: *abstraction-crétion*, H. 1, S. 19, in: Ausst. Kat. Hannover 1967, S. 13.
- 5 A. Herbin 1953, Ausst. Kat. Hannover 1967, S. 26.
- 6 A. Herbin 1950, Ausst. Kat. Hannover 1967, S. 22.
- 7 A. Herbin 1953, Ausst. Kat. Hannover 1967, S. 28.
- 8 A. Herbin 1935, Ausst. Kat. Hannover, S. 17.
- 9 Max Imdahl, Auguste Herbin, 1975, in: *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern, Hg. Norbert Kunisch, Bochum 1990, S. 115. Vgl. Herbin zur räumlichen Kraft der Farbe: „Bestimmte Farben drücken einen Raum in der Tiefe aus (blaue), andere den Raum zum Vordergrund (rote). Einige Farben drücken die Ausstrahlung vom Inneren zum Äußeren aus (gelb), andere vom Äußeren zum Inneren (blau). Bestimmte Farben drücken Bewegung aus (rot, gelb, blau), andere die Unbeweglichkeit (weiß, schwarz, grün), andere die Bewegung und die Unbeweglichkeit entsprechend ihrer Beziehung (rosa und violett). Die Ergebnisse können noch modifiziert werden durch das Verhältnis der Farben zueinander...“, nach W. George, in: G. Claisse, S. 211.
- 10 Testament spirituel, in: G. Claisse, S. 226.
- 11 Vgl. G. Claisse, S. 145.

Literaturauswahl:

Geneviève Claisse, Herbin, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, (Vorw. v. Serge Lemoine, mit Texten von Herbin u. Waldemar George), Lausanne 1993. – Auguste Herbin. *Der Pionier der geometrischen Abstraktion in Frankreich, Le pionnier de l'art non figuratif en France*, Hg. Richard W. Gassen/Lida von Mengden, mit einer Einführung von J. Heusinger von Waldegg, Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1997. – Auguste Herbin, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1967. – Auguste Herbin, *Bilder aus der Sammlung Welti*, Zürich, Ausst. Kat. Quadrat Bottrop 1979. – Joachim Heusinger von Waldegg, Auguste Herbin, in: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 33, H. 3, 1996. – Herbin, 1882-1960, Ausst. Kat. Musée d'art moderne, Cérêt/Musée Matisse, Le Cateau – Cambrésis, Arcueil 1994.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 48143 Münster
Fotonachweis: S. Ahlbrand-Dornseif/R. Wakonigg,
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
©A. Herbin: VG Bild-Kunst, Bonn 2001
Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen/Westfalen
©2001 Landschaftsverband Westfalen-Lippe