

Burgoyne Diller -
Ein Pionier des Neoplastizismus in Amerika

Versuch einer Einordnung
unter besonderer Berücksichtigung
des zeichnerischen Werks

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Ina Prinz

aus

Köln

Bonn 2004

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen
Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-
Universität Bonn

1. Berichterstatter: Professor Dr. Heijo Klein

2. Berichterstatter: Professor Dr. Anne-Marie Bonnet

Tag der mündlichen Prüfung : 21.7.2004

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB
Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Inhaltsverzeichnis	I
Vorwort	V
I. Lebenslauf von Burgoyne Diller unter Berücksichtigung seiner künstlerischen Entwicklung	1
I.1. Dillers Motivation, sich der Kunst zu widmen	1
I.2. Kindheit	4
I.3. Dillers Zeit am College	5
I.4. Nach dem College	6
I.5. Art Students League	7
I.5.1. Unterricht an der Art Students League	8
I.6. Ausstellungsmöglichkeiten	12
I.7. Die Jahre von 1931 bis 1940	13
I.7.1. Federal Temporary Emergency Relief Administration (TERA)	13
I.7.2. Public Works of Art Project (PWAP)	14
I.7.3. WPA - Works Progress Administration	16
I.7.4. TRAP - Treasury Relief Art Project	16
I.7.5. Federal Art Program	17
I.7.6. Das Mural Project des Federal Art Projects in der Works Progress Administration	19
I.7.7. Abstrakte Kunst bei der WPA/FAP	26
I.8. American Abstract Artists	29
I.9. Dillers Entwicklung zur vollständigen Abstraktion	32
I.10. Übergang vom WPA zum War Service	34
I.11. Auflösung der WPA	35
I.12. Diller's Zeit bei der Navy	36
I.13. Diller und Mondrian	37
I.14. Ausstellungen Dillers nach der langen Pause bedingt durch die Arbeit bei der WPA	39
I.15. Diller als Professor des Brooklyn Colleges	41
I.16. Die Jahre von 1950 bis 1965	44
I.17. Dillers Werk im Verkauf	47
I.18. Tod Burgoyne Dillers	48
I.19. Ausstellungen nach Dillers Tod	49

II.	Das Werk Burgoyne Dillers	51
II.1.	Einleitung	51
II.2.	Das Frühwerk	51
II.3.	Die drei Themen im Hauptwerk Burgoyne Dillers	65
II.3.1.	Erstes Thema	68
II.3.2.	Das zweite Thema	78
II.3.3.	Das dritte Thema	85
II.4.	Das Spätwerk	92
II.5.	Die Skulpturen	99
II.5.1.	Reliefs des Frühwerks	99
II.5.2.	Skulpturale Entwicklungen im Hauptwerk	101
II.5.3.	Skulpturen des Spätwerks	106
II.5.4.	Bedeutung der Skulpturen in Dillers Werk	114
III.	Die Zeichnungen Burgoyne Dillers.	115
III.1.	Einleitung	115
III.2.	Die Zeichnungen im Frühwerk	117
III.3.	Das Hauptwerk Dillers in seinen Zeichnungen	142
III.3.1.	Zeichnungen des ersten Themas	143
III.3.2.	Zeichnungen des zweiten Themas	173
III.3.3.	Das dritte Thema in den Zeichnungen Burgoyne Dillers	188
III.4.	Das Spätwerk Dillers in seinen Zeichnungen	201
IV.	Die Skulptur in den Zeichnungen Burgoyne Dillers von den Anfängen bis 1965	217
IV.1.	Die Anfänge der Skulpturen in den Zeichnungen	217
IV.2.	Das Hauptwerk	222
IV.2.1.	Reliefentwürfe des ersten Themas	222
IV.2.2.	Zeichnungen von Reliefs und Skulpturen des zweiten Themas	231
IV.2.3.	Das dritte Thema Dillers in den Entwürfen von Skulpturen	250
IV.3.	Das Spätwerk der Skulpturen in den Zeichnungen Dillers	256

V.	Vorbilder, Zeitgenossen und künstlerische "Nachfahren" Dillers.	285
V.1.	Einleitung	285
V.2.	Diller und die frühen Vorbilder aus Kubismus, Pointillismus und Surrealismus	286
V.3.	Dillers Lehrer	288
V.4.	Konstruktivismus und Suprematismus	298
V.5.	De Stijl, Neoplastizismus und Mondrian	307
V.6.	Mitstudenten und andere Zeitgenossen	330
V.7.	Nachfolgegenerationen	354
VI.	Rezeption des Werks von Burgoyne Diller	359
VI.1.	Kritiken über Dillers Beziehung zu Mondrian	360
VI.1.1.	Diller als Schüler Mondrians	360
VI.1.2.	Diller als Epigone	364
VI.1.3.	Diller im Vergleich zu Mondrian	365
VI.1.4.	Diller geht über Mondrian hinaus	372
VI.2.	Diller und andere Künstler	377
VI.3.	Dillers Werk in Bezug zu seinem Lebenslauf	379
VI.4.	Bewertung des zeichnerischen Werks von Diller.	381
VI.5.	Das amerikanische Nationalgefühl in der Kunstkritik von Dillers Werk	383
VI.6.	Das Spätwerk Dillers in der Darstellung der Kritiker	386
VI.7.	Subjektivität in der öffentlichen Kritik am Werk Burgoyne Dillers	388
	Resumée	393
	Literaturverzeichnis	397
	Abbildungsliste	419
Anhang:	Werkverzeichnis W1- W748	

Vorwort

“Burgoyne Diller (1906-1965) - Ein Pionier des Neoplastizismus in Amerika” ist der Titel dieser Dissertation. Unter dieser Überschrift stellen sich eine Reihe von Fragen: Wer war Burgoyne Diller? Gab es neben den Begründern des Neoplastizismus auch Pioniere? Welche Rolle spielte diese Kunst-richtung in Amerika? - Die Beantwortung dieser Fragen findet sich in dieser Arbeit. Bei der mehr als fünfjährigen Recherche zu diesem Thema kamen aber auch stets neue Fragen und Erkenntnisse hinzu. Der Aufbau der vorliegenden Dissertation ist ein Resultat dieses Erkenntnisprozesses. Da die Antwort auf die erste Frage die Grundlage für alle weiteren Überlegungen und Untersuchungen bildet, wird ihr zuerst nachgegangen. So ist das erste Kapitel dieser Arbeit der Biographie Burgoyne Dillers gewidmet. Der wechselhafte Lebensweg des Künstlers ist aufschlußreich: vom Schüler in Buffalo zum Studenten an der Art Students League in New York, vom Maler in einem öffentlich geförderten Projekt zur Unterstützung mittelloser Künstler während der wirtschaftlichen Depression in den USA zum Leiter der “Mural-Division” in New York, vom Künstler zum Lieutenant Junior Grade in der Reserve der US-Navy, vom Mitgründer der Gruppe der American Abstract Artists zum abgewandten Einzelgänger, vom alkoholkranken Künstler zum Professor am Brooklyn College und “Visiting Critic” an der Yale University und vom Pionier des Neoplastizismus zum Begründer des Minimalismus. Diese Stationen prägten Leben und Werk des Künstlers. Daraus erklärt sich auch die geringe Anzahl von Gemälden und Skulpturen in seinem Werk und die große Anzahl von Zeichnungen.

Intensive Werkanalysen geben im zweiten Kapitel Aufschluß über die Entwicklung seines Werks. Der Wille zu perfekt organisierten Kompositionsstrukturen findet sich bereits im Frühwerk und wird im Hauptwerk mit Zuhilfenahme des Regelwerks des Neoplastizismus vervollkommnet. Im Spätwerk gelang dem Künstler der Schritt zur Befreiung der Inhalte trotz Beibehaltung der Strenge der Form durch die meisterhafte Beherrschung der Reduktion der Bildmittel.

Diese Entwicklung kann im dritten Kapitel durch die detaillierte Untersuchung des bisher unbearbeiteten zeichnerischen Werks anhand einer exemplarischen Auswahl bestätigt werden. Es treten aber auch neue Aspekte wie Spontaneität, freizügigere Farbwahl und Experimentierfreude hinzu, die die Zeichnungen als eigenständiges Werk hervorheben. Dieses erweiterte Spektrum wird speziell in der Untersuchung des skulpturalen Werks in den Zeichnungen im vierten Kapitel diskutiert.

Eine vergleichende Einordnung wird bewußt erst im fünften Kapitel vorgenommen, da diese nur aus dem vertieften Verständnis des künstlerischen Schaffens Dillers heraus erwachsen kann. Vielfältige Bezüge zu Vorbildern, Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern runden das Bild des Künstlers ab, das im sechsten Kapitel in der Reflektion der Kunstkritik selbst zum Thema wird. Schließlich wird dort auf dem erarbeiteten Wissen um die Leistungen des Künstlers die Bewertung seines Werks und seiner Person von den Anfängen seines Schaffens bis heute beleuchtet.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Oeuvre Burgoyne Dillers durch eine werkimmanente Untersuchung zu erschließen und auf der Basis der Kenntnis seines gesamten Schaffens, das im Anhang in einem Werkverzeichnis mit mehr als 2000 Einträgen komprehensiv aufgeführt ist, einzuordnen und eine Neubewertung vorzunehmen.

Mein Dank für die engagierte Begleitung dieser Arbeit gilt meinem Doktorvater Professor Dr. Heijo Klein, dessen intensive Betreuung über den langen Zeitraum von Idee bis Realisierung dieser Schrift meine Motivation, trotz vielfältiger anderer Belastungen durch die Arbeit im Bonner Arithmeum, stets wieder bestärkt hat. Ohne seine unkonventionelle Art sich Fragestellungen zu nähern und ohne seine steten Anregungen auch über den Tellerrand des eigenen Interessengebietes hinauszuschauen, wäre die Arbeit in dieser Form nicht entstanden. Dafür gilt ihm mein tiefempfundener Dank.

Natürlich danke ich auch allen, die zum Gelingen der Dissertation in ganz wesentlichem Maße beigetragen haben: Dr. Kenneth W. Prescott, dem Nachlaßverwalter Burgoyne Dillers, bei dem ich nicht nur viele Werke des

Künstlers sehen durfte, sondern von dem ich auch einiges über die gemeinsame Zeit von ihm und Diller bei der US-Navy erfuhr. William C. LaCrone, dem Stiefsohn des Künstlers, danke ich, der sehr hilfsbereit und auskunftsfreudig war. Ganz besonders danke ich Halley K. Harrisburg und Michael Rosenfeld, die mich in ihrer Galerie unzählige Zeichnungen geduldig untersuchen ließen und alle meine Fragen bereitwillig beantworteten. Ich danke Barbara Haskell, die mir über die von ihr kuratierte Diller-Ausstellung im Whitney Museum of American Art berichtete und die mich im Archiv des Museums arbeiten ließ. Danken möchte ich auch den zahlreichen Museen, die mir Auskunft über ihre Sammlungsbestände gaben und die ausgesprochen kooperativ waren. Ich danke auch Meredith Long und seiner Tochter, die mir Zeit und Aufmerksamkeit schenkten, meine offenen Fragen zu Diller zu beantworten. Ebenso danke ich den Archives of American Artists der Smithsonian Institution in Washington D.C., die mich zur Sichtung der Dillerbestände über Wochen sehr freundlich und hilfsbereit beherbergten. Ich danke auch allen, die mich in der Begeisterung für diesen Künstler bestärkt haben, ganz besonders herzlich natürlich dem Sammler Erling Neby aus Oslo, der selbstverständlich nach wie vor im Besitz der "schönsten Werke" des Künstlers ist.

Schließlich danke ich auch allen, die mir bei der Durchführung der Arbeit sehr geholfen haben, dem Photographen Andreas Claren, der zahlreiche Reproduktionen erstellte. Ich danke meinen Eltern, die meine Arbeit sehr kritisch und genau gelesen haben und mich während dieser Zeit sehr unterstützt haben, und auch meinen Freunden, die meiner akuten Zeitnot sehr viel Verständnis entgegengebracht haben.

I. Lebenslauf von Burgoyne Diller unter Berücksichtigung seiner künstlerischen Entwicklung

In diesem einleitenden Kapitel soll versucht werden, den Lebenslauf von Burgoyne Diller und seine darin manifestierte künstlerische Entwicklung skizzenhaft nachzuzeichnen. Das eigentliche künstlerische Werk wird in den nachfolgenden Kapiteln genau beschrieben und analysiert. Vor dem Hintergrund dieser Lebensbeschreibung können dann die nachfolgenden Untersuchungen besser eingeordnet und verstanden werden.

I.1. Dillers Motivation, sich der Kunst zu widmen

In Burgoyne Dillers Notizbuch findet sich ein Eintrag von Beginn der 30er Jahre, der wie folgt lautet:

“Grey hanging clouds - damn them! - four - five - six days now no sunshine - a drizzling rain - and grey clouds. Brooding weather - brooding minds - snarling tongues. rabble! - Thinking of their women - or if they are too old - of their next meal - table scraps of a withered old man - “toss them to the rabble” - I am one of them - I stand apart - but I am one of them - they brood over - and snarl about the grey clouds - brood - over the grey clouds - and my grey soul - I desire a woman - I want good food - and - I brood because the sun doesn't shine - and - I am afraid - I have no soul - not even a grey one.

I live with rules - I get out of bed by one - I eat with them - they nag me all day - I think I will tell them to go to hell with their rules - but I don't - I can't - which is a rule.

I desire - above all - to get at my paintbox - to feel the fat tubes of paint - to brush the rich color in luscious curves - in a design - damn! The thought - I live by rules now - no painting for one of the rabble.”¹

¹ Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

Dieser kurze, fast gedichtartige Eintrag zeugt von Dillers innerstem Wunsch nach Distanz, von dem Wunsch, sich von der breiten Masse, dem "Pöbel" ("rabble") abzuheben. Diller hatte nie besonders enge persönliche Bindungen, was sich aus seinem Lebenslauf sowohl für seine Jugend, als auch für sein späteres Leben schließen läßt.

In seiner Kindheit fiel es diesem feinsinnigen Jungen sicherlich schwer, sich mit seiner Umgebung zu identifizieren. Sein leiblicher Vater, ein Musiker, verstarb, als Diller drei Jahre alt war, an den Folgen des Alkoholismus. Seine Mutter mußte seinen älteren Bruder Robert 1910 aus finanziellen Gründen zum Großvater nach Buffalo schicken. Drei Jahre später folgte sie mit Burgoyne dorthin nach. Sie heiratete 1919 einen Ingenieur, mit dem sie und Burgoyne nach Battle Creek in Michigan zogen. Diller verbrachte seine freie Zeit in seinen Ferien, wie es Briefe von 1916 belegen, bei seiner Tante am St. Mary's Lake,² dessen Uferlandschaft er im Alter von 13 Jahren malte. In der Schule mußte er wegen einer längeren, nicht überlieferten Krankheit wohl fast ein ganzes Schuljahr aussetzen. In dieser Zeit entdeckte er das Malen für sich.

Auch wenn von der oben beschriebenen Distanz äußerlich später beim Umgang mit Diller wenig zu spüren war,³ hat ihn das Gefühl, sich auf einer Ebene mit der breiten Masse zu sehen, sich nicht abheben zu können, weiter begleitet.

Seine erste Frau, Sarah (Sally) Conboy, eine Mitarbeiterin der New York Times, war sicherlich zu Beginn ihrer Beziehung und ihrer Ehe eine ideale Begleiterin. Äußerlich zog das Paar alle Aufmerksamkeit auf sich, da sowohl Sally, eine sehr intelligente und extravagante Schönheit mit roten Haaren, stets im Mittelpunkt stand, als auch der stattliche junge Diller, der durch sein höfliches und intelligentes Auftreten stets ein gern gesehener Gast war, allein schon durch seine Größe immer besonders wahrgenommen wurde.

² Vgl. Diller, Burgoyne: Briefe an die Mutter. Februar 1916 aus Dillers Tagebuch. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

³ Vgl. Campbell, Lawrence: Diller: The Ruling Passion. The drawings of Burgoyne Diller reveal the free, imaginative side of this dedicated abstractionist and prophet of the minimal mode. In: ArtNews, October 1968. S.36.

Aussagen von Zeitgenossen erklärten die beiden zum Traumpaar von Märchenprinz und seiner Prinzessin. Doch auch diese Beziehung lebte sich im Laufe der Zeit auseinander, als die rein äußerliche Konvergenz an Reiz verloren hatte und auch auf einer tieferen Ebene keine Verständigung mehr möglich war. Eine Fluchtmöglichkeit hielt sich Diller offen. Er griff, wie bereits sein Vater, zum Alkohol, was erst seiner ersten Frau und schließlich auch ihm zum Verhängnis wurde. Mitte der fünfziger Jahre verstarb seine alkoholranke Frau, die ihm das Leben in ihren letzten Jahren sehr schwer gemacht haben muß.⁴ Dillers Schaffen erfuhr danach einen spürbaren Einbruch, bis er sich mit Hilfe seiner zweiten Frau Grace Kelso La Crone wieder fangen konnte. Sie war das absolute Gegenteil seiner ersten Frau Sally. Grace war eine handfeste Person, die wesentlich bodenständiger veranlagt war, äußerlich jedoch nicht besonders hervorstach. Doch auch in dieser Beziehung konnte Diller sich nicht von seinem Alkoholismus lösen. Nach knapp zehn gemeinsamen Jahren verstarb Diller im Alter von nur 59 Jahren.

Seine Kunst verkörperte für Diller immer auch das Andere, das Perfekte, das er in seinem sonstigen Leben nie erreichte. Im Gegensatz zu seinen zwischenmenschlichen Beziehungen, die für Diller von Kindesbeinen an nie konstant und von langer Dauer waren, stellte er in seinen Werken Beziehungskonstanten von dauerhafter Größe dar. Sein Werk bildet das Gegenstück zu seinem Leben, das Diller niemals so kontrollieren konnte, wie seine Kunst, in der ihm klare Regeln Sicherheit und Halt gaben.

Die erstaunliche Diskrepanz, die für den oberflächlichen Betrachter zwischen Leben und Werk bei Diller aufklafft,⁵ erklärt sich bei intensiverer Untersuchung als ein Balanceakt zwischen äußerer und innerer Realität des Künstlers. Was das äußere Leben dem Künstler niemals geben konnte, per-

⁴ Vgl. Haskell, Barbara: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: The Whitney Museum of American Art) New York 1990. S.117.

⁵ Vgl. L[arson], P[hilip]: Burgoyne Diller. An American Constructivist. In: Burgoyne Diller. Paintings Sculptures Drawings. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center, Minneapolis, 12 December 1971 - 16 January 1972 / Dallas Museum of Fine Arts, 16 February - 26 March 1972 / Pasadena Art Museum, 9 May - 2 July 1972.) Minneapolis 1971. S.5.

fektionierte und vollendete er in seiner Kunst. Somit ergänzten sich Leben und Kunst bei Diller zu einer untrennbaren Einheit.

Diller selbst formulierte das einmal so: "can't disassociate art as something separate from life and living and responsibility, after all, what is art? Something that exists in you, a sense of awarness."⁶

I.2. Kindheit

Burgoyne Andrew Diller wurde am 13. Januar 1906⁷ in Beck Street Borough of the Bronx, New York City geboren. Seine Mutter hieß Mary Diller geb. Burgoyne und sein Vater Andrew Diller. Er war Musiker, spielte Violine und war Dirigent.⁸ Zwei Wochen nach seiner Geburt wurde Diller in der baptistischen St. Anselms Church auf der Linton Avenue, Bronx getauft.⁹

Wie bereits oben beschrieben, erlebte Diller eine turbulente Kindheit, die ihn nachhaltig prägte.

Dillers erster Vorname ist sehr ungewöhnlich. Die Eltern hatten als ersten Vornamen des Jungen den Mädchennamen der Mutter gewählt. Das führte dazu, daß er schließlich von allen Leuten, auch von seinen späteren Ehefrauen, nur Diller genannt wurde. Doch als Kind war sein Rufname "Bud". Er unterzeichnete zwei Briefe, die er der Mutter im Februar 1916 von einem Aufenthalt bei seiner Tante Jule schickte, auch selbst mit "your boy Bud".¹⁰

⁶ Willers, Karl Emil: Between Mondrian and Minimalism: Neo-Plasticism in America. In: Between Mondrian and Minimalism: Neo-Plasticism in America. (Ausstellungskatalog: Whitney Museum of American Art, New York, December 6 - February 14, 1992.) New York 1992. o.S.

⁷ Diller, Burgoyne: Selbstverfaßter Lebenslauf, Manuskript, etwa 1943. (Privatarchiv von William C. LaCrone, Orlando, Florida). Quelle. o.S.

⁸ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.11.

⁹ Vgl. Cohalan, John P. (Official Referee, Supreme Court of the State of New York): Geburtsbescheinigung für Burgoyne Diller (13. Januar 1906) vom 30. Januar 1943. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁰ Vgl. Diller: Briefe an die Mutter. Februar 1916 aus Dillers Tagebuch. Quelle. o.S.

Abb.1

Burgoyne Andrew Diller im
Alter von 7 Jahren.

Foto: Nachlaß des
Künstlers.



Diller kam im Alter von 7 Jahren (Abb.1) zunächst in die Holy Angels Grade School in Buffalo, N.Y. und wechselte dann zur Immaculate Conception Grade School ebenfalls in Buffalo, N.Y.. Insgesamt besuchte er die Grade School 8 Jahre. Danach wechselte er auf die High School, die er 4 Jahre besuchte. Zunächst ging er auf die Lane Technical High School in Chicago, Illinois, und dann wechselte er zur Battle Creek High School in Battle Creek, Michigan, wo er unter anderem einen einjährigen Kurs in Astronomy bei Professor Underwood besuchte und bei Professor Marburger eine Ausbildung in Radiotechnik machte und eine "Amateur Radio Operations Liscence" bekam.¹¹ Diller, der später für seine sportlichen Leistungen im College sogar ein Stipendium erhielt, war 1924 Mitglied des Track-Teams der Battle Creek High School (Abb.2).

I.3. Dillers Zeit am College

Diller ging nach der High School von Herbst 1925 bis Frühling 1927¹² zum Michigan State College, wo er ein "Athletic Scholarship" erhielt.¹³ Diller war im Cross Country Team des Colleges und hatte dort 1927¹⁴ große Erfolge:

¹¹ Vgl. Diller: Selbstverfaßter Lebenslauf, 1943. Quelle. o.S.

¹² Vgl. McCourt, Denise R. (Senior Information Officer, Michigan State University East Lansing). Brief an Kenneth W. Prescott (Chairperson, Department of Art, The University of Fine Arts, Austin, Texas) vom 21. December 1982. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹³ Vgl. Diller: Selbstverfaßter Lebenslauf, 1943. Quelle. o.S.

¹⁴ McCourt. Brief an Kenneth W. Prescott vom 21. December 1982. Quelle. o.S.



Abb.2

Burgoyne Diller
(2. von rechts in
der hinteren
Reihe) mit dem
Track Team der
Battle Creek
Highschool 1924.

Foto: Nachlaß des
Künstlers.

“Diller, fresh star, lowered two freshman records, identically both being held by himself. [...] The summary: Pole vault - Diller (F) first; 40-yard high hurdles - Diller (F) third; High jump - Kuntz (Sr) Holtz (S) and Diller (F) tied for first.”¹⁵

Das in der Abschlußzeitung von Diller festgehaltene Kurzstatement lautete: “Men's judgements are a parcel of fortunes; and things outward do draw the inward qualities after them to suffer all alike.”¹⁶

I.4. Nach dem College

Diller verließ 1927 das College und mußte in einer wirtschaftlich sehr schlechten Lage versuchen, Geld zu verdienen. Die Auswahl war nicht groß und es gab keine Möglichkeit, wählerisch zu sein. So trat er unter anderem einen Posten als Portier eines Postamtes an. Dies bedeutete in Dillers eigenen Worten folgendes: “swabbeling the decks and shoveling the coal, washing windows, and the only reason I didn't clean the latrines was because - well you have partners, and my partner was afraid to do the windows on the outside.”¹⁷

¹⁵ Ohne Autor: Records Fall at Inter-Class Meet. As Fresh Walk Away With Meet. Diller, Tillotson and Barratt Better Records Established Last Week. In: Michigan State News, Tuesday, February 2, 1926. o.S.

¹⁶ The Paean. Michigan 1925. (Edited by: MCMXXV (1925) Senior Class of the High School of Battle Creek Michigan). (Quelle: Local History Collection, Willard Library, Battle Creek, Michigan). Quelle. o.S.

¹⁷ Phillips, Harlan: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. October 2, 1964. Atlantic Highlands, New Jersey. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. S.11.

I.5. Art Students League

Diller hatte kein Geld, um sich in der Art Students League einzuschreiben, aber er erhielt ein Stipendium (work scholarship), das ihm das Studium dort ermöglichte. In der ersten Zeit zog er durch Restaurants in New York und bot dort an, ein Logo zu malen oder Schilder zu entwerfen. Im Gegenzug erhielt er eine Mahlzeit dafür.¹⁸ Diese frühe Phase in New York war für Diller oft sehr schwer.

Diller hatte, als er sich als Student in der Art Students League in New York einschrieb, bereits den Impressionismus kennengelernt und sich mit dem Werk Cézannes auseinandergesetzt. Doch blieben viele seiner Fragen unbeantwortet. Er wußte noch nicht genau, wie seine Entwicklung weitergehen sollte und so ging er 1928 in die Art Students League.¹⁹ Offiziell war Diller von Herbst 1928 bis zum Sommersemester 1933 in der Art Students League eingeschrieben.²⁰ Nach eigenen Aussagen war Diller jedoch nur von 1928 bis 1930 als Student an der Art Students League in New York. Danach arbeitete er allerdings weitere eineinhalb Jahre in einem Halbtagsjob im Shop der Art Students League, wo Gemälde verkauft wurden.²¹ Dieses Einkommen reichte dem 1930 frisch verheirateten Diller (Abb.3) zusammen mit dem Verdienst seiner Frau zur Lebensführung aus.²² Dadurch, daß er einen Halbtagsjob hatte, konnte er die restliche Zeit des Tages malen.²³ Diller gab in einem Interview mit Harlan Phillips zu, daß er diese harte Zeit trotzdem schätzte: "There was a wonderful sense of belonging to something, even it was an underprivileged and downhearted time."²⁴

Diller engagierte sich auch bei Berufungsfragen der Art Students League.

¹⁸ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.11.

¹⁹ Vgl. Gurin, Ruth: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. S.7.

²⁰ Vgl. Prescott, Kenneth W.: Preface. In: Burgoyne Diller. 1938-1962. Paintings Drawings and Collages. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979. o.S.

²¹ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.3.

²² Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.3.

²³ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.3.

²⁴ Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.13.

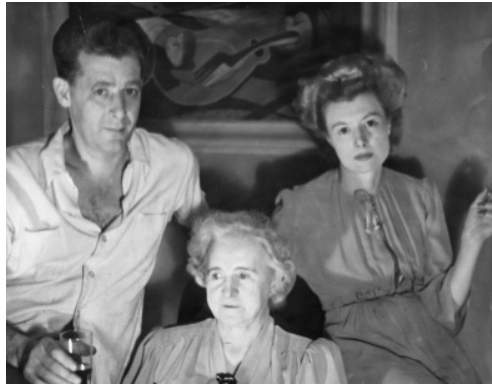


Abb.3

Burgoyne Diller mit seiner Mutter und seiner ersten Frau, Sally Conboy, die als Journalistin bei der New York Times arbeitete (Mitte der 40er Jahre). Im Hintergrund hängt das Stilleben mit Äpfeln, Werk //0006-1930-G.

Foto: Frances Mulhall Achilles Library, Archives; Whitney Museum of American Art, N.Y.

So hatte er 1932 an einer Vollversammlung teilgenommen und dafür votiert, daß moderne Tendenzen an der Art Students League auch weiterhin durch repräsentative Künstler als Lehrer vermittelt werden sollten. Diese Versammlung führte zu dem Beschluß, George Grosz als Lehrer an die Art Students League zu berufen.²⁵

1932 nahm Diller an einer der ersten Art Students League Ausstellungen von abstrakter Kunst teil. Es wurden insgesamt vier Künstler ausgestellt: Burgoyne Diller, Harry Holtzman, Charles Trumbo Henry und Albert Wilkinson.²⁶

I.5.1. Unterricht an der Art Students League

Bei der Ausbildung an der Art Students League belegte Diller Zeichen-, Mal- und Maltechnik-Kurse und lernte Holzschnitt, Lithographie und Kupferstich.²⁷

Diller besuchte die Klasse von Bridgeman, in der er sich etwas intensiver mit der Anatomie vertraut machte. Er ging in die Klasse von Boardman

²⁵ Vgl. Ohne Autor: Threaten New Row At The Art League. Board of Control Has Agreed to Invite Grosz as Teacher, Mass Meeting Hears. In: The New York Times, April 29, 1932. o.S.

²⁶ Vgl. Campbell, Lawrence: The rule that measures emotion. Burgoyne Diller, one of America's most distinguished abstractionists, is seen in a full-dress retrospective show. In: ArtNews, May 1961. S.58.

²⁷ Vgl. Diller: Selbstverfaßter Lebenslauf, 1943. Quelle. o.S.

Robinson, dessen Arbeit ihn eigentlich nur am Rande interessierte, aber von dem jeder behauptet hatte, daß er ein guter Lehrer sei.²⁸ Robinson vermittelte seinen Schülern, daß sie stets etwas von sich selbst in ihr Werk einfließen lassen müßten, egal, was sie zeichneten.²⁹ Jan Matulka sprach Diller mit seinen semiabstrakten Kompositionen stärker an. Unter ihm begann Diller in seinen Bildern Volumen zu verflachen und Vorder- und Hintergrund miteinander zu verweben.³⁰ Als Matulka zu Beginn des Jahres 1931 von der Art Students League gekündigt wurde, setzte Diller sich mit den anderen Studenten dafür ein, daß Matulka seinen Kurs auf privater Basis in einem Studio in der 14th Street fortsetzen konnte. Die meisten Studenten blieben dort, bis Hans Hofmann im Oktober 1932 in die Art Students League eintrat.³¹

Bei einem anderen seiner Lehrer an der Art Students League, Kimm Nicolaides, hielt Diller es dagegen nur wenige Wochen aus. Grund dafür war ein Gespräch zwischen Lehrer und Schüler über einige von Dillers Bildern, das er folgendermaßen wiedergab: "Well, he looked at them, and he said, "these are very, very interesting, very interesting." But he said, "Young man, I think you really have talent" - I hate that word but I had it apparently - and he said, "but these paintings they're really very interesting, but you know a person of your age should not be interested in problems; they should be interested in learning how to feel." And I said "Feel?" He said, "Well, you love a woman, taste the fruit. You know this is life, this is living and a young person like you should be experiencing these things, not getting involved with problems. Obviously you are involved with problems in these paintings." Now this was Cubistic [...] my only answer to him when he finished was "Well, if you want me to practice mental masturbation I'm very sorry. I'm not addicted to it."³²

Diller studierte auch bei den meisten übrigen Lehrern der Art Students

²⁸ Vgl. Trovato, Joseph S.: Interview of William C. Palmer. Clinton, New York, June 12, 1965. (Masch.). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. S.1.

²⁹ Vgl. Christ-Janer, Albert: Boardman Robinson. Chicago 1946. o.S.

³⁰ Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.17.

³¹ Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.23.

³² Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.8.

League nur recht kurz. So besuchte er Kurse bei William van Schlegell, A.S. Baglinson, Jan Matulka, Charles Lock, George Picken, Harry Wickey, George Grosz und Hans Hofmann.³³

Als Lehrer beeinflusste Hans Hofmann (Abb.4 und 5) den jungen Künstler Diller sicherlich am nachhaltigsten. Hofmann, der in den 20er Jahren bereits eine eigene Kunstschule in München aufgebaut hatte und schon mehrfach für eine Gastprofessur nach Berkeley gereist war, emigrierte 1932 nach New York, wo er an der Art Students League lehrte. Er war mit sehr vielen Künstlern der europäischen Avantgarde bekannt (Abb.6) und konnte so seinen Studenten sehr anschaulich die neuesten Kunstströmungen näher brin-



Abb.4

Hans Hofmann mit
Studenten in Provincetown,
Ende der 30er Jahre.

Foto: aus: Yohe (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York
2002. S.280.

gen. Diller bezeichnete ihn später als "the finest teacher we ever had in this country."³⁴ Diese Hochachtung basierte aber wohl auf Gegenseitigkeit. So schrieb Hofmann für Diller zu dessen erster größeren Einzelausstellung im März 1933³⁵ in der Contemporary Arts Gallery einen fulminanten Einleitungstext, in dem er Diller als den vielversprechendsten jungen amerikanischen Künstler vorstellte.

³³ Vgl. Johnson, David Hoyt: The Early Career of Burgoyne Diller: 1925 - 1945. Master Thesis (masch.) Tucson, Arizona (University of Arizona), 1978. S.2.

³⁴ Marko, Eleanor: Palette Talk. Master in N.Y. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) Thursday, September 19, 1963. o.S.

³⁵ Hofmann, Hans: o.T.. In: Exhibition of Paintings by Burgoyne Diller. (Ausstellungsinformationsblatt: Contemporary Arts Gallery, 41 West 54th Street, New York, February 28 - March 18, 1933.) New York 1933. o.S.

Abb.5

Hans Hofmann beim Malen
am Strand von
Provincetown, ca. 1940.

Foto: Lane/ Larsen (Hrsg.):
Abstract Painting.
(Ausstellungskatalog:
Museum of Art, Carnegie
Institute, Pittsburgh.)
Pittsburgh 1983. S.170.



Als Hofmann im Herbst 1933 schließlich an der Art Students League aufgehört und seine eigene Schule aufgemacht hatte, lud er Diller ein, ihn dort ebenfalls als Student zu besuchen. Auf dem Formbrief, der auch die Preise für einzelne Sitzungen in seinem Studio enthielt, hatte Hofmann handschriftlich hinzugefügt: "I would enjoy having you work with me without financial obligation."³⁶



Abb.6

Hans Hofmann mit Pablo
Picasso in der Galerie
Maeght in Paris, 1949.

Foto: aus: Yohe (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York
2002. S.28.

Neben Hofmanns Unterricht, den er akribisch protokollierte, besuchte Diller aber auch eine nicht minder ausführlich mitgeschriebene Vorlesung mit dem Titel "On the basic of japanese paintings".³⁷

³⁶ Hofmann, Hans (Barbizon Plaza Hotel, 58th Street at 6th Avenue. New York City.): Brief an Burgoyne Diller vom 4. November 1933. o.S.

³⁷ Vgl. Diller, Burgoyne: On the basic of japanese painting - Okubo Shibutsu. (Vortragsmitschrift) In: Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

I.6. Ausstellungsmöglichkeiten

Die erste Ausstellung eigener Werke hatte Diller 1931 in der Cathedral Branch Library in New York City. 1932 waren seine Werke in der GRD Gallery zu sehen und in der Vase Gallery of Providence, R.I..³⁸ 1933 hatte er neben seiner bekannt gewordenen Ausstellung im März, die Hans Hofmann protegierte, im September noch eine Ausstellung in der Galerie Theodore A. Kohn & Sons in New York. Er nahm zu dieser Zeit auch an diversen Gruppenausstellungen teil.

Schließlich machte sich aber die wirtschaftliche Depression bemerkbar, und Dillers vielversprechender Start ging in der allgemein schlechten Wirtschaftslage unter. Aus Mangel an Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten griffen die Künstler schließlich auch zur Selbsthilfe. Eine der wenigen Ausstellungsmöglichkeiten zu dieser Zeit eröffnete die legendäre Washington Square Outdoor Art Exhibition,³⁹ bei der Künstler die Möglichkeit zur Ausstellung und zum Verkauf ihrer Werke auf dem Washington Square erhielten. Diese Ausstellungen unter freiem Himmel waren sehr unkonventionell organisiert: "The following rules and regulations shall govern all exhibitors: TIME: 10. a.m. until sundown: i.e. when the street lamps are lighted. A PERMIT for exhibiting is given and the street determined by blind drawing. Every exhibitor must enter this drawing and accept the result. Each side of each street is designated by a letter symbol. Exhibitors in a given block shall equitably arrange among themselves the disposition and division of the total space, allowing six feet to each person. EXHIBITS ALLOWED: Original pictures or sculpture in any medium done by the exhibiting artist. Photographs, commercial reproductions and all craftproducts are forbidden. Dealers, agents or non-artists, will not be permitted unless directly representing an individual artist. Each artist or his representative must bring, display and sell his work and remove it at the close of each day. Do

³⁸ Ohne Autor: Youthful Local Painter's Work Shown in N.Y.. Oils Of Burgoyne Diller, B.. C.High Grad, Exhibited on Fifth Avenue. In: Battle Creek Journal, Michigan, September 8, 1933. o.S.

³⁹ Artist's Aid Committee: Second Washington Square Outdoor Art exhibition. (Einladung zur Ausstellungsteilnahme: 12.-20.November 1932.) New York 1932. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

not mar or deface buildings or fences. The committee will request a report of the day's sales each evening. Please be accurate. The Committee reserves the right of censorship if deemed necessary."⁴⁰

Diller nahm an diesen Ausstellungen teil und erinnerte sich im Gespräch mit Harlan Phillips wie folgt daran: "I still remember hanging paintings on the fence in Washington Square, when men like Vernon Porter and some others organized - they got the City's permission for the artists to sell works on Washington Square. Now that was the beginning of the Washington Square shows."⁴¹

Aus der Notwendigkeit zur Zusammenarbeit entwickelte sich bei gemeinsamen Aktionen wie dieser dann auch langsam der Wille zur Kooperation zwischen den Künstlern.⁴²

I.7. Die Jahre von 1931 bis 1940

In den Jahren der wirtschaftlichen Depression und des zweiten Weltkriegs hat Diller in diversen, vom Staat New York bzw. von der Bundesregierung finanzierten und organisierten, Projekten zur Schaffung von Arbeit⁴³ gearbeitet. Sein Engagement, sein Einsatz und sein Organisationstalent brachten ihm sowohl eine verantwortungsvolle Position als Organisator eines Teilprojekts ein, als auch sehr viel Anerkennung im Kreis der New Yorker Künstler. In den Unterkapiteln I.7.1 bis I.7.7 wird sein beruflicher Werdegang in dieser Zeit genauer erläutert.

I.7.1 Federal Temporary Emergency Relief Administration (TERA)

TERA war ein Projekt des New York State, das Franklin D. Roosevelt als

⁴⁰ Artist's Aid Committee: Second Washington Square Outdoor Art exhibition. New York 1932. Quelle. o.S.

⁴¹ Phillips, Harlan: Oral History Interview with Harry Knight. o.D. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.).S.12.

⁴² Vgl. Phillips: Oral History Interview with Harry Knight. o.D. Quelle. S.13

⁴³ Im Januar 1933 waren in den USA ca. 15 Millionen Menschen arbeitslos.

Gouverneur von New York im September 1931 gegründet hat. Geleitet wurde es von Harry Lloyd Hopkins.⁴⁴ Es sollten alle Arbeitslosen Beschäftigung erhalten und somit auch arbeitslose Künstler. Die Aufgaben waren nicht von künstlerischer Natur, sondern Künstler wurden in allen Bereichen, so zum Beispiel auch beim Straßenbau eingesetzt. Auf das Schicksal der Künstler machte aber das Engagement der Künstlervereinigung Artists Union aufmerksam, so daß diese schließlich in die Civil Work Administration CWA integriert wurden. Die CWA war am 8. November 1933 von Präsident Roosevelt gegründet worden und bereits im Januar 1934 waren vier Millionen Arbeitslose in diesem Projekt beschäftigt.⁴⁵ CWA barg auch einige Möglichkeiten für Künstler, wie beispielsweise das Public Works of Art Project (PWAP).

I.7.2. Public Works of Art Project (PWAP)

Das Public Works of Art Project wurde von Roosevelt zu Beginn seiner Amtszeit im Rahmen des New Deal am 12. Dezember 1933 begründet. Hier sollten Künstler damit beschäftigt werden, Kunstwerke zu schaffen.⁴⁶ Das war das erste öffentliche Projekt, das Künstlern diese Möglichkeit bot. Leiter der PWAP war Edward Bruce, ein Bankier, der sich als Landschaftsmaler etabliert hatte. Das PWAP unterteilte das Land in 16 Regionen, die jeweils von einem regionalen Verantwortlichen geführt wurden.⁴⁷ Für den Bereich von New York wurde zunächst das sogenannte Gibson Committee einge-

⁴⁴ Hopkins hatte sich bereits vor diesem Projekt sehr stark sozial engagiert. So war er 1923 Präsident der American Association of Social Workers geworden und leitete ab 1922 die New York Tuberculosis Association. Nachdem Roosevelt 1933 Präsident geworden war, übernahm er die Federal Emergency Relief Administration (FERA), die nach New Yorker Vorbild aufgebaut wurde. Vgl. Eleanor Roosevelt National Historic Site, Hyde Park, New York; Teaching Eleanor Roosevelt > Glossary > Harry Lloyd Hopkins; <http://www.nps.gov/elro/glossary/hopkins-harry.htm> o.S.

⁴⁵ Berman, Greta: *The Lost Years: Mural Painting in New York City Under The Works Progress Administration's Federal Art Project, 1935-1943*. Ph.D. Dissertation (masch.), New York (Columbia University) 1975. S.14-15.

⁴⁶ Vgl. Wooden, Harward E.: *American Art at the Great Depression: two sides of the coin*. Wichita 1985. S.16.

⁴⁷ Vgl. Wooden: *American Art at the Great Depression*. Wichita 1985. S.16.

richtet, um Künstler einzustellen.⁴⁸ Das PWAP war anfänglich ein Experiment, das sich aber als so erfolgreich zeigte, daß die grundsätzliche Idee später weiterverfolgt wurde. Während des sechsmonatigen Bestehens dieses Projekts wurden 3700 Künstler, die insgesamt 15000 Kunstwerke produzierten, beschäftigt und finanziert. Davon wurden bei Abschluß des Projekts 511 Werke in der Corcoran Gallery in Washington ausgestellt.⁴⁹ Diese Präsentation wirkte sich positiv auf die weitere Unterstützung der Künstler aus.

Burgoyne Diller wurde im Januar 1934 beim PWAP eingestellt, blieb aber, obwohl das Projekt selbst bis zum 30. Juni 1934 dauerte, nur bis Ende April als Maler dort angestellt. Er durfte hier zunächst in seinem Stil, der als "Braque-ähnlich" bezeichnet wurde, Bilder malen. In dieser Zeit malte er mehrere abstrakte Werke (Vgl. Anhang W49 - W52).⁵⁰ Diller war einer der ersten abstrakten Künstler in dieser ursprünglichen Gruppe. Arshile Gorky und Stuart Davis gehörten ebenfalls dazu. Es gab aber insgesamt nur wenige abstrakte Künstler in dieser Gruppe. Dieses Projekt lief jedoch sehr schnell aus.

Im Oktober 1934 wurde ein zweites Programm von Henry Morgenthau ins Leben gerufen, die sogenannte "Section of Fine Art", der weiterhin Edward Bruce vorstand. Hier wählten Kunstkommissionen Künstler für öffentliche Projekte, wie zum Beispiel Wandgemälde, aus. Insgesamt wurden in diesem Programm 1100 Postämter mit Kunstwerken ausgestaltet.⁵¹ Dieses Projekt hatte aber bei weitem nicht die Größe und das Ausmaß, wie die Projekte unter der darauffolgenden WPA.⁵²

⁴⁸ Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.4.

⁴⁹ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.16.

⁵⁰ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.15.

⁵¹ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

⁵² Berman, Greta: The Lost Years. New York 1975. S.16.



Abb.7

Works Progress Administration Building auf der World Fair 1940 in New York, Wandgestaltung über dem Eingang.

Foto: Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y.

I.7.3. WPA - Works Progress Administration

Im Mai 1935, ein Jahr nach Beendigung der PWAP, wurde die Works Progress Administration (WPA) ins Leben gerufen (Abb.7). Sie stand unter der Leitung des Federal Emergency Relief Administrator, Harry Hopkins.⁵³ Die WPA war das größte Projekt zur Beschaffung von Arbeitsplätzen, das es jemals gegeben hatte. 8,5 Millionen Menschen haben von dessen Gründung bis 1941 bei der WPA gearbeitet. Das bedeutete, daß jeder fünfte Arbeitsfähige in den USA in dieser Zeit bei der WPA angestellt war.⁵⁴ Unter der WPA gab es zwei Unterstützungsprogramme für Künstler. Das erste war das Treasury Relief Art Programm (TRAP) und das zweite das Federal Art Project (FAP), das dem Federal Project One angehörte.⁵⁵

I.7.4. TRAP - Treasury Relief Art Project

Das Treasury Relief Art Project bestand unter Leitung von Oliver Dows vom 25.Juli 1935 bis 1.Juli 1938. Hier sollten Künstler dabei unterstützt werden,

⁵³ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

⁵⁴ Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.15.

⁵⁵ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

für bereits bestehende öffentliche Gebäude Wandgemälde und Skulpturen zu schaffen. Beschäftigt wurden insgesamt ca. 450 Künstler.⁵⁶

I.7.5. Federal Art Program

Das Federal Art Project (FAP) war eines der vier öffentlichen Projekte zur Förderung der Kultur, das in New York City am 1. August 1935 begann.⁵⁷ Neben ihm gab es das Federal Writers Project (FWP), das Federal Theater Project (FTP) und das Federal Music Project (FMP). Bei der FAP wurde das frühere PWAP als Modell verwandt, wobei im FAP der Schwerpunkt auf die Unterstützung der Künstler gelegt wurde.⁵⁸ Das Federal Project One, unter dem das Federal Art Project angesiedelt war, wurde ursprünglich von Jakob Baker in Washington ins Leben gerufen.⁵⁹ 1939 wurde das Federal Theater Project gestrichen. Damit einher ging die Umbenennung der Works Progress Administration in Works Projects Administration, was bedeutete, daß die Ergebnisse den Staat mehr interessierten, als die reine Beschäftigungsmaßnahme. Alle Mitarbeiter, die zu diesem Zeitpunkt länger als 18 Monate beschäftigt worden waren, wurden fristlos entlassen.⁶⁰

Diller wurde nach seiner Anstellung als freier Künstler noch in einem früheren Projekt - Johnson sprach hier von TERA,⁶¹ während Diller selbst von TRAP⁶² berichtete⁶³ - am 28. April 1934 als Mural-Assistent⁶⁴ bei der Umsetzung des Wandgemäldes von Eric Most in der Samuel Gompers

⁵⁶ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

⁵⁷ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.37.

⁵⁸ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

⁵⁹ Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.16.

⁶⁰ Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.18.

⁶¹ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.37.

⁶² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.9.

⁶³ Sowohl die eine, als auch die andere Behauptung kann nicht stimmen, da TERA bereits mit Beginn der Präsidentschaft Roosevelts 1933 in FERA übergegangen war und TRAP erst 1935 begann. Es ist eher wahrscheinlich, daß es sich um ein Projekt unter der PWAP handelt. Diese wurde zwar im May 1934 beendet, doch konnten mit Spenden und anderen finanziellen Unterstützungen unvollendete Projekte noch bis July 1935 vollendet werden. / Vgl. die zeitliche Abfolge der Projekte auch: Lorance, Nancy: History and the New Deal Art Projects. <http://www.wpamurals.com/history.html>. 2004.

⁶⁴ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.18.

Highschool eingestellt.⁶⁵ Am 27. Februar 1935 wurde Diller vom Mural Assistant zum Artist befördert.⁶⁶

Bei der Übernahme dieses Wandgemäldes, das 1935 noch nicht beendet war, in das FAP, wurde Diller als Artist dann ebenfalls übernommen.⁶⁷ Ob Diller auch eigene Entwürfe für Murals umgesetzt hat, ist nicht eindeutig zu klären. Bei Prescott heißt es: "The Murals which he himself executed, have since been destroyed."⁶⁸ Das würde für diese These sprechen. Sonst gibt es dafür aber keine Belege, obwohl es von Diller Entwürfe gab. Diese müssen aber nicht für eine Wandgestaltung gedacht gewesen sein.⁶⁹

Im FAP wurde der Mangel an adäquaten Arbeiten für Künstler erstmals in großem Umfang bemerkt und berücksichtigt. Bis dato wurden einige wenige Künstler über das "Employment Bureau For Art Historians and Art Teachers", in New York, das "New York State Emergency Work Bureau" der College Art Association, als Kunsthistoriker eingestellt. Die College Art Association spielte als Vorreiter eine wichtige Rolle bei der Begründung des Federal Art Programs,⁷⁰ als die Arbeitslosigkeit von Künstlern bewußt vom Staat wahrgenommen wurde. Künstler waren häufig sehr exzentrische Persönlichkeiten und in den übrigen Beschäftigungsprojekten nur sehr schwer zu vermitteln.⁷¹

Nationale Direktorin der WPA/FAP wurde Mrs. Mc Mahon, die der WPA/FAP in New York City, in New York State, in New Jersey und für einen begrenzten Zeitraum auch in Philadelphia vorstand.⁷² Gleichzeitig wurde aber auch Holger Cahill, der Ausstellungsleiter des MOMA, eingestellt. Sein Wissen trug wesentlich zum Erfolg der FAP bei.⁷³

⁶⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.6.

⁶⁶ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.37.

⁶⁷ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.9.

⁶⁸ Prescott: Preface. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979. o.S.

⁶⁹ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.38-39.

⁷⁰ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.

⁷¹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.8.

⁷² Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.17.

⁷³ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S18.

Die ersten Büroräume des Federal Art Programs waren in der College Art Association untergebracht. Diese College Art Association organisierte auch Wanderausstellungen. In der frühen Zeit des Federal Art Projects wurde Diller ausgewählt, eine moderne Ausstellung von Werken konstruktiver Künstler zu gestalten. Er traf die Auswahl der Werke für diese Ausstellung, die später organisiert und als Wanderausstellung gezeigt wurde.⁷⁴

Kaum war Diller in das Federal Art Project übernommen worden, wurde er schon gefragt, ob er in der Leitung des Projekts arbeiten wolle, was er dann als "assistant project supervisor" tat. Der Übergang war für ihn kontinuierlich.⁷⁵ Zwei Monate später wurde er bereits "senior project supervisor".⁷⁶ Es war für Diller eine große Motivation, ein Projekt mit ins Leben rufen zu dürfen, bei dem der Staat nicht nur die Bedürftigkeit feststellte, sondern auch die Notwendigkeit sah, die Arbeit von Künstlern zu unterstützen, ihnen Raum für Ausstellungen zu geben und so den Künstlern einen gewissen Lebensunterhalt zu gewähren.⁷⁷

1.7.6. Das Mural Project des Federal Art Projects (FAP) in der Works Progress Administration (WPA)

1935 wurde Diller, mit nur 31 Jahren noch recht jung für eine solche Aufgabe, Co-Direktor der Mural Division der Works Progress Administration (WPA), Fine Arts Division in New York, die eine föderale Einrichtung war.⁷⁸ Bereits ein Jahr später, 1936, wurde er Direktor des Mural Projects der WPA. Es gab genügend Geld, es wurden viele Leute eingestellt, es gab die Möglichkeit, Bilder zu malen, Wandgemälde zu schaffen, sich als Bildhauer zu betätigen, oder als Lehrer zu arbeiten.

Aber das Projekt glich zu Beginn doch sehr stark einem Tollhaus. Über

⁷⁴ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.6.

⁷⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.7.

⁷⁶ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.39.

⁷⁷ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.13.

⁷⁸ Vgl. Ratcliff, Carter: 1930s American Abstract Painting. An overlooked Period of Dynamic Innovation. In: Art in America. O.D. S.143.

Nacht wurde es aus dem Boden gestampft und mußte eine Form bekommen. Dillers Aufgabe war es, geeignete Künstler zu suchen, anzustellen und ihnen unmittelbar Arbeit zu geben.⁷⁹ Die Verantwortung dafür lag bei ihm.⁸⁰ Dann mußte er so schnell wie möglich geeignete Orte finden, an denen sich Wandgestaltungen realisieren ließen. In der reinen Maldivision konnten die Künstler unmittelbar an die Arbeit gehen, was für die Organisatoren von Vorteil war. Das Wandgestaltungsprojekt absorbierte hingegen mehr Leute, da es einen Künstler benötigte, der das Projekt organisierte und entwarf, und einige Hilfskräfte, die ihm dann bei der Ausführung zur Hand gingen.

Die zu gestaltenden Wandflächen mußten in steuerbegünstigten, öffentlichen Institutionen sein. Die Gestaltung mußte ferner von diesen angefragt werden. Das hieß in der Praxis, daß Diller ständig mit Leuten in öffentlichen Institutionen in Kontakt war und sie dazu zu bewegen versuchte, ein Wandgemälde zu beantragen. Das war nicht immer einfach.⁸¹ Doch Hochschulen und Bibliotheken waren meist relativ leicht zu überzeugen.⁸² Die einzige Zusage, die diese Institutionen zur Unterstützung machen mußten, bestand darin, die Materialkosten für die Umsetzung zu übernehmen. Das wurde damals dann als "sponsorship" bezeichnet.

Der formale Weg bis zur Umsetzung und zur Abnahme eines Wandgemäldes, den Diller jeweils zu durchlaufen hatte, machte die Realisierung sehr schwierig. Diller beschrieb die Schritte zur Umsetzung eines Wandgemäldes im Falle einer High School im Interview mit Harlan Phillips sinngemäß wie folgt:

1. Ein Antrag für ein Wandgemälde einer öffentlichen Institution mußte vorliegen.
2. Ein Entwurf eines geeigneten Künstlers wurde dem Entscheidungskomitee des Projekts vorgelegt.
3. Wurde der Künstler für geeignet befunden, mußte sein Entwurf zunächst

⁷⁹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.15.

⁸⁰ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.16.

⁸¹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.17-18.

⁸² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.15.

dem Architekten des Gebäudes zur Genehmigung vorgelegt werden.

4. Dann mußte der Entwurf über den Tisch des Superintendenten der Schulbehörde gehen.

5. Dann ging der Entwurf zur New York City Art Commission.

6. Wenn auch diese Kommission zugesagt hatte, durfte mit der eigentlichen Arbeit begonnen werden.

7. Während der Umsetzung des Entwurfs kam in regelmäßigen Abständen der New York City Art Commissioner, der die Übereinstimmung des Entwurfs mit der Realisierung kontrollierte.

8. War das Werk beendet, mußte es noch eine letzte Kontrolle durchlaufen. Es mußte vom Architekten, vom Superintendenten der Schulbehörde, vom zuständigen Bildungsministerium und schließlich von der Kunstkommission der Stadt New York abgenommen werden.

War diese Odyssee bestanden, durfte das Wandgemälde offiziell eingeweiht werden und vor Ort bleiben.⁸³

Diese streng bürokratische Vorgehensweise bei der Erstellung der Wandgemälde wurde aus Skepsis gegenüber möglichen kommunistischen Tendenzen der Künstler so festgelegt. Die ökonomische Situation hatte sicherlich einige Künstler tatsächlich dazu getrieben, Hoffnung in marxistischen Ideen zu suchen.⁸⁴ Der Verdacht, mit den Kommunisten im Bunde zu stehen, lastete auf dem gesamten Mural Project. Einige Projekte konnten auch tatsächlich aus diesem Grunde nicht realisiert werden. So wurde zum Beispiel Fernand Léger, der die Docks der französischen Schiffahrtsgesellschaft gestalten sollte, als Kommunist beschimpft, worauf er nicht mehr daran arbeiten wollte.⁸⁵ Ein anderer Fall wurde in der Presse sehr dramatisch aufbereitet: "Because they were considered to be Communist propaganda, three of four murals painted by an artist of the WPA art project and hung in the administration building at Floyd Benet Field, Brooklyn, were ordered removed and destroyed yesterday by Lieut. Col. Brehan Somervell, local administra-

⁸³ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.15-16.

⁸⁴ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.15.

⁸⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.26-27.

tor of the Work Project Administration. [...] artist August Henkel was dismissed from the Art Project. [...] Supervisors and others who may have had to do with the matter also may face dismissal."⁸⁶ Hervorgerufen hatte diesen Skandal ein Wandgemälde von August Henkel, das die Ursprünge des Fliegens darstellen sollte. Hier hatte das Portrait eines frühen Flugpioniers, Franz Reichelt, der bei einem Probesprung mit einem Paragliding-Schirm vom Eiffelturm in Paris sein Leben gelassen hatte, Assoziationen mit Stalin hervorgerufen und ein falsch koloriertes Zeichen der Marke Texaco auf einem Tanker, der gerade ein Flugzeug betankte, den kommunistischen Stern heraufbeschworen. Daraufhin hatte der zuständige New York City Art Commissioneer, Lieutenant Colonel Brehan Somervell⁸⁷, nicht mit sich reden lassen. Das Kunstwerk mußte nicht nur abmontiert, sondern zerstört werden. In diesem Zusammenhang wurden die Verantwortlichen, zu denen auch Diller gehörte, umgehend vom Dienst suspendiert.⁸⁸ Es konnte ihnen aber keine Schuld an diesem Wandgemälde zugeschrieben werden, weswegen sie unmittelbar danach wieder auf ihrem Posten weiterarbeiten durften.⁸⁹

Die erforderliche Administration war natürlich bei bis zu 125 gleichzeitig gefertigten Wandgemälden⁹⁰ mit einem extremen Engagement und zeitlichen Aufwand Dillers verbunden. Dennoch versuchte er gleichzeitig auch seine eigene Kunst weiterzuentwickeln. Auf sein eigenes künstlerisches Schaffen wollte er nicht verzichten.⁹¹

Als Diller zu diesem Projekt stieß, war die Zahl der Künstler, die mit Wandgestaltungen betraut waren, noch sehr klein, und es schien immer nur eine

⁸⁶ Ohne Autor: 'Red' Airfield Murals Torn Down; WPA Dismisses Their Creator. Artist Refused to Swear He Was Neither Communist Nor Nazi - Somervell Inquiry May Cause Other Oustings. In: New York Herald Tribune, Tuesday, July 9, 1940. S.1 und S.17.

⁸⁷ Er war die höchste Instanz bei der Kontrolle der Wandgemälde. Eine staatliche Kontrolle gab es nicht noch zusätzlich. Vgl. O'Connor, Francis V.: Federal Art Patronage, 1933 to 1943. College Park, Md., 1966. o.S.

⁸⁸ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.79.

⁸⁹ Ohne Autor: Artist of 'Red' Murals Burned U.S. Flag in '16. Artist of WPA 'Red' Murals Admits He Went to Jail for Burning U.S. Flag. In: New York World-Telegram, Thursday, July 11, 1940. S.1 und S.9.

⁹⁰ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.18.

⁹¹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.56.

bestimmte Art von realistischer Wandgestaltung gefordert zu sein. In der Anfangszeit fand Diller einige ihm bekannte Künstler in ihm nicht adäquat erscheinenden Positionen. So schilderte er in einem Interview mit Ruth Gurin sehr anschaulich eine Begegnung mit Arshile Gorky:

“And I walked into a place one day and I saw Gorky. I said, “Gorky! How are you doing?” “Oh, all right. All right.” “What are you doing, Gorky?” He said, “Here?” And I said, “Yes, here. Are you working for the project?” He said, “Yes.” I said, “What are you doing?” He said, “I am working as an assistant for Moses Soyer.” Well, that didn’t seem appropriate to me so I said, “Well, Gorky, tomorrow you go to your own studio and start working on a painting and in a very short time you’ll hear from me because I’ll find something to get you in.” Gorky looked at me and said, “Can YOU tell me this?” I said, “Yes, I’m head of this division of work now.” “Oh, you can tell me this?”, he said, “I’ll be very glad to do it if you can tell me.” I found out later he went around to practically everyone in the place to find out if I had the authority; he didn’t trust me. Well he liked me and he thought maybe I was just being friendly or something. I don’t know. So he did; he started working on his own assignment and later on had his own assistance and so on.”⁹²

Die im WPA Project beschäftigten Künstler erhielten für eine 30-Stunden-Woche zwischen 21 und 24 \$⁹³ und waren zeitweilig Angestellte des Staates.⁹⁴ Dieses Gehalt stellte für die meisten Künstler während dieser Zeit die einzige Einkommensquelle dar. Es war aber für die meisten jüngeren Künstler das erste Mal in ihrem Leben, daß sie sich ausschließlich der Kunst widmen und davon leben konnten. Das war eine große Chance und viele Künstler entwickelten in dieser Zeit ihren eigenen Stil.⁹⁵

Doch es gab auch zwischen der bürokratischen Leitung und den unbüro-

⁹² Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.6.

⁹³ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.14./ Vgl. Trovato, Joseph S.: Interview of William C.Palmer. Clinton, New York, June 12, 1965. (Masch.). Quelle. S.2.

⁹⁴ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.19.

⁹⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.29.

kratischen Künstlern Konflikte. Ein Problem stellte die "Timekeeping Division" dar. Sie sollte die Arbeitszeiten der Künstler nachhalten, doch das entpuppte sich als unmöglich. Die einzige Möglichkeit zu überprüfen, ob ein Künstler sich mindestens so lange mit seiner Arbeit für das Projekt beschäftigte, wie er sollte, bestand darin, daß man den Künstler und seine Gepflogenheiten kannte und sie einzuordnen wußte. Der Künstler mußte als Mensch verstanden werden. Das kann in keiner großen administrativen Organisation durchgehalten werden, doch in diesem Fall war es unabdingbar.⁹⁶ Somit mußte Diller, der alle Künstler persönlich kannte, auch diese Aufgabe übernehmen.

Diller gestaltete die erste öffentliche Kunstgalerie in der Fifty-seventh Street Manhattan.⁹⁷ 1937 organisierte er in dieser Federal Art Gallery die dritte Ausstellung des WPA Federal Art Project in New York, die auch wegen ihres Ausstellungsdesigns sehr gelobt wurde.⁹⁸

Auf der World's Fair 1940 zeigte das New York City Art Project eine Ausstellung der WPA im American Art Today Building,⁹⁹ die Diller ebenfalls maßgeblich gestaltete. Unter anderem entwarf Diller die Sitzbänke für die Besucher, die exakt seinen Modellen entsprachen (Abb.8 und Abb.281, S.248).



Abb.8

Sitzbänke von Burgoyne Diller auf der World's Fair 1940.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

⁹⁶ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.29.

⁹⁷ Vgl. Diller: Selbstverfaßter Lebenslauf, 1943. Quelle. o.S.

⁹⁸ Ohne Autor [Initialien: E.A.J.]: Among The Local Shows. In: The New York Times, Sunday, October 17, 1937. o.S.

⁹⁹ Klein, Jerome: WPA Art Highlights Fair-Union Holds Big Membership Show. In: New York Post, Saturday, May 25, 1940. o.S.

Das anfängliche Problem, Flächen für Wandgestaltungen in öffentlichen Gebäuden der Stadt zu finden, war bereits 1940 kein solches mehr: 160 Wandgemälde waren bereits realisiert worden, mehr als 100 waren zu dem Zeitpunkt noch in Arbeit, und 150 weitere Anfragen für eine Wandgestaltung lagen noch vor. Die Nachfrage hatte zwischenzeitlich das Angebot und die Möglichkeiten der Künstler überschritten, was als Erfolg des Projekts gewertet werden konnte.¹⁰⁰

Diller war als Leiter des Mural Projects stets ausgesprochen engagiert, die Qualität und den Standard der Wandgemälde zu erhöhen. So leitete er nicht nur die jüngeren und in diesem Metier unerfahreneren Künstler in ihrer Arbeit an, sondern er konnte sie auch bei künstlerischen Fragestellungen gut beraten, da er nicht nur auf seine eigene künstlerische Arbeitsweise und Ausrichtung fixiert war. Er zeichnete sich nicht nur durch seine Fairness, sondern auch durch sein tiefes Verständnis und seine Sympathie den Künstlern gegenüber aus. Seine Fähigkeiten, sich stets mit allen beteiligten Parteien, den Künstlern, den Sponsoren, der City Art Commission und der WPA Administration zu arrangieren, waren sehr gut.¹⁰¹ So wurde Diller, kurz vor Umwandlung des Projekts zum War Service, Nachfolger von Harry Knight¹⁰² im Amt des Assistant Technical Director. Diller hatte kurz zuvor die Ausgestaltung des Airport La Guardia organisiert, was ebenfalls ausschlaggebend für seine Ernennung war.¹⁰³ Damit oblag ihm die Oberaufsicht über alle Divisionen in New York City.¹⁰⁴ Den Kontakt zur zentralen Verwaltung des Projekts in Washington mußte er dann zusätzlich noch aufrechterhalten. In Gesprächen mit dem Fürsprecher in Washington, Holger Cahill,

¹⁰⁰ Jewell, Edward Alden: Art Covers Our Walls. Project Work by Orosco. Fine' Hugh Allegory. Recent Examples by the WPA. In: The New York Times, Sunday, June 23, 1940. o.S.

¹⁰¹ Vgl. Knotts, Benjamin (The Metropolitan Museum of Art New York, Department of Education): Empfehlungsschreiben an Mr. Serge Chermayeff (Brooklyn College) vom 5. Juni 1946 für Einstellung von Burgoyne Diller. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁰² Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5./ Harry Knight erkannte die Leistung Dillers stets an und lobte Dillers überexponentiellen Einsatz für das Mural Project. Vgl. Phillips, Harlan: Oral History Interview with Harry Knight. o.D. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). o.S.

¹⁰³ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.29.

¹⁰⁴ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.

schöpfte er aber immer auch wieder neue Hoffnung für das Fortbestehen des Projektes.¹⁰⁵

I.7.7. Abstrakte Kunst bei der WPA/FAP

Burgoyne Diller sah in seiner Zeit als Leiter der Mural Division die Chance, der abstrakten Kunst im Bewußtsein der Öffentlichkeit zu etwas größerer Verbreitung und einem besseren Ansehen zu verhelfen. Die Öffentlichkeit hatte bis dahin nur wenig Gelegenheit, sich mit dieser Kunstrichtung auseinanderzusetzen. Insofern mangelte es ihr nach Dillers Meinung auch an einem dezidierten Urteilsvermögen. Er sah die Verbreitung der abstrakten Kunst in dieser Zeit als seine Aufgabe.¹⁰⁶ So suchte er nicht nur für abstrakte Künstler, die bereits beim Projekt mitwirkten, adäquate Aufgaben, sondern er warb auch speziell abstrakte Künstler für das Projekt an.¹⁰⁷

Besonders delikater war es, abstrakte Arbeiten als Motive für Wandgemälde durchzusetzen. Für seinen Freund Harry Holtzman (Abb.9), dessen extrem geometrisch abstrakte Motive zu radikal waren und die nicht untergebracht werden konnten, den Diller aber trotzdem als Mitarbeiter des Projekts versorgt wissen wollte, mußte er den Posten eines "Supervisor of the abstract mural painters" schaffen, um ihn einstellen zu können.¹⁰⁸



Abb.9

Mit Harry Holtzman war Burgoyne Diller schon seit der gemeinsamen Studienzeit in der Art Students League eng befreundet.

Foto: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.175.

¹⁰⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.36.

¹⁰⁶ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.23.

¹⁰⁷ Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.138.

¹⁰⁸ Vgl. Troy, Nancy J.: Mondrian and Neoplasticism in America. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1979. S.8.

Meist ließ sich das Problem der Anbringung eines abstrakten Motives als Wandgemälde nur dann lösen, wenn in diesem Zusammenhang nicht von Kunst die Rede war, sondern von Dekoration. Vermied man das Wort "Kunst" bei einem abstrakten Entwurf, begrüßten das die Entscheidungsträger des New York City Art Committees sichtlich. Die Mitglieder in dieser Kommission verstanden zwar nur wenig von Kunst, aber sie wußten, was ihnen gefiel. Bei einer als Dekoration deklarierten Wandgestaltung konnten sie viel ungezwungener entscheiden, als bei Kunst.¹⁰⁹

Eine sehr gute Vorstellung von den Problemen, die Diller bei der Durchsetzung abstrakter Werke als Wandgemälde hatte, vermittelt eine von Diller in dem Interview mit Harlan Phillips selbst beschriebene Begebenheit. Vor der New York City Art Commission wurde eine abstrakte Komposition von Arshile Gorky für den Newark Airport vorgestellt: "Beatrice Windsor was the one that really sponsored it [...] We had on the day of presentation the meeting of the Art Commission. They seemed to be rather elderly gentlemen [...] but one of them, probably brighter than the rest, said, "Well, that's abstract art, isn't it?" That unleashed the devil. [...] Finally Beatrice Windsor [...] intervened. [...] "Gentlemen, I'm amazed at you!! Sitting here talking about something you know nothing whatsoever about. You're talking about art and giving your opinions. Who cares for your opinions! Now you have a gentleman here that's presenting this and you won't even let him express an opinion and he is an expert!" She said, "You know one thing I've learned from Charles Dana? One thing. Be intelligent enough to find out who is an expert and then rely on his judgement, particularly if you know nothing about it yourself. No, I'd like to have you vote on this." She then said, "Mr. Diller, do you like it?" I said, "I think it is handsome." "Gentlemen, will you vote on this?" Believe me, they were so deflated, they just sat and said, "Well, it's all right." Isn't it wonderful - the people you meet?"¹¹⁰

1938 wurde eine Ausstellung in der Federal Art Gallery gezeigt, die speziell die Wandgemälde, die in der Region New Yorks gefertigt worden waren,

¹⁰⁹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.27-28.

¹¹⁰ Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.37-38.

vorstellte. Diese Ausstellung basierte größtenteils auf Dokumentar fotografien der umgesetzten Entwürfe. Auch abstrakte Kompositionen wurden hier vorgestellt, die als Wanddekorationen eine bessere Kritik erhielten, als wenn sie als Gemälde mit dem Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, präsentiert worden wären.¹¹¹

Ein besonders wichtiges Projekt war die Gestaltung des Williamsburgh Housing Projects im Williamsburg District in Brooklyn, bei der Diller eine ausschließlich "dekorative" Gestaltung durchsetzte. Die gesamten Gemeinschaftsräume und die Spielräume wurden von abstrakten Künstlern ausgestattet.¹¹² Genehmigt wurden die abstrakten Wandgemälde nur, weil es sich um Räume handelte, die der Entspannung und Unterhaltung dienen sollten.¹¹³ Die Gestaltung dieser Wohnhäuser für obdachlose Stadtbewohner New Yorks wurde von Beginn an von Diller gemeinsam mit dem Architekten, William Lescaze, geplant. Da das Gesamtprojekt als bislang größtes dieser Art \$ 13.500.000 kostete, sollte es natürlich auch besonders repräsentativ gestaltet werden. Die einzelnen Räume sollten jeweils von einem Künstler ausgemalt werden. Als Künstler wurden für dieses Projekt schließlich ausgewählt: Stuart Davis, Jan Matulka, Francis Criss, Paul Kelp, sowie die jüngeren Künstler: Byron Browne, George Mc Neil, Willem de Kooning, Balcomb Greene, Ilya Bolotowsky, Harry Bowden, Eugne Marley und Albert Swinden.¹¹⁴ Das Projekt erregte sehr viel Aufsehen, aber überraschenderweise wenig negative Kritik.

Weniger positiv aufgefaßt wurde die größtenteils abstrakte Ausgestaltung der Aufnahmestudios der WNYC Radiostation. Hier wurde die abstrakte Gestaltung als Kunst aufgefaßt und zog daher die gesamte Kritik und das

¹¹¹ Vgl. Jewell, Edward Alden: Commentary on Murals. Exhibition at the Federal Art Gallery Presents WPA New York Region Survey. In: The New York Times, Sunday, May 29, 1938. o.S.

¹¹² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.23.

¹¹³ Vgl. Diller, Burgoyne: Abstract Murals. In: O'Connor, Francis (Hrsg.): Art for the millions. Boston (New York Graphic Society) 1975. S.69-71.

¹¹⁴ Vgl. Diller, Burgoyne: Abstract Murals. In: O'Connor, Francis (Hrsg.): Art for the millions. Boston 1975. S.69-71 / Ohne Autor: Architectural Painting. In: TIME. The Weekly Newsmagazine, Volume XXXI, Number 23, June 6, 1938. S.31-32.

Unverständnis, das dieser Kunstrichtung entgegengebracht wurde, auf sich.¹¹⁵

Weitere Projekte waren die Gestaltung des Chronic Disease Hospital auf Welfare Island mit den Künstlern Ilya Bolotowsky, Dane Chanase und Joseph Rugolo, die Gestaltung des nahegelegenen Central Nurses Home durch Hannah Harari und Rosalind Bengelsdorf, sowie zwei Wandgemälde auf der World's Fair 1940 von Ilya Bolotowsky und Byron Browne.¹¹⁶

Trotz der Komplikationen bei der Umsetzung abstrakter Wandgestaltungen wurden unter Diller von mehr als 200 Wandgemälden insgesamt etwa 30 abstrakt realisiert, was für diese Zeit einen enorm hohen Anteil darstellte.¹¹⁷

1.8. American Abstract Artists

Die Notwendigkeit zur Gründung einer organisierten Gruppierung der Künstler, nicht nur der abstrakten, ergab sich durch die wirtschaftliche Lage Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre in den USA und dem damit verbundenen extremen Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler aller Kunstrichtungen.¹¹⁸ Die Situation der abstrakten Künstler in den USA war besonders schlecht, nicht nur wegen der wirtschaftlichen Lage, sondern auch, weil die amerikanischen Kunstkenner in Europa Werke für ihre Sammlungen erwarben und die einheimischen Künstler vernachlässigten. Selbst die öffentlichen Institutionen, wie beispielsweise das MOMA, weigerten sich, diese Künstlergruppe auszustellen, da sie dadurch ihre Museumsstandards verwässert glaubten.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. Jewell, Edward Alden: Abstractions and Music. Newly Installed WPA Murals at Station WNYC Raise Anew Some Old Questions. In: The New York Times, Sunday, August 6, 1939. o.S.

¹¹⁶ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.72-74.

¹¹⁷ Vgl. Zimand, Noel: Reexamining Burgoyne Diller. In: Upper East Side Resident, Art Scene, October 22, 1990. S.8. / Insgesamt wurden in den USA 2566 Wandgemälde während dieser Zeit geschaffen, davon mehr als 200 in New York City. Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.3.

¹¹⁸ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.1. / Vgl. Ratcliff: 1930s American Abstract Painting. In: Art in America. O.D. S.142.

¹¹⁹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.2.

Es kamen erstmals Treffen großer Gruppen von Künstlern zustande, bei denen sehr unterschiedliche Meinungen aufeinander prallten. Aber die einfache Tatsache, daß sie alle etwas zu essen brauchten, führte dazu, daß sich die Künstler schließlich zusammenrauffen.¹²⁰ Sie diskutierten über ihre gemeinsamen Nöte, aber sie kamen auch immer wieder auf die Kunst zu sprechen, was schließlich zu heftigen Schlachten zwischen den konträren Gruppen der Maler des sozialen Realismus und den Abstrakten führte. Die realistischen Maler warfen den Abstrakten vor, daß sie in einem Elfenbeinturm malten und keine Beziehung zu den realen Problemen der Gesellschaft hätten. Umgekehrt warfen die abstrakten Künstler den Realisten vor, daß sie das, was sie malten, auch schreiben oder fotografieren könnten, und daß diese Medien für deren Zwecke möglicherweise auch besser geeignet seien als die Malerei.¹²¹

Aber auch unter den modernen abstrakten Künstlern gab es unterschiedliche Tendenzen. Es entwickelten sich neben der erfolgreichen Gruppe der American Abstract Artists in New York, die wohl die erste organisierte Gruppierung der abstrakten Künstler war, später noch eine etwas spiritueller orientierte Gruppe um Hilla Rebay, Direktorin des Museums of Non-Objective Paintings, eines Vorläufers des Solomon R. Guggenheim Museums und die Gruppe der Transcendentalists, die ihre Wurzeln ursprünglich mehr in der Santa Fee Region hatte.¹²² Die American Abstract Artists galten in ihrer Ausrichtung als europaorientierte Künstlervereinigung.¹²³

Obwohl einige Quellen behaupten, daß das Gründungstreffen der American Abstract Artists auf Betreiben Katherine Dreiers, einer deutschstämmigen Kunstmäzenin, selbst aktiver Künstlerin und Begründerin der Société Anonyme, Inc., gemeinsam mit ihrem engen Vertrauten Marcel Duchamp, in

¹²⁰ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.1.

¹²¹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.9.

¹²² Vgl. Vincent, Steven: Modernism. A Bridge to the Future. In: Art & Auction, October 1997. S.132.

¹²³ Vgl. American Modernism (1920-1945) From Realism to Abstraction. (Ausstellungskatalog: Crane Kalman Gallery Ltd., 178 Brompton Road, London SW3 1HQ, October 17- December 1, 1996). London 1996. o.S.

Dillers Atelier stattgefunden haben soll,¹²⁴ gab Diller in seinem Interview mit Ruth Gurin dazu die Auskunft, er habe außer an einem einzigen, an den ersten Treffen nicht teilgenommen und habe dann aufgrund seiner Arbeit bei der WPA keine Zeit mehr für eine Teilnahme an den wöchentlichen Treffen gehabt.¹²⁵ Viel häufiger wird dagegen ein erstes Treffen im Studio von Ibram Lassaw im Frühling 1936 erwähnt.¹²⁶ Dennoch war Diller sicherlich als Leiter der Mural Division der WPA nicht unbeteiligt an der Gründung der American Abstract Artists, da alle Künstler, bis auf Lassaw selbst, zu diesem Zeitpunkt unter Diller bei der Mural Division der WPA angestellt waren.¹²⁷

Das erklärt möglicherweise auch Dillers Zurückhaltung, die er dieser Gruppierung gegenüber hatte. Bei der ersten Ausstellung der American Abstract Artists durfte Diller aber in den Augen aller beteiligten Künstler nicht fehlen, und so wurde er zur Mitgliedschaft und Teilname an dieser Ausstellung eingeladen, was er am 12. März 1937 annahm.¹²⁸ Die Gruppe der American Abstract Artists war ihm in den 30er Jahren, als er kein einziges eigenes Werk verkaufte, ein emotionaler Rückhalt.¹²⁹

Formal begründet wurden die American Abstract Artists im Januar 1937. Ihr Ideal war rein ästhetischer und nicht politischer Natur und ihr Ziel bestand darin, die Öffentlichkeit zu bilden.¹³⁰

Die erste Ausstellung der American Abstract Artists im April 1937 in der Squibb Gallery in New York war ein sehr großer Erfolg und widerlegte damit

¹²⁴ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.41 / Vgl. Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984. S.183.

¹²⁵ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.10.

¹²⁶ Vgl. Tritschler, Thomas: The Roots of the Group. In: American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Art Museum University of New Mexico). Albuquerque, 1977. S.3. / Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.50.

¹²⁷ Vgl. Tritschler: The Roots of the Group. In: American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Art Museum University of New Mexico). Albuquerque, 1977. S.3.

¹²⁸ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.53-54.

¹²⁹ L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.6.

¹³⁰ Vgl. Tritschler: The Roots of the Group. In: American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Art Museum University of New Mexico). Albuquerque, 1977. S.3.

die öffentliche Meinung, daß abstrakte Kunst kein Interesse in der breiten Bevölkerung finden würde.¹³¹ Bei dieser ersten Ausstellung der American Abstract Artists zeigte Diller als "utopian abstractions"¹³² beschriebene Werke.

1941 wurde Diller aus dem formalen Grund, daß er nicht an den gemeinsamen Treffen teilnahm, aus der Gruppe der American Abstract Artists ausgeschlossen. Erst 1947 wurde er wieder aufgenommen und erneut in die Aktivitäten der Gruppe eingebunden.¹³³

Diller nahm auch später, nachdem die American Abstract Artists ihn wieder aufgenommen hatten, an gemeinsamen Ausstellungen teil, so z.B. im März 1949 an der Jahresausstellung im Riverside Museum, zu der jedes Mitglied der American Abstract Artists auch einen Gastkünstler einladen durfte.¹³⁴

I.9. Dillers Entwicklung zur vollständigen Abstraktion

Diller hatte sich bereits Anfang der dreißiger Jahre mit moderner russischer Kunst befaßt. Seine Hauptinformationsquelle war hierfür das Buch "Modern Russian Art" von Louis Lozowick,¹³⁵ das Diller nach eigenen Angaben als ersten Einblick in diese Kunstrichtung in die Hände bekommen hatte. Mit den Kunstwerken des de Stijls kam Diller erstmals in der Gallery of Living Art von Albert E. Gallatin in Kontakt.¹³⁶ Gallatin hatte die Gallery of Living Art, mit der er hauptsächlich die abstrakte Kunst fördern wollte, im Dezember 1927 am Washington Square in unmittelbarer Nähe zur New York University

¹³¹ Vgl. Rose, Barbara: Geometry, American Style. In: Art, New York, June 1972. S.50-51. S.50.

¹³² Vgl. Ratcliff: 1930s American Abstract Painting. In: Art in America. O.D. S.139-143 und S.198. S.142.

¹³³ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.77.

¹³⁴ American Abstract Artists. Members and Guest exhibitors. (Ausstellungskatalog: Riverside Museum, Riverside Drive at 103 Street, March 29 - April 17, 1949). Riverside 1949. o.S.

¹³⁵ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.

¹³⁶ Vgl. Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.18.

eröffnet.¹³⁷

Nach dieser Erfahrung stand Dillers Entschluß fest, sich ebenfalls der geometrisch-konstruktiven Kunst zu verschreiben. Diese Kunstrichtung bot ihm die Möglichkeiten, nach denen er bereits einige Zeit suchte. Sprach ihn hier zunächst das Werk van Doesburgs stärker an, so sah er später ein, daß Mondrian der stärkere Maler von beiden war. Diller war der erste amerikanische Künstler, der die Grundlagen des Neoplastizismus verinnerlichte und sich in dessen engen Grenzen eigenständig und sehr überzeugend weiterentwickelte. Seine ersten rein aus der Formensprache des Neoplastizismus schöpfenden Kompositionen entstanden bereits 1934.

Mußte sein eigenes künstlerisches Schaffen von der Mitte der 30er bis zur Mitte der 40er Jahre, also nahezu eine Dekade, stark hinter seiner Vollzeitarbeit beim FAP und schließlich bei der Navy zurückstehen, so verfolgte er doch viele seiner Ideen auch über diesen Zeitraum weiter und entwickelte sie anschließend mit großer Vehemenz und innerer Überzeugung. Wurde er den Vorwurf des Eklektizismus während seiner gesamten Laufbahn nicht los, so lag das nicht an seiner Kunst, sondern daran, daß dieser Kunstrichtung zur Entstehungszeit seines Werks aufgrund ungeübter Betrachtungsweise einfach noch nicht die nötige Kennerschaft entgegengebracht werden konnte.¹³⁸

Dillers Durchhaltevermögen zeugte von der starken Hoffnung, daß dieser Kunstrichtung generell eines Tages mehr Akzeptanz zuteil würde und daß die hohe Qualität seines Werks die Vorwürfe schließlich von selbst entkräftete.

¹³⁷ Vgl. Larsen, Susan Carol: The American Abstract Artist's Group: A History And Evolution Of Its Impact Upon American Art. Northwestern University. Ph.D. Thesis (masch.) Evanston, Illinois (Northwestern University) 1974. S.11.

¹³⁸ Vgl. hierzu auch Kapitel sechs.

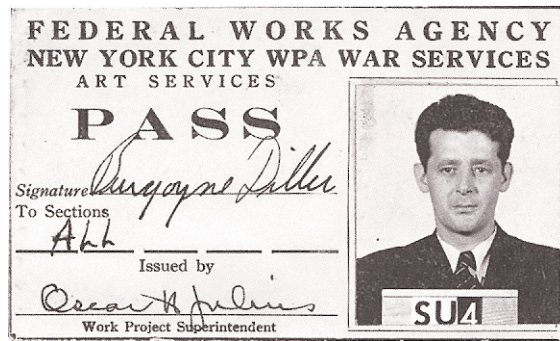


Abb.10

Ausweis von Burgoyne Diller beim New York City WPA War Services.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

I.10. Übergang vom WPA zum War Service

Als die USA in den zweiten Weltkrieg eintraten, wurden alle Bereiche und alle laufenden Aktivitäten der WPA eingestellt, und man ging dazu über, Poster für die Army und die Navy zu gestalten.¹³⁹ Diller war in dieser Zeit zunächst Director of WPA War Services Art Unit (Abb.10) und verdiente in dieser Stellung \$ 3.600 jährlich. Er war verantwortlich für die administrative und die technische Seite des Programms. Zu Beginn dieser Umformung von der WPA zur WPA War Services Art Unit waren noch 2600 Mitarbeiter beschäftigt, die er jedoch recht bald auf 350 Mitarbeiter reduzieren mußte, da das Projekt auslaufen sollte. In der WPA War Services Art Unit wurden Poster im Siebdruck entworfen und hergestellt, Informationstafeln entworfen und gebaut, es wurden maßstabgetreue Modelle für visuelles Lernen gefertigt und Schiffsmodelle in großen Stückzahlen für das Wiedererkennungstraining (Abb.11) hergestellt, es wurden Spezialtrainingsgeräte entwickelt, Fotodokumentationen angelegt, Fotovergrößerungen gefertigt, Dias entwickelt und weitere Dienstleistungen erbracht.¹⁴⁰



Abb.11

Burgoyne Diller (links) beim Transport eines Schiffsmodells.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

¹³⁹ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.

¹⁴⁰ Vgl. Diller: Selbstverfaßter Lebenslauf, 1943. Quelle. o.S.

I.11. Auflösung der WPA

Im Dezember 1942 erging der Befehl Roosevelts zur Auflösung der WPA. Von Ende Januar bis Anfang Juli 1943 wurde das Projekt vollständig aufgelöst.¹⁴¹ Das Ende und die Auflösung der WPA wurde rücksichtslos durchgeführt.¹⁴² Diller erinnerte sich in seinem Gespräch mit Ruth Gurin folgendermaßen daran: “they just came in there with axes and broke things up and carted things out and took all canvases and sold them for used canvases.”¹⁴³

Von den über einhunderttausend entstandenen Gemälden wurden 1944 die meisten als gebrauchte Leinwände versteigert. Zunächst wurden sie von einer Firma als billiges Brennmaterial angekauft. Aufgrund der Geruchentwicklung waren sie jedoch ungeeignet und wurden an einen Händler auf der Canal Street weiterverkauft. Der Rahmer und Restaurator Herbert Benevy erkannte dort diesen Schatz und nahm einen Kredit auf, um sich möglichst viele der besten dieser Werke sichern zu können. Für \$ 5 das Stück erwarb er u.a. einige hervorragende Werke von Rothko und Pollock.¹⁴⁴

Dennoch wurden Teilprojekte aus dieser Zeit gerettet, wie zum Beispiel die Art Center, die in vielen Städten gegründet worden waren. Sie wurden mit Hilfe von städtischen Mitteln weiterbetrieben und gehören heute den Städten.¹⁴⁵ Das acht Jahre dauernde Projekt hatte insgesamt ca. \$ 35 Millionen gekostet¹⁴⁶ und war mit Abstand das weitreichendste öffentliche Kunstprogramm, das es je gegeben hatte.¹⁴⁷

¹⁴¹ Vgl. O'Connor: Federal Art Patronage. College Park 1966. o.S.

¹⁴² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.50.

¹⁴³ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.13.

¹⁴⁴ Vgl. O'Connor: Federal Art Patronage. College Park 1966. o.S.

¹⁴⁵ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.53.

¹⁴⁶ Vgl. Berman: The Lost Years. New York 1975. S.18.

¹⁴⁷ Vgl. Wooden: American Art at the Great Depression. Wichita 1985. S.18.



Abb.12

Burgoyne Diller in Navy-Uniform.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

I.12. Diller's Zeit bei der Navy

Nachdem die gesamte WPA aufgelöst worden war, ging Diller mit 37 Jahren als einer der ältesten Einberufenen am 30. Januar 1943 zur Navy,¹⁴⁸ wo er nach der Grundausbildung im U.S. Navy Training Aids Development Center (27 W 61st St., New York, N.Y.) als Specialist (T) 1st Class U.S.N.R. arbeitete (Abb.12). Dies hatte unter anderem den Vorteil, daß er auch während seiner Zeit bei der Navy zu Hause wohnen konnte. Seine Wohnung lag sogar fußläufig entfernt (24 West 57th St.).¹⁴⁹

Diller entwickelte bei der Navy u.a. einen "Small Blinker Trainer" zur Erlernung des Morse Codes (Abb.13). Diesen "Small Blinker Trainer" ließ er patentieren. Er verkaufte das Patentrecht für \$ 1.000 an Einson-Freeman Co. Inc., Lithographers,¹⁵⁰ die diesen Handblinker dann produzierten.¹⁵¹ Insgesamt wurden über 3.3 Millionen dieser Hand-Blinker hergestellt.¹⁵²

Außerdem soll Diller ein Katapult für Flugzeugträger entworfen haben, was

¹⁴⁸ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.79.

¹⁴⁹ Diller, Burgoyne Andrew: Small Blinker Trainer, Device. Patentantrag vom 18. August 1943. (Patent Division, Office of the Judge Advocate General, Navy Department, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

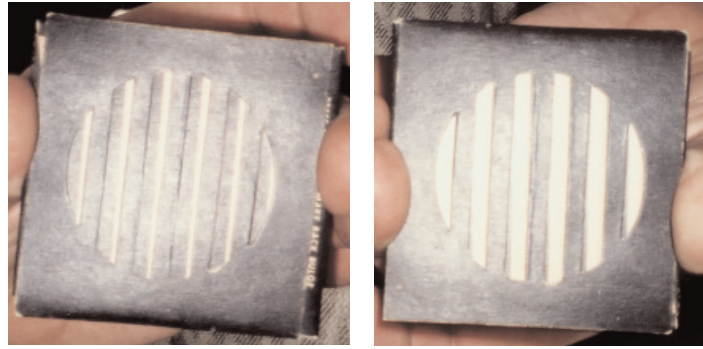
¹⁵⁰ Einson-Freeman Co.. Brief an Burgoyne Diller vom 29.Oct.1943 über Patentkauf von 1000,-\$ und Einverständniserklärung Dillers vom 2.November 1943. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁵¹ Breitenfeld, Frederick (Law Offices Frederick Breitenfeld Patents and Trade Marks): Brief an Burgoyne Diller vom 30. April 1945. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁵² Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.80.

Abb.13

Der aus Pappe gefertigte Morse-Code-Blinker läßt sich einfach mit einer Hand bedienen. Schiebt man das Innenteil herein, ist nur schwarz zu sehen (links), drückt man es wieder heraus, erscheinen die weißen Streifen (rechts).



außer in seinem Nachruf¹⁵³ nicht erwähnt wurde und wofür es sonst keine Belege gibt.

Nach drei Jahren bei der Navy wurde Diller im Herbst 1945 zum Lieutenant Junior Grade befördert. Kurz darauf wurde er vom aktiven Dienst freigestellt.¹⁵⁴

I.13. Diller und Mondrian

Ursprünglich hatte wohl Katherine Dreier das Werk Mondrians in den USA eingeführt und sich für die Wahrnehmung seines Werks in weiten Kreisen eingesetzt. Sie hatte Mondrian bereits 1926 in seinem Studio in Paris besucht, als sie eine große internationale Ausstellung moderner Kunst vorbereitete. Ihr Interesse an diesem Künstler zeigte sie, als sie am Ende der Ausstellung eines seiner Werke für ihre eigene Sammlung erwarb. Obwohl sie sich damals schon für eine Übersetzung seines theoretischen Werks "Neo-Plasticism" einsetzte, kam sie nicht zustande.¹⁵⁵ Dreier (Abb.14), die möglicherweise auch Diller unmittelbar mit dem Werk Mondrians in Kontakt brachte,¹⁵⁶ sammelte später auch Werke jüngerer amerikanischer Künstler,

¹⁵³ Vgl. Ohne Autor: Burgoyne Diller is Dead at 59. Brooklyn College Art Professor. In: The New York Times, February 1, 1965. (Modifizierter Text von: Ohne Autor: Burgoyne Diller, Artist, 59, is dead. Brooklyn College Professor. Was an Abstractionist. In: The New York Times, January 31, 1965.) o.S.

¹⁵⁴ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. o.S.

¹⁵⁵ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.6.

¹⁵⁶ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.



Abb.14

Burgoyne Diller bei der
Eröffnung einer
Ausstellung, dahinter sitzt
Katherine Dreier.

Foto: Nachlaß des
Künstlers.

die seine Ideen weiterentwickelt hatten: Bolotowsky, Diller, Glarner und Holtzman.¹⁵⁷

Es gab kein intensives persönliches Verhältnis zwischen Diller und Mondrian, dennoch wird Diller häufig als Mondrians Schüler beschrieben, was so natürlich falsch ist. Anita Ellis sagte zum Beispiel in ihrer Thesis: "1934 he [Diller] became a disciple of Mondrian without having met him."¹⁵⁸

Nachdem Mondrian bereits einige Monate in New York verbracht hatte, traf Diller ihn zum ersten Mal. Harry Holtzman hatte dieses Treffen in seiner Wohnung arrangiert. Diller versicherte stets, daß bei diesem Treffen, sowie auch bei späteren Zusammenkünften bei Ausstellungseröffnungen, lediglich allgemeine Konversation getrieben wurde und man sich nicht über Kunst und schon gar nicht über seine eigene Kunst unterhalten habe. Später traf Diller Mondrian noch auf einigen Ausstellungseröffnungen, z.B. bei der Eröffnung der Ausstellung "Masters of Abstract Art" bei Helena Rubinstein (Abb.15), oder bei einer Ausstellungseröffnung im "Modern Museum".¹⁵⁹

Nach Mondrians Tod lud Harry Holtzman Diller und Dreier zu einer Besichtigung in Mondrians Atelier ein.¹⁶⁰ Das war das einzige Mal, daß Diller

¹⁵⁷ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.6.

¹⁵⁸ Ellis, Anita, J.: Burgoyne Diller: A Neo-Plasticist. Master Thesis (masch.). Ohio (Department of Art History of the College of Design, Art and Architecture of the Ohio Dominican College) 1975. S.27. / Vgl. hierzu auch Kapitel sechs.

¹⁵⁹ Vgl. Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. o.S.

¹⁶⁰ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.15.

Abb.15

Foto von der Ausstellungseröffnung "Masters of Abstract Art" am 1. April 1942 in Helena Rubinsteins New Art Center. Von links nach rechts: Burgoyne Diller, Fritz Glarner, Carl Holty, Piet Mondrian und Charmion von Wiegand.

Foto: Nachlaß des Künstlers.



Mondrians Atelier betrat.

I.14. Ausstellungen Dillers nach der langen Pause bedingt durch die Arbeit bei der WPA

1946 stellte Diller in der Galerie von Rose Fried aus, die unter dem Namen "The Pinacotheca" bekannt war. Charmion von Wiegand, eine ebenfalls geometrisch abstrakt arbeitende Künstlerin und Freundin Dillers (Abb.16), hatte Rose Fried sein Werk vorgestellt und die Ausstellung organisiert. Ein Jahr später revanchierte sich Diller und gestaltete eine Ausstellung des Werks von Charmion von Wiegand in "The Pinacotheca".

Abb.16

Burgoyne Diller mit Charmion von Wiegand bei einer Ausstellungseröffnung.

Foto: Nachlaß des Künstlers.



Zwischenzeitlich nahm er auch an der Gruppenausstellung "The White Plane", die von Wiegand organisiert hatte, teil. Diese Ausstellung umfaßte Arbeiten von Mondrian, Diller, Glarner und Bolotowsky. Über die Ausstellung bei Rose Fried gelangten auch erneut Werke Dillers in die Sammlung von Katherine Dreier.¹⁶¹ Katherine Dreier und Marcel Duchamp besuchten Diller 1946 in seinem Studio und kauften ihm für \$ 350 ein Gemälde und 14 Zeichnungen ab, die sich heute in der Sammlung der Yale University befinden.¹⁶²

Doch Diller war trotz des schleppenden Neuanfangs auch wählerisch, wenn es darum ging, wo und mit wem er seine Werke ausstellte. Von der Ausstellung "Post Mondrain Painters in America" in der Sydney Janis Gallery 1949 zogen er und Fritz Glarner ihre Bilder wieder zurück, da dabei ein jüngerer Künstler gezeigt werden sollte, mit dem sie nicht auf eine Ebene gestellt werden wollten.¹⁶³

1949 soll Diller mit seinem Werk an einer Wanderausstellung geometrisch abstrakter Kunst durch Europa teilgenommen haben, die von der Kopenhagener Gruppe "Linien" und der Pariser Künstlervereinigung "Réalités Nouvelles" gemeinsam organisiert wurde.¹⁶⁴

1951 wurden einige Werke Dillers in der Ausstellung "Abstract Painting and Sculpture in America" im Museum of Modern Art, New York gezeigt.¹⁶⁵

1962 war Diller mit drei Werken in der Gruppenausstellung "Geometric

¹⁶¹ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.16.

¹⁶² Vgl. Dreier, Katherine: o.T. In: Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984. S.183.

¹⁶³ Post Mondrian Painters in America, 1949. In: (Pressrelease: Sydney Janis Gallery, 15 East 57th Street, New York, May 16 - June 11, 1949). New York 1949. Quelle. o.S.

¹⁶⁴ Vgl. Williamson, Anne: Amerika. 2 Jahrzehnte Malerei. 1920-1940. In: Amerika. 2 Jahrzehnte Malerei. (Ausstellungskatalog: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1979). Düsseldorf / Zürich / Brüssel 1979. o.S.

¹⁶⁵ Vgl. Burgoyne Diller. Paintings, Constructions, and Drawings. (Ausstellungsflyer: Galerie Chalette, 1100 Madison Avenue, New York, May 1961.) New York 1961. o.S.

Abstractions in America“ im Whitney Museum of American Art, New York vertreten.¹⁶⁶ Im selben Jahr nahm er auch an einer Ausstellung amerikanischer Kunst mit einem “First Theme“-Gemälde in der amerikanischen Botschaft in Polen teil.¹⁶⁷

1963 wurde er als einer von 145 ausgewählten Künstlern auf der zwanzigsten Biennale in Sao Paulo präsentiert. Aus dieser Ausstellung, kaufte die Ford Foundation 16 Werke an. Darunter war auch das Gemälde “First Theme - No. 36“ von Diller. Dieses Werk war in einer Sektion von eingeladenen Künstlern zu sehen, die Händler aus Boston, New York und Washington zusammengestellt hatten.¹⁶⁸ Von dem Ankauf der Ford Foundation gingen 6 Bilder in die Sammlung der Corcoran Gallery of Art in Washington über. Darunter war auch das obengenannte Werk “First Theme - No. 36“.¹⁶⁹

Die Werke Dillers reisten mit diesen Ausstellungen viel weiter als der Künstler je selbst.¹⁷⁰

I.15. Diller als Professor des Brooklyn Colleges

Zum Ende des WPA Projects arbeitete Diller bereits einige Zeit am Laboratory of Industrial Design als Lehrer.¹⁷¹ Diller sah durchaus einen Bezug zwischen angewandter Kunst und Design.¹⁷² Viele der Künstler, die Gründungsmitglieder der American Abstract Artists waren, wurden an das

¹⁶⁶ Vgl. Marko, Eleanor: Palette Talk. Tribute to a Theme. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) N.J., Thursday, April 5, 1962. o.S.

¹⁶⁷ Vgl. Marko, Eleanor: Palette Talk. Diller's Datum. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) November 29, 1962. o.S.

¹⁶⁸ Vgl. Marko, Eleanor: Palette Talk. Ford Purchase. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) January 31, 1963. o.S.

¹⁶⁹ Vgl. Progress of an American Collection, Corcoran Gallery of Art. (Ausstellungskatalog: Corcoran Gallery of Art, 500 Seventeenth Street, NW, Washington, D.C., October 26 - December 29, 1963). Washington, D.C. 1963. o.S.

¹⁷⁰ Vgl. Marko, Eleanor: Museum Honors Art Pioneer. In: The Daily Register, N.J., February 10, 1966. o.S.

¹⁷¹ Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.43.

¹⁷² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.44.

Brooklyn College Art Department berufen. Dazu gehörten Wolff, Diller, Holtzman, Holty, Reinhardt, und zeitweilig Bolotowsky und José Rivera.¹⁷³

Die Brooklyn Art Faculty stand um 1940 den Ideen, die vom Bauhaus in die USA herüberkamen, sehr aufgeschlossen gegenüber. 1946 wurde Robert Jay Wolff, der zuvor Dekan und Leiter für Gemälde und Bildhauerei am Chicago Bauhaus war, zum Department Chairman in Brooklyn, weil der bisherige Amtsinhaber Chermayeff nach Moholy-Nagys Tod Direktor des Bauhauses in Chicago wurde.

Das Brooklyn College Art Department setzte als erste Schule das Programm des Bauhauses in den USA um.¹⁷⁴ Das heißt, es führte die grundlegenden Vorkurse im Bereich der Gestaltung ein und auch die studio workshops. Damit waren die Eckpunkte der Bauhausausbildung vorhanden. Wichtig war auch die Idee der Integration von Kunst und Design.¹⁷⁵ Diller stellte das sogar einmal noch enthusiastischer dar: "We have in Brooklyn College today one of the most advanced design courses offered in any American college."¹⁷⁶

Anstelle der obligatorischen Anfertigung von Zeichnungen der Gipsabgüsse antiker Skulpturen durch die Studenten, wie es der traditionellen Ausbildung entsprach, wurden in den Gestaltungsvorkursen die abstrakten Elemente der Gestaltung, die jeder Form von Kunst zugrunde liegen, vermittelt.¹⁷⁷

Nach diesen Vorkursen stand den Studenten eine Vielzahl von Workshops offen, in denen die Prinzipien der grundlegenden Gestaltung auf eine der

¹⁷³ Vgl. Hadler, Mona / Viola, Jerome (Hrsg.): Brooklyn College Art Department: Past and Present. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company, 746 Madison Avenue, New York / Robert Schoelkopf Gallery, 825 Madison Avenue, New York, September 13 - October 8, 1977.) New York 1977. S.12.

¹⁷⁴ Vgl. Hadler / Viola (Hrsg.): Brooklyn College Art Department. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company.) New York 1977. S.11.

¹⁷⁵ Vgl. Hadler / Viola (Hrsg.): Brooklyn College Art Department. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company.) New York 1977. S.11.

¹⁷⁶ Pearl, Reiner: Diller Of Design Dept. Holds Fourth One-Man Art Exhibit. In: Brooklyn College Vanguard, Friday, January 10, 1947. o.S.

¹⁷⁷ Vgl. Hadler / Viola (Hrsg.): Brooklyn College Art Department. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company.) New York 1977. S.12.

unterschiedlichen Kunstrichtungen angewandt wurden. 1948 organisierte Diller mit Reinhardt, der ebenfalls Professor am Brooklyn College war, eine Ausstellung der Abschlusarbeiten der Studenten.¹⁷⁸

Diller veranstaltete einen grundlegenden Kursus über Bildhauerei "Sculpture I". Diesen Kursus begann er damit, eine Form zu beschreiben, die in sich geschlossen ist, eine Einheit bildet, gerundet und eindeutig ist. Die Studenten sollten diese Form mit Ton nachbilden, sie bearbeiten, sie schließlich gießen und polieren. Daß es sich dabei um die Form eines einfachen Ei's handelte, war ihnen nicht sofort klar. Die Beschäftigung mit dieser simplen Form dauerte ein ganzes Semester. Das war sicherlich künstlerisch nicht besonders ergiebig, doch lernten die Studenten dabei einige für einen Künstler sehr wichtige Eigenschaften, wie Geduld und Ausdauer, und sie machten die Erfahrung, daß jede Entscheidung, die man während der Kreation eines Werks fällt, immer auch weitere Entscheidungen nach sich zieht und es immer wieder beliebig viele neue Möglichkeiten gibt.¹⁷⁹ Er selbst äußerte sich zu seinen Lehrmethoden folgendermaßen: "I believe in teaching the fundamentals. My problem is to develop the student's own potentialities, rather than to lead him to a particular direction in thinking or expression."¹⁸⁰

In seinen weiterführenden Kursen unterrichtete Diller unter anderem Bildhauerei, Keramik, Farbenlehre und -technik sowie Kunstgeschichte.¹⁸¹

In seiner Zeit als Professor am Brooklyn College war Diller auch zwei Jahre, 1953-54, "Visiting Art Critic" an der Yale University,¹⁸² was neben einem kleinen zusätzlichen Einkommen von \$ 1.000 pro Semester¹⁸³ vor allen Dingen eine großen Ehre war.

¹⁷⁸ Vgl. Hadler / Viola (Hrsg.): Brooklyn College Art Department. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company.) New York 1977. S.12.

¹⁷⁹ Vgl. Hadler / Viola (Hrsg.): Brooklyn College Art Department. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company.) New York 1977. S.13.

¹⁸⁰ Pearl: Diller Of Design.. In: Brooklyn College Vanguard, 1947. o.S.

¹⁸¹ Ohne Autor: Pioneer of Abstract Art. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), Thursday, December 18, 1958. o.S.

¹⁸² Vgl. Phillips: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. 1964. Quelle. S.39

¹⁸³ Vgl. Yale University. (Unterschrift unleserlich). Brief an Burgoyne Diller vom 9. Januar 1954. (Visiting critic). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

I.16. Die Jahre von 1950 bis 1965

Die enge Verbindung zwischen den Künstlern riß nach und nach ab, und auch die Konzentration der geometrisch-abstrakten Künstler in New York löste sich auf. Viele Künstler dieser Richtung zogen in das Umland, wie z.B. Fritz Glarner, Ilya Bolotowsky, aber auch Burgoyne Diller.¹⁸⁴

Das Atelier Dillers in Atlantic Highlands, New Jersey, in der Nähe von Sandy Hook, in dem er sich in den Sommermonaten aufhielt, war nach seinen eigenen Entwürfen von 1948 gebaut worden (Abb.17 und 18). Dieses Atelierhaus hatte eine Grundfläche von 14 x 9 Metern und eine sehr hohe Decke. Es war mit einer großen Fensterfront an der Nordseite ausgestattet und weiteren Fenstern, die nach Süd-Westen zeigten. Er malte vor der Ostwand, so daß er sehr gute Lichtverhältnisse hatte.¹⁸⁵ Das Atelier war sehr pragmatisch möbliert. Eine Menge Arbeitstische unterschiedlicher Größe, zwei Stühle und Hocker, Schränke, Tische, Kleiderschränke und zwei Tagesbetten mit gestreifter Bettdecke standen in dem großen, hohen weißen Raum. Die gesamte Einrichtung war mobil, leicht demontierbar und besonders funktional.¹⁸⁶



Abb.17

Das Atelier von Burgoyne Diller in Atlantic Highlands.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

¹⁸⁴ Vgl. Tillim, Sidney: What happened to Geometry. In: Arts Magazine, New York, June 1959, S.38-44.

¹⁸⁵ Vgl. Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.27.

¹⁸⁶ Vgl. Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.26.

Abb.18

Burgoyne Diller in seinem Atelier in Atlantic Highlands.

Foto: Nachlaß des Künstlers.



Diller wohnte mit seiner Frau Sally jedes Jahr nahezu vier Monate in diesem Haus. In Ermangelung einer Küche aßen sie jeden Mittag im Haus seiner Schwiegermutter, die ganz in der Nähe wohnte. Die restliche Zeit des Jahres lebten sie in einem Apartment in New York City auf der West Fifty Eight Street, von wo aus Diller das Brooklyn College bequem erreichen konnte.¹⁸⁷ Er bevorzugte aber immer mehr das zurückgezogene Studio in New Jersey, da er dort hervorragende Arbeitsbedingungen hatte und ihn die Gesellschaft anderer Künstler in New York nicht mehr reizte.¹⁸⁸

Am 3. Februar 1954 verstarb Dillers Frau Sally im Alter von nur 45 Jahren.¹⁸⁹

Diller zog sich nach dem Tod seiner Frau immer mehr zurück. Sein künstlerisches Schaffen erlitt einen tiefen Einbruch. Diller begann erst nach seiner Wiederheirat mit Grace Kelso La Crone (Abb.19) langsam wieder Fuß zu fassen und auch seine Kunst weiterzuentwickeln. Er wohnte mit seiner Frau Grace in Atlantic Highlands am Observatory Place. Bei ihnen wohnte auch der jüngste Sohn von Grace aus erster Ehe, William La Crone. Er half Burgoyne Diller bei der Vorbereitung der Leinwände und engagierte sich bei

¹⁸⁷ Vgl. Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.27-28.

¹⁸⁸ Vgl. Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.28.

¹⁸⁹ Ohne Autor: o.T. (Obituary-Notice of Elisabeth "Sally" Diller). In: The New York Times, February 3, 1954. o.S.



Abb.19

Burgoyne Diller mit seiner zweiten Frau Grace Kelso LaCrone.

Foto: Nachlaß des Künstlers.

Ausstellungen der Werke seines Stiefvaters.¹⁹⁰

1959 wurde der Keller seines Hauses, wo er einen Großteil seiner Arbeiten lagerte, überschwemmt,¹⁹¹ was fatale Folgen hatte. Eine Vielzahl der ohnehin nicht zahlreichen Werke Dillers wurde durch das Wasser stark beschädigt. Nur wenige Werke restaurierte der Künstler selbst. Viele Bilder wurden erst nach dem Tod des Künstlers wiederhergestellt, wobei die ursprüngliche Pinselführung und Farbqualität Einbußen erlitten.

Noch 1959 überwogen in der Öffentlichkeit Vorurteile und Unverständnis gegenüber abstrakter Kunst, die Diller in einem Vortrag humorvoll so wiedergab: "Hang a master's painting in a new room; invite your friends, and they will accept it as a part of the decor. But hang on an abstract - and within a half hour - you will have an argument on your hands."¹⁹² Er versuchte durch allgemeine Aufklärungsarbeit größere Akzeptanz der abstrakten Kunst zu erwirken. So bot er 1959 private Kurse in Kunstgeschichte für Amateurmalern an, in denen er versuchte, die abstrakte Kunst weiter zu vermitteln. Häufig mußte er sich gegen den Vorwurf verteidigen, die abstrakte und speziell die geometrische Kunst sei unmenschlich und kalt.¹⁹³ Für ihn war diese Kunst keineswegs ausschließlich rational geprägt, was er auch

¹⁹⁰ Vgl. Ohne Autor: Diller is Dead at 59. In: The Daily Register, 1965. o.S. / Sowie persönliches Gespräch mit William C. LaCrone.

¹⁹¹ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.118.

¹⁹² Ohne Autor: Shore Artists Score At Annual Show. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), Thursday, July 2, 1959. o.S.

¹⁹³ Vgl. Ohne Autor: Diller Says Abstract Art is Not 'Anti-Human'. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) Atlantic Highlands, Tuesday, September 8, 1959. o.S.

deutlich sagte: "I've never been for killing the poet in painting."¹⁹⁴

Burgoyne Diller erfuhr in seinen letzten Lebensjahren ein stetig zunehmendes Interesse und auch Anerkennung seiner Kunst.¹⁹⁵ So erhielt er z.B. 1964 den Flora Meyer Witowsky Price für ein Gemälde "First Theme", der mit \$ 1.000,- dotiert war.¹⁹⁶

I.17. Dillers Werk im Verkauf

1955 wurde ein Werk Dillers aus dem Jahre 1954 bei einer Ausstellung im Whitney Museum für \$ 1.000 versichert. 1958 kaufte das MOMA eine kleine Konstruktion Dillers (14" x 18") und ein quadratisches 42" großes Werk, "Composition" aus dem Jahre 1938.¹⁹⁷ Letztere Arbeit wurde in der Ausstellung "Recent Acquisitions" des MOMA im Dezember 1959 gezeigt.¹⁹⁸ Weitere institutionelle Käufer seiner Arbeiten waren die Singer Sewing Machine Co. und IBM, die Werke Dillers für ihre New Yorker Büroräume erwarben.¹⁹⁹ 1964 wurde ein "First Theme" Gemälde Dillers von 1962 von der Galerie Chalette für \$ 4.500 an das Art Institute of Chicago verkauft.²⁰⁰ Den berühmten Kunstsammler H.Hirshhorn, der ebenfalls starke Werke von Diller gesammelt hatte, kannte Diller auch persönlich.²⁰¹

¹⁹⁴ Pena, Jose A.: Burgoyne Diller's Art Fascinating. In: Long Branch Daily Record, Wednesday, November 27, 1963. o.S.

¹⁹⁵ Brown, Milton W[olf] (Chairman of Brooklyn College): Nachruf auf Burgoyne Diller. Manuskript vom 16. Februar 1965. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁹⁶ Speyer, A. James (Curator XXth Century Art, Chicago): Telegramm an Burgoyne Diller / Gallery Chalette vom 28.Feb 1964. Quelle. o.S.

¹⁹⁷ Vgl. Ohne Autor: Pioneer of Abstract Art. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), Thursday, December 18, 1958. o.S.

¹⁹⁸ Barr Jr., Alfred H. (Director of the Museum Collection, The Museum of Modern Art, New York). Brief an Burgoyne Diller vom 7. Oktober 1960. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

¹⁹⁹ Vgl. Pena, Jose A.: Burgoyne Diller's Art Fascinating. In: Long Branch Daily Record, 1963. o.S.

²⁰⁰ Vgl. The Art Institute of Chicago. 67th Annual American Exhibition. Directions in Contemporary Painting and Sculpture. (Ausstellungskatalog: The Art Institute of Chicago, February 28 - April 12, 1964.) Chicago 1964. o.S.

²⁰¹ Vgl. Marko, Eleanor: Palette Talk. Carnegie Show. In: The Daily Register, N.J., Thursday, November 19, 1964. o.S.

Erst nach Dillers Tod stiegen die Preise für sein Werk deutlich. So wurde 1989 eine "Construction" aus dem Jahr 1938 bei dem Auktionshaus Sotheby's für ein Estimate von \$ 8.000-12.000 angeboten und ging für \$ 99.000 an einen ungenannten Käufer. Der Unterbieter war AEG, die \$ 90.000 für das Werk zahlen wollten.²⁰²

Heute liegen die Preise für Gemälde von Burgoyne Diller auf dem Kunstmarkt bei etwa \$ 200.000 und darüber. Dabei spielt neben der Qualität der Werke auch die Rarität eine Rolle.

I.18. Tod Burgoyne Dillers

Burgoyne Diller starb am 30. Januar 1965 um 10 Uhr²⁰³ im French Hospital in New York.²⁰⁴ Er hinterließ seine Witwe, die gebürtige Grace Kelso, seine Mutter, Mrs. Adrian Adney, einen Bruder, Robert Diller, zwei Stiefsöhne, William La Crone und Donald La Crone, und eine Stieftochter, Mrs. Suzanne Soper.²⁰⁵

Nach seinem Tod fand in der Art Students League eine Gedenkveranstaltung mit vielen seiner Weggefährten statt. Es versammelten sich u.a. Frederick Kiesler, Jose de Rivera, George Mc Neill, Elaine de Kooning, Ad Reinhardt, Carl Holty, Lawrence Campbell, Lucian Krukowsky, Will Barnet, Ilya Bolotowsky, Otto [?] Fleischmann, Harry Holtzman, Leon Polk Smith und Jean Xceron. An diesem Abend im März 1965 wurden unter der Überschrift "A conversation about Burgoyne Diller" viele Erinnerungen über das bewegte Leben des Künstlers ausgetauscht.²⁰⁶

²⁰² Vgl. Contemporary Art including Prints. (Auktionskatalog: Sotheby's, New York, October 5 and 6, 1989). New York 1989.

²⁰³ Certificate of Death (Certificate No. 156-65-102313), January 30, 1965. Ausgestellt: Bureau of Records and Statistics, Department of Health, the City of New York, January 31, 1965. (Privatarchiv von William C. LaCrone, Orlando, Florida). Quelle.

²⁰⁴ Vgl. Ohne Autor: Burgoyne Diller, Artist, 59, is dead. Brooklyn College Professor. Was an Abstractionist. In: The New York Times, January 31, 1965. o.S.

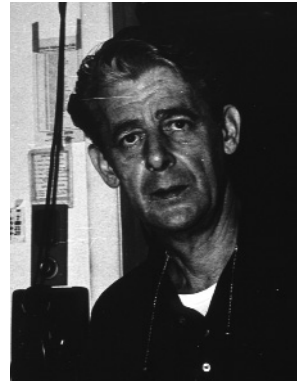
²⁰⁵ Vgl. Ohne Autor: Burgoyne Diller, Artist, 59, is dead. Brooklyn College Professor. Was an Abstractionist. In: The New York Times, January 31, 1965. o.S.

²⁰⁶ Vgl. Ohne Autor: A conversation about Burgoyne Diller. In: Art Students League News, Volume 18, No. 2., March 1965.

Abb.20

Burgoyne Diller 1964.

Foto: Nachlaß des
Künstlers.



I.19. Ausstellungen nach Dillers Tod

Zu Lebzeiten hatte Diller noch eine umfassende Retrospektive im New Jersey State Museum in Trenton geplant, an der ihm sehr viel lag²⁰⁷ und die der Direktor des Museums, Professor Kenneth W. Prescott, dann unmittelbar nach Dillers Tod realisierte.

Der Nachlaß von Burgoyne Diller, der von Kenneth W. Prescott verwaltet wird, ging 1979 an die Gallery Meredith Long in Houston und New York. Zu dieser Zeit kamen viele seiner Werke wieder auf den Markt, die wohl bis dahin in einem Lager in Florida deponiert waren. Eine umfassende Ausstellung des Werks von Burgoyne Diller in Europa hat bis heute noch nicht stattgefunden. 1980 war zwar eine Ausstellung im Gemeentemuseum in Den Haag geplant worden, die dann aber aufgrund einer möglichen Terminkollision mit einer Ausstellung in der National Collection of Fine Art in Washington D.C. abgesagt wurde.²⁰⁸

In den USA zeigte 1990 das Whitney Museum of American Art in New York eine Retrospektive des Werks von Burgoyne Diller. Die Kuratorin der Ausstellung, Barbara Haskell, hat darin das malerische Werk Dillers sehr ausführlich präsentiert. Skulpturen und Zeichnungen wurden in diese Ausstellung auch einbezogen. Die Zeichnungen wurden jedoch nicht umfas-

²⁰⁷ Vgl. Marko, Eleanor: Museum Honors Art Pioneer. In: The Daily Register, N.J., February 10, 1966. o.S.

²⁰⁸ Vgl. Troy, Nancy J.. Brief an Tom Armstrong (Director of the Whitney Museum of American Art, New York) vom 21. Januar 1980. (Archives of the Whitney Museum of American Art, New York). Quelle. o.S.

send behandelt.

Heute wird der Nachlaß von Burgoyne Diller von der Michael Rosenfeld Gallery in New York vertreten. Michael Rosenfeld und seine Frau, Halley Harrisburg, setzen sich sehr für das Werk dieses Künstlers ein. Sie haben schon zahlreiche Ausstellungen zu bestimmten Themengebieten seines Werks präsentiert und ihre Arbeit in Katalogen zu diesen Ausstellungen dokumentiert.

II. Das Werk Burgoyne Dillers

II.1. Einleitung

In diesem Kapitel werden die einzelnen Werkphasen Dillers detailliert vorgestellt. Vom Frühwerk, mit teilweise figurativen Anklängen, über erste Abstraktionen, das stringente Hauptwerk und das innovative Spätwerk werden alle Abschnitte seines künstlerischen Schaffens exemplarisch dargestellt. Das zeichnerische Werk wird hier ausgeklammert, da dieses in den nächsten beiden Kapiteln separat behandelt wird. Am Schluß dieses Kapitels werden die Skulpturen vorgestellt. Sie korrespondieren zum Teil sehr direkt mit den Motiven der Gemälde und wurden daher diesem Kapitel angegliedert.

Wichtig ist, daß dieses Kapitel bewußt ausschließlich auf das eigene Werk Dillers eingeht, ohne Bezüge zu Vorläufern, Inspirationen, Lehrern oder Zeitgenossen aufzuzeigen. Diesem Themenkreis wird das fünfte Kapitel gewidmet. Hier soll zunächst auf der Basis seiner eigenen Arbeiten ein Gesamteindruck des Werks von Diller entstehen.

Das Werk von Burgoyne Diller läßt sich grob in drei Phasen einteilen, die hier jeweils in Unterkapiteln beschrieben sind: Das Frühwerk, das sich von ca. 1920 bis 1934/38 erstreckt, das Hauptwerk, bestehend aus drei nahezu gleichgewichtigen Themenreihen, das 1938 begann und sich bis 1963 fortsetzte, und das Spätwerk, das bereits 1961 seinen Anfang genommen hat und auf seinem gestalterischen Höhepunkt mit dem Tod Dillers im Jahre 1965 endete. Eine Übersicht seines Schaffens findet sich in Form eines Werkverzeichnisses im Anhang. Hier werden jeweils nur ausgewählte und für die jeweilige Phase typische Werke vorgestellt.

II.2. Das Frühwerk

Burgoyne Diller hat wohl bereits mit 13 Jahren begonnen, sich intensiv für das Malen zu interessieren. Sein wohl frühestes erhaltenes Werk (Abb.21)



Abb.21

Titel: Ohne Titel
(Landschaft mit Bäumen
und Haus)
Datierung: ca. 1919-1921
Medium: Öl auf Leinwand
Signatur: "13-15 yrs old -
St. Mary's Lake - Mich."
Größe: 12" x 14",
30,5 x 35,6 cm
//0001-ca.1919-21-G

hat er im Alter zwischen 13 und 15 Jahren gemalt, was aus der Beschriftung auf der Bildrückseite hervorgeht. Hier ist in einer teils realistischen, teils impressionistisch-expressiven Malweise ein Landschaftsausschnitt zu sehen. Die rückseitige Beschriftung besagt, daß es am St.Mary's Lake in Michigan gemalt wurde. Hier hat Diller mit sehr erdigen Farben experimentiert. Die tonlosen Konturen der Häuser und die ähnlich behandelten Bäume vermitteln den Eindruck einer akzentlos verwebten Landschaft. Hervorgehoben ist in der rechten Bildhälfte ein Nadelbaum, der spitz zulaufend fast bis an die obere Bildkante stößt. Seine Spitze reicht bis in einen Bereich, der durch sehr kurze, helle Pinselstriche markiert ist. Diese Fläche, die hinter den Bäumen im Hintergrund erscheint, soll wohl die Wasseroberfläche des Sees andeuten, in dessen Wellen sich das Sonnenlicht spiegelt. Der Maler muß etwas erhöht gestanden haben, um eine solche Perspektive zu sehen: vor ihm die Giebel der Häuser, rechts Bäume auf seiner Ebene, weiter hinten eine Reihe Bäume hinter den Häusern, dahinter der See. Die gesamte Anordnung und Darstellung dieser Landschaft verwundert etwas, da es sich um eine sehr unspektakuläre Landschaft handelt, die Diller hier malte. Was mag einen 13-jährigen dazu bewogen haben, einen solchen Bildausschnitt zu wählen? Sicherlich mag es den Grund gehabt haben, daß Diller seiner Tante, bei der er zu dieser Zeit hin und wieder wohnte, einen Blick über ihr Haus hinweg zum See hin malen wollte und ihr das Bild vielleicht sogar als Dankeschön überließ. Aber das hätte er auch anders gestalten können. Ein besonderer Ehrgeiz, das Bild möglichst realistisch zu malen,

ist nicht festzustellen. Der Ausgangspunkt des Bildes ist zwar eindeutig ein realistischer, doch wird man das Gefühl nicht los, daß es dem jungen Diller eigentlich gar nicht so sehr auf das Motiv ankam, als vielmehr darauf, die Bildfläche zu strukturieren. Diese Strukturierung ist gewiß noch ungeübt und nicht klar artikuliert, aber ein struktureller Grundansatz ist durchaus erkennbar.

1924 formuliert Diller in seinem Notizbuch bereits etwas konkreter die Fragen, die ihn beim Malen bewegten. Die Wahl seiner Motive erscheint auch in dieser Auflistung nicht immer wesentlich, sondern meist dient das Motiv zur Behandlung eines formalen Problems:

“So far this vacation have made the following oil paintings about 5" x 8". -

- 1.) Man fishing from canoe
- 2.) King [Did not finish]
- 3.) Part of the swamp in which I tried the divided touch style but quite forgot to keep the spots of the same tone.
- 4.) Before going to track meet at Ann Arbor I painted just a little scene of a field, distant trees, and sky. Gave it to Mrs. Lengeson.
- 5.) Tree in front of cottage, background of Lake and opposite shore [?] nothing special tried but later changed it try out another method of painting using tree, changing lake to field and using trees in distance but with changed tone.
- 6.) A field of goldenrod. Sky in it very poor looks like so much spread on.
- 7.) Again tried “Divided Touch” in a little scene of a field and woods around it. Later changed trees a little to cut out a little cloud on the horizon that looked like a cream puff.”²⁰⁹

Mit 19 Jahren beschäftigte Diller die Frage des Divisionismus von Farbe. Intellektuell hatte er das Problem wohl längst verinnerlicht, aber die praktische Umsetzung bereitete ihm noch Probleme. Diller scheint in diesen Tagebucheintragungen aber auch ein selbstkritischer Mensch gewesen zu sein. Daß ihn das Ergebnis einer Arbeit befriedigt hat, ist nicht zu lesen, aber dafür mokiert er sich über die Form eines Wölkchens, die ihn an einen

²⁰⁹ Diller, Burgoyne: July 2, 1924. In: Diller, Burgoyne: Sketch Book, Diller 24,25,26. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle. o.S.

“cream puff” erinnert, oder er bemängelt das Vergessen von Lichtpunkten in der gleichen Farbe bei seinen Versuchen mit der Technik des Divisionismus. Zu dieser Zeit widmete er sich in seinen Bildern aber durchgehend noch realistischen Motiven. Wobei allerdings auffällt, daß es ihm fernlag, bedeutungsschwere Bildmotive zu wählen, sondern daß er sich in unpräntiösen Landschaftsdarstellungen übte.

Einen ersten Schritt in Richtung Abstraktion ist Diller nach eigenen Angaben bereits 1928 gegangen: “I was painting abstractly from about 1928 and it became continually more abstract.”²¹⁰ Von 1930 existiert ein Werk (Abb. 22), das diesen Weg belegt. Hier ist ein Stilleben mit Messer, Gabel und Äpfeln zu sehen. Diller bricht in diesem Werk die räumliche Tiefenwirkung auf, indem er gewisse Grundregeln der klassischen Perspektive vernachlässigt.



Abb.22

Titel: ohne Titel (Stilleben mit Äpfeln)
Datierung: 1930 (früheres Inventar: 1933)
Medium: Öl auf Leinwand signiert
Größe: 18,25" x 40,375",
46,4 x 102,6 cm
//0006-1930-G

Die Tischfläche wirkt so, als ob sie dem Betrachter entgegenkippt. Gleichzeitig sieht es aber so aus, als läge auf dem Tisch eine weitere Platte, die über den vorderen Rand des Tisches herausragt und durch die vordere Bildkante angeschnitten wird. Diese Fläche setzt sich vom übrigen Bild dadurch ab, daß sie farblich variantenreicher und heller gestaltet ist. Und hier beginnt die Irritation. Betrachtet man die vordere linke Ecke, stellt man fest, daß die Kante der auf dem Tisch liegenden rechteckigen Platte nach links über den Tisch hinausragt. Dennoch ist die linke Tischkante darunter zu erkennen und auch der Ansatz des Tischbeins. Wie ist das zu deuten? Liegt eine leicht verrutschte Glasplatte als zusätzliche Unterlage zwischen Tischplatte und den Objekten des Stillebens oder handelt es sich um eine

²¹⁰ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.1.

gemalte Fläche, auf der genau das zu sehen ist, was durch sie verdeckt ist? Das Messer am oberen Rand macht das Verwirrspiel noch deutlicher. Mit seinem Schaft liegt es auf der Tischplatte, mit seiner Schneide jedoch ist es Teil der anderen Fläche. Das Spiel mit den Realitätsebenen macht ebenso deutlich, daß es Diller keineswegs darauf ankam, ein ästhetisch ansprechendes und maltechnisch korrektes Werk zu schaffen, was er letztlich trotzdem tat, sondern auf die Hinterfragung des Bildes als Bild. Die Beschäftigung mit diesem Problem ist in fast allen späteren Werken der zwanziger Jahre ebenso verarbeitet. Sie zeigt, daß sich Diller als junger Künstler nicht mit dem Widerspruch der abgebildeten Realität und somit der nicht mehr realen Realität im Bild abfinden kann. Das Bild als Objekt ist zwar Realität, aber das Dargestellte im Bild kann keine Realität sein, sondern ist immer nur ein Abbild.

Diese Diskrepanz oder vielmehr die Feststellung, daß ein abbildendes Verfahren im Bild Beschränkungen unterliegt und damit auch eine Vielfalt von Möglichkeiten bietet, ist auch Thema des Werks von 1932 (Abb.23). Hier hat Diller unterschiedliche Bildebenen voreinandergestaffelt. Eine eindeutige Staffelung ist an den Oberkanten erkennbar. Die Unterkanten sind nicht eindeutig gestaffelt. Die Bildfläche, die oben vorn liegt, hört im unteren Viertel des dahinterliegenden Bildes auf. Dadurch entsteht der Eindruck, daß sich das vordere Bild im dahinterliegenden fortsetzt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den längsgestreiften, rot-schwarzen Fuß des rechten Wasserspeichers, der in einer Diagonale rechts neben den beiden Unterkanten der Bildflächen endet.



Abb.23

Titel: ohne Titel
(Wasserspeicher I)
Datierung: 1932
Medium: Gouache auf
Pappe
signiert
Größe: 8" x 8,75",
20,3 x 22,2 cm
//0041-1932-G

Die Motive scheinen hauptsächlich unter formalen Gesichtspunkten gewählt zu sein. Zu erkennen sind zwei Wasserspeicher, wie man sie in großen Städten häufig auf Hausdächern findet oder wie sie in ländlichen Gegenden auch freistehend zu finden sind, sowie eine angedeutete gemauerte Wand rechts, eine rote Hausecke am linken Rand der mittleren Bildebene, Sand und ein leicht bewölkter Himmel auf der hintersten Ebene. Aber auch auf der vordersten Ebene ist Himmel zu sehen, sehr blau und mit nur einer weißen Wolke.

Die Bildkomposition als Flächengefüge ist streng aufgebaut. Sie setzt sich aus einem komplexen Gefüge korrespondierender Flächen zusammen. Dabei gibt es zum einen die Korrespondenz der Formen, zum anderen der Farben und zusätzlich noch die Art des Farbauftrags. Einige besonders klare Formverwandtschaften sind in Abbildung 23a exemplarisch hervorgehoben.



Abb.23a

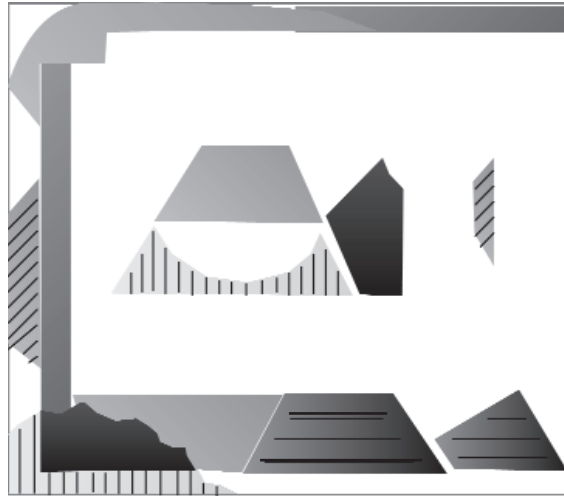
Verwandte Formen des Werks in Abbildung 23 sind in dieser Abbildung gleichfarbig markiert.

Betrachtet man hingegen nur die Farben, finden sich andere Bereiche im Bild, die miteinander korrespondieren. So stehen die beigefarbenen Flächen in Bezug zueinander, die Rot-Schwarz-Kombination in langen Streifen bildet fast eine U-Form um die Form des linken Wasserspeichers. Das blassrosa des linken Wasserspeichers wird im unteren Bereich des Bildes noch einmal aufgegriffen. Die hellblauen Flächen halten die Komposition in der Horizontalen zusammen und das Blau stellt einen Zusammenhalt in der Tiefe her. Der unterschiedliche Farbauftrag stellt noch darüberhinausge-

hende optische Parallelen zwischen Farbflächen her. Diese sind in Abbildung 23b hervorgehoben.

Abb.23b

Flächen, die einen ähnlichen Farbauftrag haben, sind in den gleichen Grautönen markiert bzw. mit derselben Schraffur versehen.



Die vertikal schraffierten grauen Flächen korrespondieren miteinander, da dort im Originalbild jeweils dunklere Punkte bzw. kurze Linien auf hellem Grund die Fläche beleben. Die in Abbildung 23b horizontal markierten Flächen, zeichnen sich auch im Original beide durch horizontal aufgesetzte Pinselstriche aus. Die Flächen, die im Original durch getupfte Farben geprägt sind, kann man in Abbildung 23b am dunklen Grauton erkennen. Ebenso weisen die in Abbildung 23b diagonal gestreiften Flächen im Original durch den unregelmäßigen Farbauftrag Parallelen auf. Die übrigen grauen Flächen korrespondieren ebenfalls paarweise. Das Mittelgrau verweist auf die leicht wellenförmige Pinselführung an der linken Seite und am oberen rechten Rand. Das hellere Grau ohne Linien in Abbildung 23b steht für den lasierenden Auftrag von Weiß mit relativ trockenem Pinsel an drei Stellen des Bildes.

Doch nicht nur das Flächengefüge lebt aus einer Vielzahl von äquivalenten Beziehungen, sondern auch die Linienkomposition. Hier gibt es eine Vielzahl paralleler Linien, die den Blick des Betrachters leiten. Wie in Abbildung 23c zu sehen, sind nicht nur einige horizontale und vertikale Linien bildprägend, sondern in viel stärkerem Maße auch alle Arten von Diagonalen. Die gleichfarbigen Linien stellen die Parallelen im Liniengefüge dar.

Der Blick des Betrachters wird durch die Vielzahl von Beziehungen, Staffellungen und Rhythmisierungen sehr stark gelenkt. So sieht ein möglicher

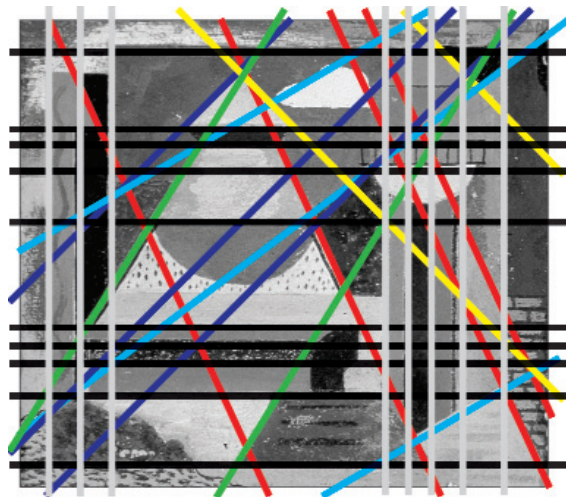


Abb.23c

Die Sichtachsen in Bild 23 sind durch Linien hervorgehoben. Parallele bzw. annähernd parallele Sichtachsen sind in der gleichen Farbe dargestellt.

Weg des Blicks durch das Bild wie folgt aus: Man beginnt unten rechts. Das ist für die Betrachtung eines Bildes in unserem Kulturkreis zwar unüblich, bietet sich in diesem Werk jedoch an, da die schräge Unterkante der gemauerten Wand und die als Negativform entstehende beige Fläche den Blick in das Bild hineinleiten. Dann gleitet der Blick über die hellblaue Fläche bis zu deren abgeschrägtem Ende, das den Blick zur hellen Kreissegmentform als Unterteil des rechten Wasserspeichers lenkt. Von dort aus bieten sich mehrere Wege zur Fortsetzung des Blickwegs durch das Bild an. Entweder springt der Blick zur fast gleich hellen Form der Wolke und von da gelangt er zum Dreieck, das das Dach des zweiten Wasserspeichers bildet, oder er rutscht direkt an der schrägen Kante der braunen Fläche ab und gelangt über das zweite Kreissegment zur Spitze des linken Wasserspeichers und von dort zur Wolke oder er springt zur fast gleich hellen horizontalen Form in der unteren linken Hälfte des Bildes, gleitet von dort an der roten vertikalen Form an der Wellenlinie nach oben und springt, gelenkt durch die nach rechts unten weisende obere Dachkante, zum linken Wasserspeicher. Dort wird der Blick durch den grauen Halbkreis gebremst und nach oben über die Spitze des Dreiecks, das das Dach bildet, und die dahinterliegende blaue Fläche ganz nach oben geschickt, von wo aus er nach links über den gesamten äußeren Rand einmal in entgegengesetzter Uhrzeigersinnrichtung wieder am Ausgangspunkt startet. Ein möglicher Weg des Blicks durch das Bild, bevor es dann wieder verlassen wird, ist in Abbildung 23d mit einem grauen Band angedeutet. An den Kreuzungspunkten ist eine eindeutige Weiterführung des Blicks nicht gegeben. Das

heißt, daß der Blick dort von Mal zu Mal anders entscheiden kann. Allzu spitze Kehrtwendungen vermeidet der Blick meist bei der Betrachtung, sofern sie nicht bewußt provoziert werden. Bei intensiverer Betrachtung würden dann die zuvor aufgezeigten Parallelen einzelner Flächen in Farbe, Farbauftrag und Formen den Blick stärker zu Sprüngen im Bild verleiten.

Abb.23d

Das graue Band zeigt einen möglichen Weg, den der Blick bei der Betrachtung des Bildes zurücklegt. Die Komposition bietet daneben auch noch andere Betrachtungsmöglichkeiten.



Dieser exemplarisch ausgewählte Weg des Blicks durch das Bild belegt, wie wenig wichtig dabei die inhaltliche Darstellung ist, sondern vielmehr die Formen sind. Bei der direkten Rezeption durch den Betrachter stellt sich heraus, daß unmittelbar die Form wirkt und erst in zweiter Linie das Inhaltliche. So wie beim Lesen eines Schriftstücks auch erst die Buchstaben entziffert werden müssen, um den Sinn herauszudestillieren, muß auch ein Bild erst gelesen werden. Da im Gegensatz zum Lesen eines Textes bei einem Gemälde aber auch das WIE eine Rolle spielt, nämlich wie der Betrachter die Bildinformation aufnimmt, ist diese Komposition ein gutes Beispiel dafür, daß allein dieses "Lesen" des Bildes sehr spannend sein kann.

Bei Kompositionen, wie wir sie in diesem Bild finden, übt Diller sicherlich noch den gekonnten Einsatz von Bildmitteln. Er stellt das Inhaltliche durch Realitätsebenenverschiebung in Frage und bildet gleichzeitig ein formales Surrogat, das ihm wesentlich spannender erscheint. Es ist zu sehen, daß Diller die formal abstrakte Seite der Kunst sicherlich näher liegt, als die wie auch immer geartete Abbildung von Realität oder das Vermitteln inhaltlicher Themen durch das Medium der Kunst. Auch wenn er sich zu diesem

Zeitpunkt noch nicht vollständig über die Konventionen der abbildenden Kunst hinwegsetzen konnte, offenbart sich in diesen Werken schon deutlich seine Intention.

Bereits 1933 ist eine noch stärkere Abstrahierung festzustellen. Das abbildende Moment tritt immer stärker in den Hintergrund. In dem hier gezeigten Werk (Abb.24) von 1933 ist außerdem auch eine Abnahme an räumlich-perspektivischen Zusammenhängen zu verzeichnen. Zwar liegt immer noch eine Staffelung vor, doch sind die Bezüge nicht mehr so eindeutig zuzuordnen. Die Staffelung findet man zum Beispiel dort, wo die rotbraune Fläche über die gelbe Fläche unten rechts ragt. Die skulpturartig aus amorphen Formen zusammengesetzte Mittelform, deren unterste ovale Form wie ein Sockel erscheint, läßt die braune Fläche, die an die untere Bildkante grenzt, optisch zu einer Art Bodenfläche werden. Die einzelnen Flächen wirken nicht mehr wie voreinander gestaffelte Bilder, sondern sie sind einfarbig und abstrakt.

Zur abstrakten Wirkung der Gesamtkomposition trägt auch noch die Einführung abstrakt-symbolischer Formen bei, wie z.B. der des Pfeils. Der Pfeil ist ein gerichtetes Objekt und mehr als Symbol zu deuten. Mit ihm wird auf etwas gezeigt. Er entspricht eher dem Bereich der Sprache und der Schrift, als einer freien Form. Er hat eine andere Wertigkeit als ein Rechteck oder ein Kreis. In diesem Bild ist er tiefenräumlich nicht zu lokalisieren. Man weiß nicht, ob er vor der dahinterliegenden Fläche schwebt, ob er auf dieser Fläche aufliegt, oder ob nicht sogar eine Pfeilform in der Fläche fehlt und den Durchblick auf eine dahinterliegende rote Fläche freigibt. Auch die orange Fläche, die vor der dunkelblauen am oberen linken Bildrand liegt und an eine Wolke erinnert, gibt Rätsel auf. Es deuten zwar einige Elemente in dieser Komposition entfernt einen Bildraum an, aber dennoch ist ein Ausblick auf den Himmel nicht zu erwarten, zumal die Farbe unnatürlich scheint. Auch hier kann das Bild nicht als Lösung der Rätsel, die es aufgibt, gesehen werden. Es ist inhaltlich verwirrend, aber formal spannend und aussagekräftig. So gibt es auch in dieser Komposition zahlreiche Bezüge zwischen Farben, Formen und Strukturen, die die Bewegung des Blicks herausfordern und leiten.

Diese Werke Dillers, die auch heute, trotz veränderter Sehgewohnheiten,



Abb.24

Titel: ohne Titel
Datierung: 1933
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 22,25" x 18,25",
56,5 x 46,4 cm
//0105-ca.1933-G

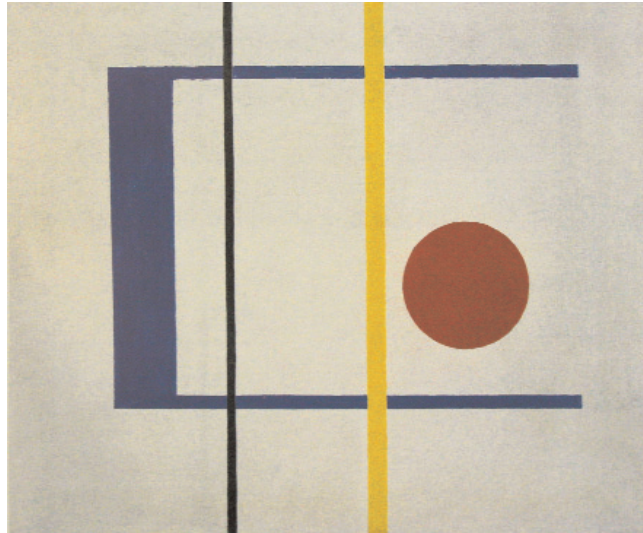
nicht ganz einfach erfaßt und ergründet werden können, waren zur Entstehungszeit in den USA ein radikaler Aufbruch. Dillers Frühwerk war bereits so vielversprechend, daß sein Lehrer an der Art Students League, Hans Hofmann, einen Einleitungstext für seine erste Einzelausstellung schrieb, der keine Zweifel an der Qualität seiner Kunst und seines Entwicklungspotentials aufkommen ließ: "Burgoyne Diller is one of the most promising of the young American painters. His work is based on his clear consciousness which he has attained entirely through his own demand for an expression disciplined to the limitation of the medium. In his work we find not only a strong talent, but the capacity for a consecutive and full development, which is in itself a source of every tradition."²¹¹

Ein Jahr später hat Diller den Schritt zur vollständigen Abstraktion vollzogen. Zu den eindrucksvollsten Gemälden aus dieser Zeit gehört sicherlich das in Abbildung 25 gezeigte. Hier läßt sich eine erstaunliche Reduktion und gleichzeitig eine Konzentration feststellen. Die gesamte Komposition besteht neben dem weißgrundierten Bildträger aus 4 Elementen. Eine blaue U-Form, die um 90° im Uhrzeigersinn gedreht ist, liegt zentral auf der Bildfläche. Die Schenkel bestehen aus Rechtecken, so daß die Form nicht, wie sonst bei einem U üblich, unten rund ist, sondern geradlinig und im rechten Winkel auf die Seitenschenkel trifft. Der Bodenschenkel ist etwa viermal so breit, wie die beiden Seitenschenkel. Über diese zentrale Form verlaufen vertikal zwei schmale Linien, die beide die obere und die untere Bildkante berühren. Die weiter links liegende Linie ist schwarz, die andere, die die Seitenschenkel der U-Form ungefähr mittig durchschneidet, ist gelb. Das vierte Element ist ein roter Kreis, der rechts neben der gelben Linie im geöffneten Teil der U-Form liegt, ohne jedoch die gelbe oder die blauen Linien zu berühren. Während sowohl die U-Form, als auch die beiden Linien sehr statisch wirken, ist die Positionierung des Kreises so spannungsgeladen, daß der Betrachter glaubt, er könne nur für wenige Momente an dieser Stelle der Komposition verharren. Die Frage liegt nahe, woran das liegt. Schließlich ist der Punkt und somit auch der Kreis laut Definition der

²¹¹ Hofmann: o.T.. In: Exhibition of Paintings by Burgoyne Diller. (Ausstellungsinformationsblatt: Contemporary Arts Gallery.) New York 1933. o.S.

Abb.25

Titel: ohne Titel
Datierung: 1934 ("5-19-34")
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 20" x 24",
50,8 x 61 cm
//0135-1934-G



Gegensatz einer dynamischen Form. Er ruht in sich, ist zentriert und tendiert zu keiner Ausdehnung und schon gar nicht zu einer Bewegung. Aber diese Komposition belegt das absolute Gegenteil. Diller hat hier ein Kräfte-spiel inszeniert, das zwangsläufig zu dem oben beschriebenen Eindruck der Momentaufnahme führen mußte. Der Effekt entsteht dadurch, daß Weiß als Nichtfarbe nicht wahrgenommen wird. Die vier Elemente scheinen allein da zu stehen. Die beiden Vertikalen verankern die Komposition zwar zwischen oberer und unterer Bildkante und geben ihr damit Stabilität, aber die räumliche Zuordnung der anderen beiden Elemente ist unklar. Die U-Form wird zwar durch die beiden Vertikalen optisch gehalten, aber ob sie unmittelbar hinter den beiden Linien liegt oder diese nicht berührt, ist nicht klar.

Das instabile Element der Komposition ist der rote Kreis. Er scheint zwischen den beiden Seitenschenkeln der U-Form zu schweben, wie eine Eisenkugel zwischen den beiden Schenkeln eines Hufeisenmagneten. Dieser Eindruck vermittelt eine starke Dynamik. Das Gefühl, mit diesem Kreis ein schwebendes Objekt vor sich zu haben, ist sehr stark. Und so hat Diller mit diesem Werk etwas erreicht, wonach Künstler in den asiatischen Kulturkreisen im Zen-Buddhismus stets trachten. Die weiße Fläche des Bildes ist ein Äquivalent des Nichts. Der rote Kreis schwebt im Nichts, gehalten von imaginären Kräften, die von den blauen horizontalen Linien ausgehen.

Obwohl Blau und Rot als stärkste Farben in dieser Komposition sicherlich

den wesentlichen Part einnehmen, sind die gelbe und die schwarze Linie auch nicht wegzudenken. Würde man dies nämlich tun, wäre es nicht nur um die Stabilität des Kreises geschehen, sondern auch um die Tiefenwirkung des Bildes. Das Gelb, das optisch höher erscheint als das Rot und das Schwarz, das wiederum optisch tiefer ist, als das Blau, halten dadurch, daß sie bewußt beide vor das Blau gelegt sind, das Rot und das Blau auf einer Tiefenebene im Raum. Wäre dies nicht der Fall, käme der zuvor beschriebene Effekt des Schwebens des roten Kreises nicht zustande.

Diller malte also nicht nur die Elemente selbst, sondern in viel stärkerem Maße deren Beziehungen untereinander. Das ist für seine Kunst, für alles, was er in seinem anschließenden Haupt- und Spätwerk schuf, wesentlich. Wie zuvor bereits festgestellt wurde, zählen nicht das Sujet, das Objekt, die Form, die Farbe, sondern die Relation der Teile zueinander und zum Ganzen. Der Wunsch, der sich bereits in allen vorherigen Werken manifestierte, genau diese Relationen zu gestalten, erhielt mit der Reduktion, sowohl der Farben, als auch der Formen, eine besondere Artikulation.

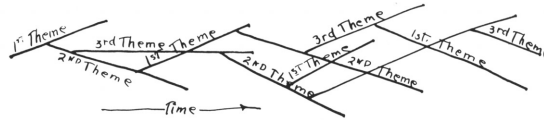
An diesem Punkt angelangt, fühlte Diller schließlich seine Reife als Künstler, die er in einem kurzen Statement in seinem Tagebuch festhielt: "I find myself doubting the manner in which I will continue study - I have felt that what will come from me I will suk out. - for myself - that my painting will mark out the progress of my understanding of myself and my relation to life - that the truest manner to reflect this growth will come from instruments that I will create in the process of this coming to understanding. By painting hard + sincerely - these instruments will fashion themselves - I will find that I have them - only after they have been completely fashioned - By my needs for expression - I must hang on that simplicity and breathe truth with every brush stroke."²¹²

²¹² Diller: Notizbücher, o.D., Quelle. S.20.

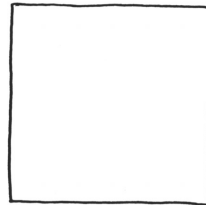
II.3. Die drei Themen im Hauptwerk Burgoyne Dillers

"I am attempting to feel the oneness of all."²¹³

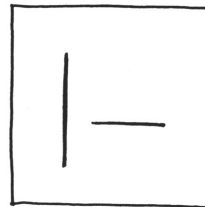
① The work presented - from 1933-1961 - has not been developed on a basis of regular progression from one stage to the next - rather it could be best expressed by saying - Tangential development based on three visual Themes -.



② Two aspects of the development -



retain the basic plane



+ movement - and constant opposition

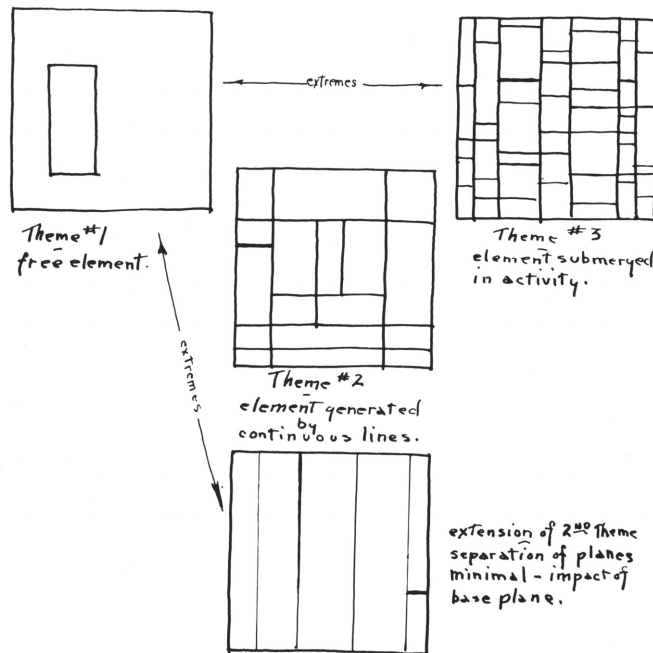


Abb.26

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Tusche
 auf Papier.
 //0936-1961-P

²¹³ Aussage Dillers, festgehalten von ihm selbst, in: Diller: Notizbücher, o.D., Quelle: o.S. / zitiert von: Ratcliff: 1930s American Abstract Painting. In: Art in America. O.D. S.198.

Burgoyne Diller hat sein Hauptwerk, das sich unmittelbar an seine ersten Experimente mit abstrakten, streng geometrischen Bildkompositionen am Ende seines Frühwerks anschloß, in drei Themenbereiche gegliedert.

Diller fertigte 1961 eine Zeichnung (Abb.26) an, um diese Gliederung zu erklären. Die drei Themen lassen sich kurz wie folgt beschreiben: Das erste Thema besteht aus "freien Elementen", also ungebundenen Rechtecken auf einer einfarbigen Grundfläche, die weiß, grau oder schwarz ist. Das zweite Thema wird von rechteckigen Elementen bestimmt, deren Begrenzungen von durchlaufenden Linien gebildet werden. Das dritte Thema unterscheidet sich vom zweiten durch eine größere Komplexität und meist einer Betonung auf senkrecht durchlaufenden Linien und kürzeren Horizontalen, die an Leitersprossen erinnern.

Ob diese Gliederung tatsächlich von Beginn an seinem Werk als Konzept unterlag, ist fraglich. Seine offizielle Erläuterung der drei Themengebiete als fest definierte Gruppen wurde erstmals zu Beginn der 60er Jahre in einem Katalog der Galerie Chalette publiziert.²¹⁴ Die Skizze (Abb.26) mit der Überschrift "From Diller's Notebook" kann auch speziell für diesen Katalog gefertigt worden sein. Die Vermutung liegt nahe, da die Beschriftung eindeutig besagt: "The work presented - from 1933-1961 - has not been developed on a basis of regular progression from one stage to the next - rather it could be best expressed by saying - tangent[ial] development based on three visual themes."²¹⁵ Das macht die Anfertigung der Skizze speziell für den Katalog sehr wahrscheinlich.

Unabhängig von dem Zeitpunkt, zu dem diese Skizze (Abb.26) gefertigt wurde, stellt sich die Frage, ob sich Dillers Hauptwerk entsprechend der von ihm angedeuteten Zeitlinie ("time" - Abb.26) entwickelt hat. Die Untersuchung seiner Zeichnungen verweist vielmehr auf eine Parallelentwicklung. Zweifel an der Entwicklungstheorie Dillers äußerte bereits Kenneth W. Prescott: "The work during the years 1933 - 1961 did not progress from one stage to

²¹⁴ Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.57.

²¹⁵ Text von Diller einleitend auf die erklärende Zeichnung (Abb.1.) geschrieben.

another according to the artists notes."²¹⁶ Bei der Andeutung der Zeitlinie ging es Diller aber möglicherweise nicht um eine präzise zeitliche Aussage, als vielmehr darum, daß sich seine Kunst grundsätzlich mit abwechselnden Schwerpunkten entwickelt hat. Charmion von Wiegand hat in ihrem Einleitungstext für Diller bei der Ausstellung "Burgoyne Diller paintings - constructions 1934-1946" in The Pinacotheca, New York 1946, diese Entwicklung wie folgt beschrieben: "Over a period of years, Diller has developed his compositions from simple to complex and again toward a new simplicity. Thus by complication and addition he has enriched his plastic vision, by reduction and elimination, he has increased his intensity. This opening and closing of the work is like breathing. It is the process of growth."²¹⁷

Läßt man die zeitliche Entwicklungsfolge der drei Themen zunächst außer acht, so ist festzustellen, daß es im Werk Dillers eine Vielzahl von Gemälden aus der Zeit zwischen 1933 und 1961 gibt, die sich zumindest eindeutig einem dieser drei Themengebiete zuordnen lassen. Bei der Betrachtung seines zeichnerischen Werks gibt es hingegen eine wesentlich größere Variationsbreite. Darauf wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

Die drei Themen finden sich jedoch nicht nur in Zeichnungen und Gemälden, sondern auch in den Skulpturen und Reliefs, die Diller stets parallel zu seinen zweidimensionalen Werken geschaffen hat.

Grundprinzip seiner drei Themen ist die Komposition von Fläche und Linie (Abb.26, oberer Teil der Skizze). Mindestens eine Fläche, nämlich die Grundfläche, ist bei jeder Komposition eines Gemäldes unverzichtbar. Diese Grundfläche ist statisch und dient als Grundgerüst, das in der Gesamtgestaltung des Bildes nicht zu vernachlässigen ist. Ihr werden als Elemente horizontale und vertikale Linien gegenübergestellt. Diese Linien stellen jeweils eine gerichtete Bewegung dar. Die gegenläufige Ausdehnung

²¹⁶ Prescott: Preface. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979. o.S.

²¹⁷ Wiegand, Charmion von: Intro. In: The White Plane. (Ausstellungsflyer: The Pinacotheca, New York, March 19 - April 12, 1947). New York 1947. o.S.

einer Horizontalen und einer Vertikalen stellt das Maximum an entgegengesetzter Bewegung dar, eine konstante Opposition. Die Grundidee, die alle drei Themen prägt, zeugt von einer sehr minimalen Bild- und Kompositionsauffassung. Lediglich diese beiden Elemente werden bei allen drei Themen in unterschiedlicher Konzentration verwandt. Das zusätzliche Element der Farbe erwähnt Diller bei seiner Strukturdarstellung in der erklärenden Skizze nicht.

Im folgenden werden nun die drei Bildthemen, die Diller in seiner Skizze definierte, anhand von ausgewählten Bildern und Skulpturen vorgestellt. Hierfür wurden besonders eindeutige Exemplare ausgewählt. Nicht nur die unterschiedliche Verwendung der einzelnen Grundelemente bei den jeweiligen Themen und die Bedeutung der Farbe wird gezeigt, sondern auch die Wandlung der Themen im Laufe der Zeit.

II.3.1. Erstes Thema

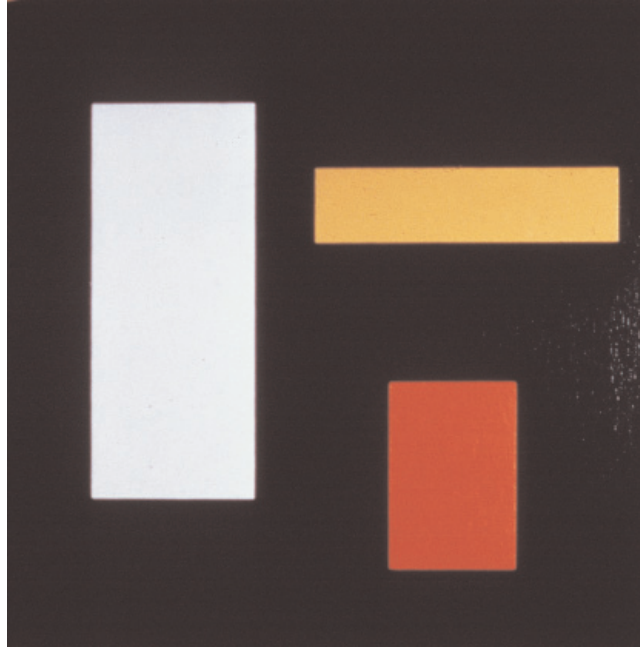
Das erste Thema ist wohl auch das zeitlich erste Thema, dem sich Burgoyne Diller gewidmet hat. Das erste eindeutig diesem Thema zuzuordnende Bild (Abb.27) entstand wohl 1938. Pitts Rember²¹⁸ behauptet in ihrem Werk "Mondrian in the USA", daß es bereits 1933-34 gemalt wurde. Doch da die Datierung 1938 vom derzeitigen Besitzer, dem Whitney Museum of American Art, publiziert wurde, kann man sich dieser Datierung anschließen. Die genaue Datierung der Anfänge dieses ersten Themas wird im Kapitel der Zeichnungen untersucht, da sich dort noch präzisere Datierungsmöglichkeiten bieten.

Dieses Gemälde (Abb.27) ist für das erste Thema typisch. Es zeigt alle Prinzipien des klassischen ersten Themas von Burgoyne Diller. Auf einer schwarzen Grundfläche sind drei unterschiedlich große, farbige Rechtecke zu sehen. Diese Rechtecke berühren weder einander, noch den Bildrand. Es handelt sich also um "freie Elemente", wie sie in der Skizze in Abbildung 26 von Diller beschrieben wurden.

²¹⁸ Pitts-Rember, Virginia: Mondrian in the USA. Parkstone 2002. S.188.

Abb.27.

Titel: First Theme
Datierung: 1938 (in der
alten Inventarisierung
1933-34)
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 30,06" x 30,06",
76,4 x 76,4 cm
//0225-1938-G



Die Komposition ist sehr ausgewogen. Der schwarze Hintergrund lenkt den Blick auf die farbigen Rechtecke. Diese sind in den beiden Grundfarben Rot und Gelb sowie Weiß gemalt. Rechtecke sind gemäß dem Prinzip der Bewegung, das Diller bei seiner Erklärung der drei Themen (Abb.26) nennt, dynamischer, als Quadrate. Ein Quadrat hat nicht dieselbe expansive Kraft wie ein Rechteck.²¹⁹ Ein Rechteck hat eine Ausrichtung. Seine Betonung liegt auf der Horizontalen oder der Vertikalen. In diesem Bild hat Diller ein horizontal ausgerichtetes und zwei vertikal ausgerichtete Rechtecke gemalt. Das horizontale gelbe Rechteck wirkt den sehr stark vertikalen Kräften im Bild entgegen, da es als besonders schmale gestreckte Form eine deutlichere Ausrichtung aufweist, als die beiden vertikalen Rechtecke, deren Form etwas breiter ist und die somit im Verhältnis zum gelben Rechteck weniger gerichtet erscheinen. Diese beiden Rechtecke haben eine geringere expansive Kraft.

Die Farben hat Diller nach sehr klaren Kriterien gewählt. Die Farben, die den größten Kontrast aufweisen, hat er kombiniert: Schwarz und Weiß, sowie Gelb und Rot. Dabei kommen mehrere Aspekte zum Tragen: Der Farbe-an-sich-Kontrast, der Hell-Dunkel-Kontrast, der Warm-Kalt-Kontrast,

²¹⁹ Vgl. Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.).

der Komplementär- und der Simultankontrast. Die vier Farben sind zunächst deutlich untereinander zu differenzieren. Sie unterscheiden sich in der Helligkeit, wobei sie von Weiß über Gelb und Rot zu Schwarz in klar abgestuften Intervallen dunkler werden. Während Weiß und Schwarz den größten Hell-Dunkel-Kontrast aufweisen, sind sie bezüglich des Warm-Kalt-Kontrastes gemeinsam am kalten Ende der Skala. Rot und Gelb sind das warme Pendant. Der Komplementärkontrast kommt auf den ersten Blick nicht zum Tragen. Doch ist festzustellen, daß die Wahl der Farben jeder optischen Verschiebung in Richtung einer Komplementärfarbe entgegenwirkt. Dazu trägt der Abstand zwischen den beiden Rechtecken in den beiden Grundfarben Rot und Gelb bei. Simultankontraste werden jedoch nicht vollständig eliminiert. Das Auge erzeugt bei konzentrierter Betrachtung der farbigen Rechtecke ein komplementärfarbiges Abbild, das aufgrund der Augenbewegung am Rand der Flächen in Erscheinung tritt. So beginnt dieser Flächenrand nach längerer Betrachtung etwas zu flimmern.

Dennoch kann man zunächst von Farben sprechen, die eindeutig rational gewählt wurden. In der Komposition mit den Formen erhalten sie natürlich unterschiedliche Gewichtungen. Obwohl Rot und Gelb in annähernd gleichgroßer Fläche im Bild auftreten, ist ihre Wirkung unterschiedlich. Nicht nur die Ausrichtung der Form trägt dazu bei, sondern auch die optische Wirkung der Farbe selbst. Das etwas blasse, tonlose Gelb, das Diller in späteren Werken noch deutlicher entfärbt, büßt etwas von der überstrahlenden Kraft, das Gelb üblicherweise hat, ein. Dennoch ist es im Gegensatz zum Rot die dynamischere Farbe, die nach vorn tritt. Es drängt gleichzeitig das Rot in die Rolle der zurücktretenden Farbe. Obwohl es sehr satt und sehr intensiv ist, wirkt das Rot in dieser Komposition dem Schwarz näher, als dem Gelb. Das mag jedoch auch an der Art liegen, mit der Diller Schwarz verwendet: "There is nothing bleak about Diller's blacks. They shine like lamps,"²²⁰ wie Lawrence Campbell schrieb. Diese Definition des Schwarz in Dillers Bildern trifft durchgängig zu. Es handelt sich niemals um ein trauriges, begrenzendes Schwarz, sondern stets um ein Schwarz, das über sich selbst als Farbe

²²⁰ Campbell: The rule that measures emotion. In: ArtNews, 1961. S.59.

hinausweist und einen Raum suggeriert. Der Hintergrund in Dillers Bildern mit schwarzem Grund wirkt nicht wie eine zweidimensionale Fläche, sondern wie ein Raum, wie ein nächtliches Firmament, in dem die Rechtecke schwerelos sind. Trotz oder gerade wegen der sehr exakt und ausgeklügelt konstruierten Platzierung der drei Rechtecke auf der Bildfläche wirken sie wie freischwebend - und nicht wie statisch an ihren derzeitigen Ort gebunden. "The viewer finds however, that the shapes are not as quiet as they at first appear, because they are in constant optical interaction with one another and with the spatial quality of the field."²²¹ Es stellt sich die Frage, ob diese optische Interaktion sich nur darauf bezieht, daß die Rechtecke sich untereinander in einer Ebene beeinflussen, oder ob sie möglicherweise - will man den Vergleich mit dem Universum weiter strapazieren - "Lichtjahre" voneinander entfernt sind. Geht man noch einen Schritt weiter, gilt es zu überlegen, wie diese entfesselten, für unsere menschliche Wahrnehmung unklaren Raumverhältnisse auf den Betrachter wirken. Hier haben bereits einige Autoren einen Schluß gezogen, wobei der von Deborah Rosenthal sicherlich der konsequenteste ist: "The dark grounds of the paintings allow us, even though they are only half our height, to float into them, to lose ourselves in the jumping-off of a plane from a plane (flat and frontal though they are)."²²²

Somit überträgt Diller das Prinzip des "angular opening" aus der ostasiatischen Kunst²²³ in die dritte Dimension. Nicht nur der bekannte Effekt wird fokussiert, daß der Blick durch diagonale Bildachsen geführt wird und so von einer Form zur nächsten springt, sondern auch eine ähnliche Bewegung in eine imaginäre räumliche Bildtiefe.

Daß Diller in seinem ersten Bildthema nicht "nur" Rechtecke malte, mußten sogar kritische Stimmen zugeben, wie beispielsweise Stuart Preston in

²²¹ Pinchbeck, Peter: Perceiving the Infinite: The Art of Burgoyne Diller. In: Issue. A journal for artists. Vol.3, Spring/Summer 1985. S.39-44.

²²² Rosenthal, Deborah: Confronting Modernism: Burgoyne Diller's Neoplastic Drawings. In: The Drawing Society, N.Y. (Hrsg.): Drawing-The International Review. Vol-XII, No.4, November-December 1991. S.75.

²²³ Vgl. Campbell: The rule that measures emotion. In: ArtNews, 1961. S.57-58.

einer Ausstellungsbesprechung in der New York Times: "If success in geometric art means investing pure rectangular shapes with spirit, Burgoyne Diller, who makes those dry bones live has achieved it."²²⁴ Neutraler schrieb Deborah Rosenthal zu diesem Effekt: "Diller's best [...] compositions, [...], were often his First Themes, where he could dramatize the weighting of form against form as if they were different characters, or, almost, personages."²²⁵

Auf weitere Rezensionen des Werks von Diller, sowie die gesamte Rezeption seines Werks wird im sechsten Kapitel genauer eingegangen.

Diese hier beschriebene Grundstruktur ist für alle Bilder des ersten Themas gültig. Eine Vielzahl von Varianten unterstreicht Dillers Experimentierfreude ebenso, wie sein ausgeprägtes Gespür für gelungene Kompositionen.

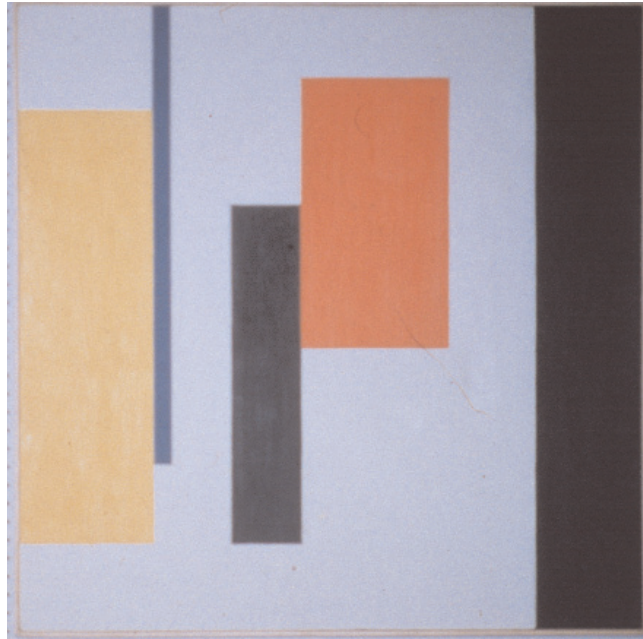
Das lässt sich auch an dem Gemälde (Abb.28) aus dem Jahr 1943 demonstrieren. Hierbei handelt es sich um ein Beispiel seiner Werke des ersten Themas mit weißem Hintergrund, den er speziell zu Beginn der vierziger Jahre bevorzugte. Auch lässt sich in den Werken aus dieser Zeit eine größere Komplexität im Bildaufbau feststellen. Hier sind insgesamt fünf Rechtecke zu sehen, die sich sowohl zum Teil gegenseitig berühren als auch bis zum Rand der Bildfläche reichen. Dadurch und durch den weißen Grund erlangt die Komposition größeren Halt. Der Effekt des zuvor beschriebenen "floatings" wird reduziert. Die Flächen halten sich durch ihren unmittelbaren Kontakt auf einer Ebene fest. Hierdurch entstehen Kraftfelder, die sich nicht entladen können, wie im früheren Bild des ersten Themas (Abb.27). Zusätzlich wirkt das "angular opening" in diesem Werk irritierend, da es sich zunächst strenger in der Ebene präsentiert. Doch will man den Diagonalen, die in der Abbildung 28a eingesetzt sind, mit dem Blick folgen, gerät man durch die räumliche Tiefe der Farben und deren Anordnung ins Stocken. Das gelbe Rechteck springt optisch vor, das blaue tritt zurück. Das schwar-

²²⁴ Preston, Stuart: Art. Seeing Things. Picasso Still Painting Strong. Newer Directions Elsewhere. In: The New York Times, March 15, 1964.

²²⁵ Rosenthal: Confronting Modernism. In: The Drawing Society, N.Y. (Hrsg.): Drawing, 1991. S.73-76. S.75.

Abb.28

Titel: First Theme #33
Datierung: 1943
Medium: Öl auf Leinwand
Signatur: signiert
Größe: 33" x 34",
83,8 x 86,4 cm
//0322-1943-G



ze Rechteck erscheint noch weiter hinten und das rote liegt auf einer Ebene zwischen Gelb und Blau. Der rechte schwarze Rand springt wieder zurück. Hierdurch entsteht eine Rhythmisierung der Bildfläche in der dritten Dimension, die die optische Anregung des geradlinigen Durchquerens des Bildes mit dem Blick hemmt. Der Blick wird unsicher und das Abtasten der Formen beginnt erneut am Ausgangspunkt. Charmion von Wiegand faßte die Wirkung einer Komposition Dillers treffend wie folgt zusammen: "The result is a composition radiant with an intense and delicate rhythm. Here the personal and the universal, feeling and form, are united in a subtle equilibrium."²²⁶



Abb.28a

Die gestrichelten Linien zeigen die Hauptbewegungsrichtung im Bild.

²²⁶ Wiegand, Charmion von: Burgoyne Diller paintings - constructions 1934-1946. In: Burgoyne Diller paintings - constructions 1934-1946. (Ausstellungsinformation: The Pinacotheca, New York, December 16 - January 18, 1946). New York 1946. o.S.

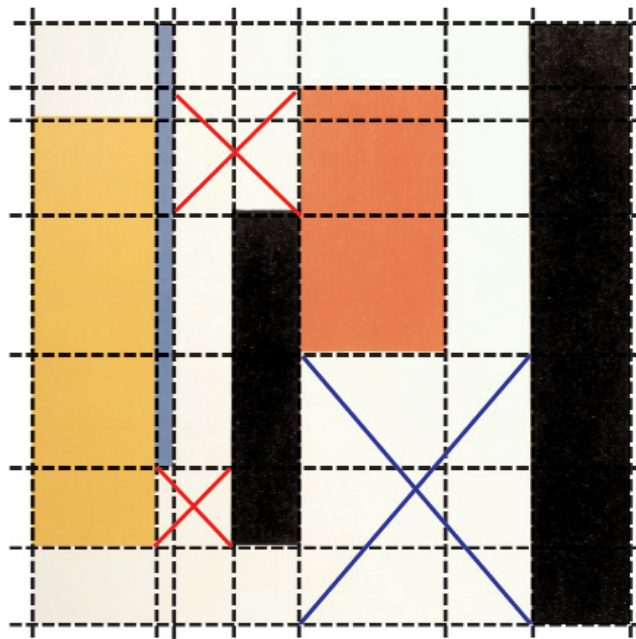


Abb.28b

Die Begrenzungslinien der einzelnen Rechtecke sind mit gestrichelten Linien durchgezogen. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Einteilung des weißen Hintergrundes.

Das Gleichgewicht spielt eine sehr große Rolle in diesem Werk (Abb.28) Dillers. Wären die Flächen nicht extrem ausbalanciert und ihre Positionierung exakt bestimmt, würde eine so spannungsgeladene Komposition optisch auseinanderbrechen. Diller wirkt dieser Gefahr in mehrfacher Hinsicht entgegen: Die gesamte Bewegungsrichtung drängt in die obere rechte Ecke (Abb.28a). Hier platziert er ein, die gesamte Bildhöhe füllendes und den Rand berührendes schwarzes Rechteck, das diese Bewegung auffängt. Gleichzeitig setzt er zum Ausgleich dieser Form auf der entgegengesetzten Seite ein gelbes Rechteck an den Bildrand, das zwar nicht die gesamte Höhe einnimmt, wohl aber breiter und somit gewichtiger ist. Das schmale blaue Rechteck fängt die Komposition nach oben ab und gibt ihr somit zusätzlich Stabilität. Die beiden mittleren Rechtecke schweben ohne Abstand nebeneinander und wirken somit nicht völlig losgelöst. Der Bezug der beiden mittleren Rechtecke zur restlichen Komposition wird hier durch das schwarze Rechteck gebildet, das auf gleicher Höhe mit dem gelben Rechteck abschließt und andererseits das große schwarze Rechteck in seinen Proportionsverhältnissen widerspiegelt. Man fragt sich, ob Diller beim Malen seiner Bilder nicht mindestens genauso viel Zeit mit der Planung seiner Kompositionen verbracht hat, wie mit der Umsetzung.²²⁷ Auch dazu kön-

²²⁷ Vgl. Henning, Edward B. (Curator of Modern Art, Cleveland Museum of Art): Two New Paintings in the Neo-Plastic Tradition. In: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, April, 1975. S. 106-119.

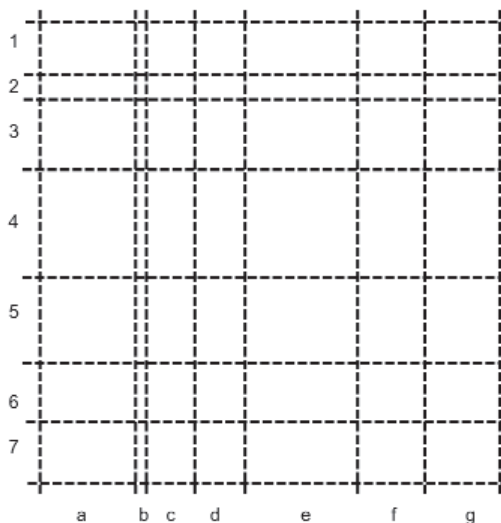
nen die Zeichnungen Dillers mehr Aufschluß geben. Auf die genaue Vorgehensweise beim Malen eines Bildes wird im Abschnitt zum dritten Thema eingegangen.

Der weiße Hintergrund ergibt durch die komplexere Anordnung der Formen eine Negativform, die für sich genommen ebenfalls Spannung hat. Führt man die Begrenzungslinien der Rechtecke weiter (Abb.28b), ergibt sich eine Staffelung unterschiedlich großer Rechtecke auf diesem Hintergrund, die das Bild vollständig partitioniert. Es fällt aber auch auf, daß die Maßverhältnisse dieser Komposition erkennbaren Relationen entsprechen. So ist beispielsweise der Abstand zwischen blauem Rechteck und schwarzem Rechteck fast identisch mit der Breite des schwarzen Rechtecks selbst. Außerdem ergeben sich zwei unterschiedlich große Quadrate, die das Auge auch ohne diese Hilfslinien entdeckt und als harmonieverstärkend wahrnimmt. Diese sind mit roten Kreuzen markiert. Aber auch eine weitere Rechteckform fällt auf, die wie die übrigen Rechtecke auch in der Größe von allen anderen unterschieden ist. Dieses Rechteck ist mit einem blauen Kreuz markiert.

Betrachtet man das Liniengerüst des Gemäldes losgelöst (Abb.28c), so ist festzustellen, daß die Maßverhältnisse so gewählt sind, daß kaum eine Fläche einer anderen gleicht, auch wenn die Unterschiede zum Teil marginal sind, wie beispielsweise zwischen den Zeilen 6 und 7 oder zwischen den Spalten c und d.

Abb.28c

Das losgelöste Liniengerüst der Komposition (Abb.28).



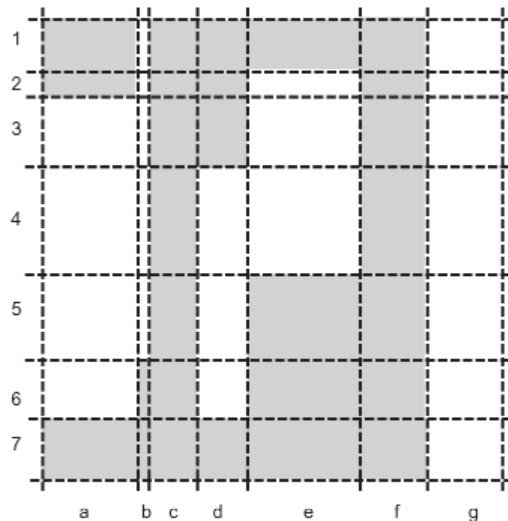


Abb.28d

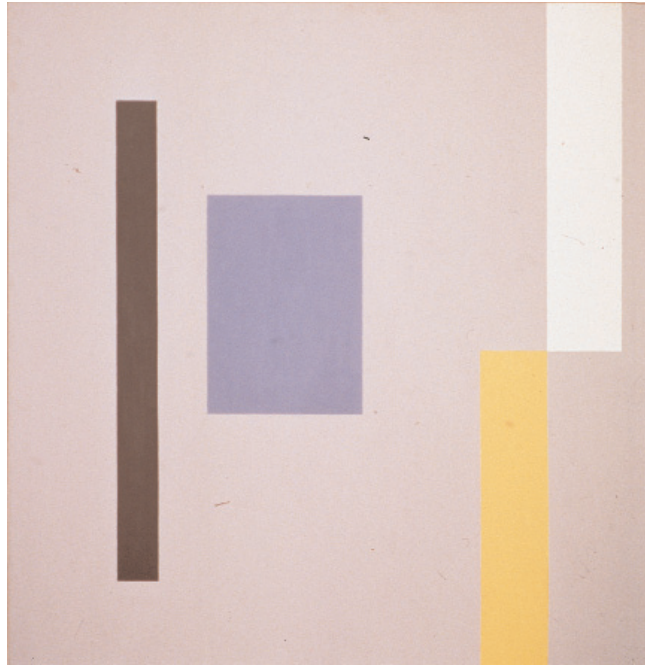
Liniengerüst der Komposition (Abb.28) mit grau hervorgehobener Negativform.

Diller zeigte mit seiner Flächenverteilung und somit auch der Form des Hintergrundes, daß er bereits in diesen frühen Werken des ersten Themas ein sehr gutes Gespür für ausgereifte Kompositionen hatte. Abstrahiert man von der farbigen Gestaltung der positiven Flächen und färbt man lediglich die Negativform ein (Abb.28d), so ergibt sich, daß die graue Fläche in ihren Proportionen auch spannungsvoll ist. Die Komposition gerät trotz des Schwergewichtes der gemalten Rechtecke auf der Vertikalen nicht aus dem Gleichgewicht, weil genauso viele Zeilen wie Spalten existieren. Unterstützt wird dieser Ausgleich durch die Anordnung der Rechtecke, die eine Lesart in horizontaler Richtung bestärkt. Obwohl dieses Bild ein sehr stark vorstrukturiertes Werk ist, wird dem Betrachter keine Leserichtung vorgegeben.

Diese Freiheit der Betrachtung nimmt in den späteren Werken noch zu. So ist das Bild aus der Sammlung Erling Nebys (Abb.29) aus dem Jahre 1962 sicherlich ein Beispiel für die erneute Reduktion der Bildelemente und deren freie Positionierung. Für diese Zeit ist der graue Bildhintergrund typisch. Das Grau als neutrale Farbe nimmt sich gegenüber den Rechtecken in den Grundfarben sehr zurück. Es wird nicht so sehr als räumliches Element wahrgenommen, sondern eher wie ein Äther. Die Formen darauf erscheinen frei und ungebunden, wie vor einer Nebelwand. Das heißt auch, daß das schwarze Rechteck nicht auf die Ebene des Grau gelangt, obwohl es eigentlich eine größere Farbtiefe hat.

Abb.29

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 48" x 48"
121,9 x 121,9 cm
//1164-1962-G



Hierdurch wirkt diese Komposition auf den Betrachter möglicherweise irritierender, da er nicht genau weiß, was er sieht. Die Seherfahrung gleicht im ersten Augenblick der eines kleinen Kindes, das zum Beispiel nach dem Mond greift, da es keinen Bezug zu Maßverhältnissen und Entfernungen hat und ihm auch noch die Erfahrung fehlt. So ist der Betrachter hier ebenso auf sich gestellt.²²⁸

Die Werke des ersten Themas haben ebenso wie das unmittelbar daraus erwachsende Spätwerk auch zunehmend wieder Schwarz als Grundfarbe. Somit lässt sich, abgesehen vom ersten Bild dieser Werkreihe, eine prinzipielle Entwicklung von hellen zu dunklen Hintergründen feststellen, sowie eine Reduktion der Anzahl der einzelnen Flächen im Bild. Außerdem ist eine Konzentration auf die Kombination von zwei Grundfarben, meist Blau und Gelb, festzustellen.

²²⁸ Vgl. Doesburg, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. (Bauhausbücher, Bd.6). Mainz / Berlin 1925. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint 2. Auflage Frankfurt 1981. S.10.

II.3.2. Das zweite Thema

Das zweite Thema hat Burgoyne Diller schwerpunktmäßig von 1934 bis zu Beginn der 50er Jahre verfolgt. Auch hier gibt die Untersuchung der Zeichnungen präzisere Auskunft zur exakten Datierung. Seine Gemälde des zweiten Themas entstanden, soweit eine Datierung vorliegt, hauptsächlich in dieser Zeit.

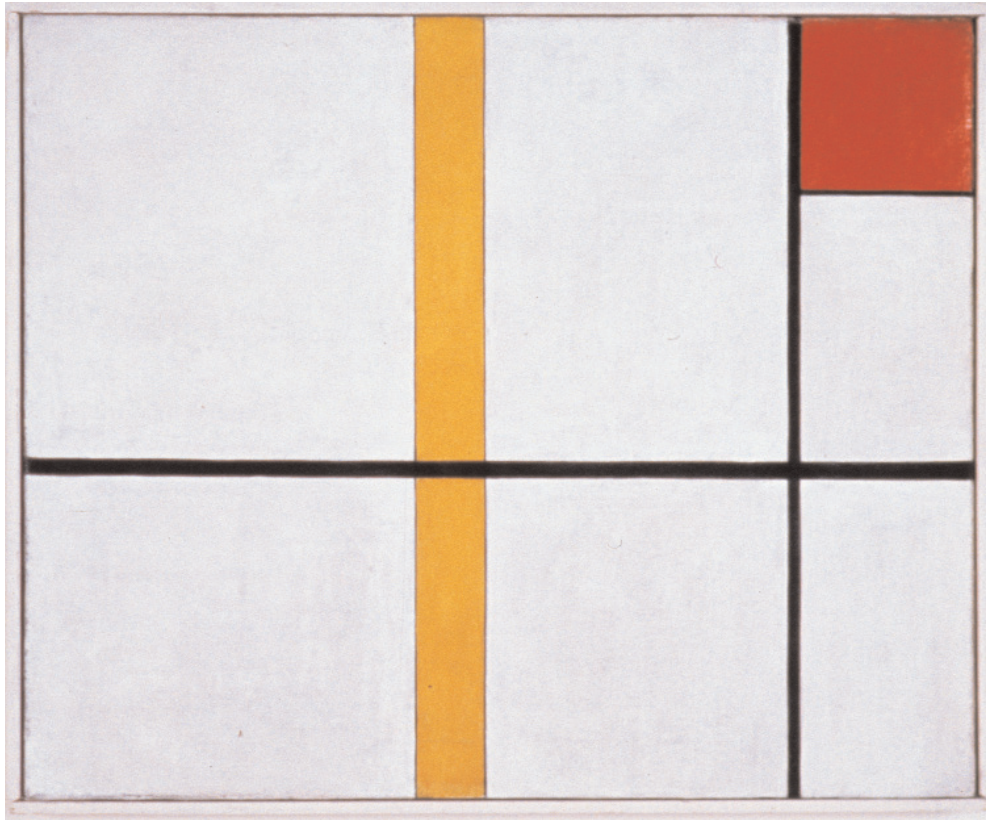


Abb.30

Titel: ohne Titel (frühes
geometrisches Bild)
Datierung: 1934 ("5-20-34")
Medium: Öl auf Leinwand
(Wachsfirnis)
signiert
Größe: 18" x 22",
42,7 x 56,4 cm
(in altem Inventar
horizontal ausge-
richtet!)
//0136-1934-G1

Das zweite Thema kann nicht so klar definiert werden, wie das erste, da es einige Zwischen- und Übergangsformen, sowohl zum ersten als auch zum dritten Thema gibt. Prinzipiell ist es dadurch gekennzeichnet, daß sich die Elemente aus von Rand zu Rand durchgezogenen Linien ergeben. Die Rechtecke bewegen sich also nicht frei, wie beim ersten Thema, sondern sind in ein Gerüst aus Linien eingebunden.

Eines der frühesten Werke aus dieser Zeit ist wohl 1934 entstanden (Abb.30). Eine exakte Datierung liegt jedoch nicht vor. Es gehört aber eindeutig zu den frühen Werken dieser Periode, da aus dieser Zeit auch vergleichbare andere Werke stammen.

Hier sind zwei schwarze sich kreuzende Linien, eine gelbe Linie bzw. ein gelber Balken und ein rotes Rechteck, das in der rechten oberen Ecke liegt, kombiniert. Die vertikale schwarze Linie bildet gleichzeitig die linke Begrenzung des roten Rechtecks. An dessen unterer Seite verläuft eine schmalere schwarze Begrenzungslinie. Die durchgehende schwarze Horizontale ist als einzige Linie von den Begrenzungslinien der farbigen Flächen unabhängig. Sie teilt den gelben Balken in zwei Rechtecke.

Drei typische Aspekte dieses Bildthemas werden hier deutlich: Die Linie wird nicht nur als Linie verwendet, sondern sie ist zugleich auch ein schmales zweidimensionales Gestaltungsobjekt. So kann man den gelben Balken, entweder als schmale Fläche oder als breitere Linie sehen. Seine Form spricht für eine breite Linie. Da er selbst aber von schmalen dünnen Linien gefaßt ist, wird er wie eine Fläche dargestellt.²²⁹ Hans Hofmann definierte das Verhältnis von Linie und Fläche wie folgt: "The plane is the creative element of all of the plastic arts: painting, sculpture, architecture and the related arts. The line, as such, is not the creative element; the line is only a further development of the plane."²³⁰ Aber die Linien in Dillers Werk werden nicht nur als Linien oder Flächen angesehen, sondern sie dienen auch der Darstellung des Rhythmus. Mit den Linien rhythmisiert Diller die anderen

²²⁹ Vgl. Campbell: The rule that measures emotion. In: ArtNews, 1961. S.57.

²³⁰ Hofmann, Hans: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York (Rizzoli International Publications, Inc.) 2002. S.42.

Flächen. "Diller used line sometimes as a thin plane, or as a resting place to pull the attention away from some other element - in other words as rhythm."²³¹

Der dritte Aspekt betrifft die grundlegende Frage: Besteht das Bild aus sechs weißen, zwei gelben und einer roten Fläche, oder liegen auf einer weißen und einer gelben Fläche zwei schwarze Linien? Diese Frage bleibt offen. Dennoch geht wohl jeder Betrachter davon aus, daß die beiden schwarzen Linien oben liegen und somit das Bild auch eine dritte Dimension hat.

Das optische Vor- und Zurücktreten der Flächen allein durch die Farbe, wie es im ersten Thema beschrieben wurde, ist hier nicht in dem Maße festzustellen. Stattdessen spielen die Überlagerungen von Flächen und Linien die wesentliche Rolle. So scheinen auf dem weißen Grund ein gelbes und ein rotes Rechteck zu liegen, und eine Ebene höher erst die schwarzen Linien. Diese gewollte Staffelung der Ebenen stellt sich der Wirkung der Farben entgegen. Normalerweise würde das Gelb und auch das Rot optisch vor das Schwarz treten. Durch diese Anordnung wird das Gelb als am stärksten hervortretende Farbe in der Mitte eingeschnürt und zurückgedrängt, während die schwarze Linie an derselben Stelle optisch nach vorn gedrückt wird.

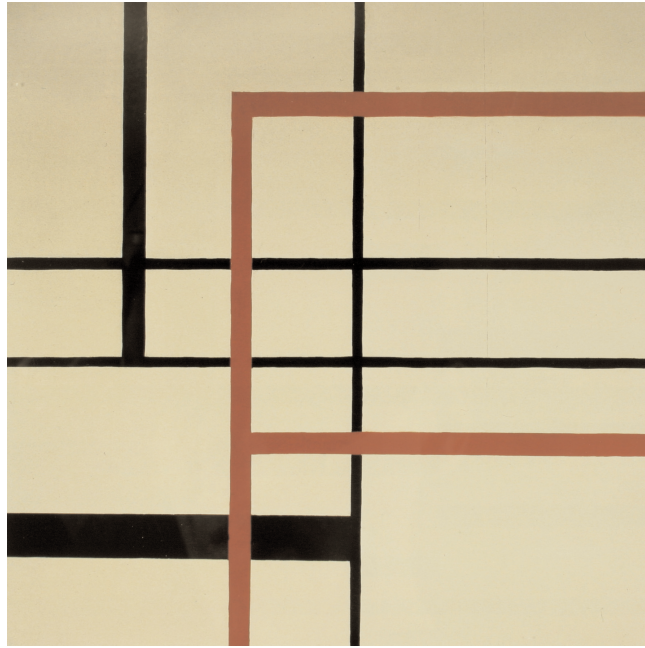
Somit gestaltet Burgoyne Diller seine Komposition bewußt mit Gegensätzen. Die dritte Dimension spielt auch bei seinen Kompositionen des zweiten Themas eine bedeutende Rolle, da er hier nicht nur die Farbtiefen und -höhen als solche einbezieht, sondern auch bewußt mit ihnen bzw. gegen sie agiert. Das macht zwar seine Idee auf den ersten Blick deutlicher, doch die Wirkung der Farben ist gezügelter.

In den einzelnen Kompositionen des zweiten Themas akzentuiert Diller die drei aufgeführten Aspekte: Linie und Fläche, Rhythmus sowie Dimensionalität unterschiedlich stark. So ist in einem späteren Gemälde des zweiten Themas (Abb.31) aus dem Jahr 1937 die Überlegung, ob es sich um eine

²³¹ Campbell: Diller: The Ruling Passion. In: ArtNews, 1968. S.60.

Abb.31

Titel:
Second Theme
Datierung: ca.1937 (altes
Inventar: ca. 1938)
Medium: Öl und Tempera
auf Hartfaserplatte
Größe:
23,875" x 23,875",
60,6 x 60,6 cm
//0222-ca.1937-G



Linie oder eine Fläche handelt, verdrängt worden. Die farbige Linie hat keine Begrenzungslinien mehr. Die rote und die schwarze Lineatur wird gleichwertig als Linie aufgefaßt. Hier hat dafür die Rhythmisierung der Bildfläche eine große Bedeutung, ebenso wie die Überführung in die dritte Dimension, die er eindeutig forciert.

Die Rhythmisierung ist besonders auffällig, da es zwei gegenläufige Kräfte gibt, die den Blick leiten. Die schwarze Lineatur zieht den Blick durch den breiten horizontalen Streifen auf sich, während der schmalere vertikale Streifen, der erst in der Bildmitte beginnt, den Blick nach oben leitet. Gleitet der Blick nun an ihm hoch, reißt der rote rechte Winkel ihn aus seiner Bahn und lenkt ihn mit Vehemenz nach rechts. Statt aber unbehelligt aus dem Bild herauszulaufen, wird er von der doppelten Kreuzung der drei schwarzen durchlaufenden Linien eingefangen und über die zweite horizontale rote Linie zum Ausgangspunkt zurückgeschickt. So nimmt die Komposition den Blick des Betrachters, trotz der auf den ersten Blick offen wirkenden rechten Flanke, regelrecht gefangen.

Der 90° Winkel der roten Linie stellt in dieser Komposition ebenso einen Fokussierungspunkt dar, wie die links von ihm entstehende weiße Negativform. Diese bildet ebenfalls kein einfaches Rechteck, sondern ist L-förmig.

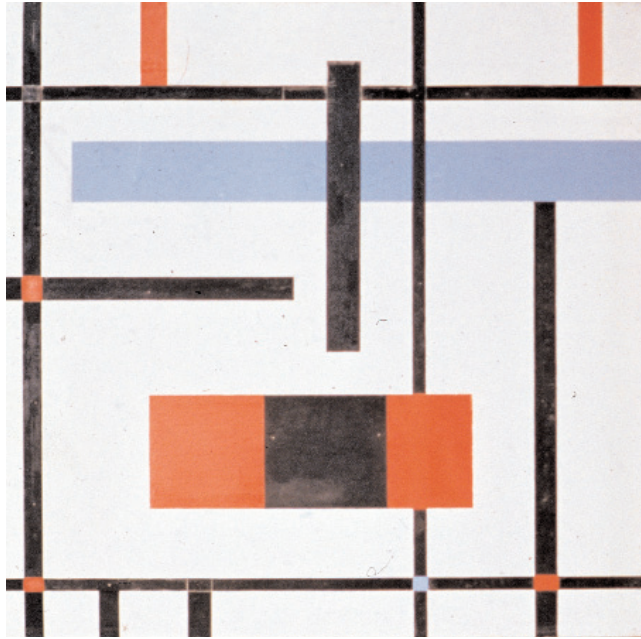


Abb.32

Titel: Second Theme
Datierung: 1942 (altes
Inventar: undatiert)
Medium: Öl auf Leinwand
Signatur:
Größe: 34" x 34",
86,4 x 86,4 cm
//0307-1942-G

Spätestens wenn der Blick an dieser Stelle ankommt, ist auch die dritte Dimension nicht mehr zu übersehen. Zwar kreuzt die rote Linie die schwarze schon zuvor und zwei Ebenen treten deutlich in Erscheinung, doch der Dreiklang der unterschiedlichen Höhen, Rot, Schwarz, Weiß tritt erst an dieser Stelle hervor. Bei diesem Bild sind die Lagen so plaziert, daß sie ihrer natürlichen Farbtiefe entsprechen. Somit verstärkt die betont räumliche Überlagerung der Linien die Wirkung der Farbe noch.

In dem Werk von 1942 (Abb.32) tritt eine weitere Neuerung seines zweiten Themas in Erscheinung. Neben den schon erwähnten Aspekten und einer weiteren Zunahme der Komplexität der Bildstruktur ist eine unsystematische farbliche Akzentuierung der Kreuzungspunkte zweier Linien hinzugekommen. Dadurch wird die Rhythmisierung verstärkt und die durch die Platzierung der Rechtecke und Linien hervorgerufene Unruhe weiter betont. Dennoch ist die Komposition sehr ausgewogen und letztlich halten sich horizontale und vertikale Kräfte die Waage, so daß die Komposition trotz einer inhärenten Unruhe harmonisch ist, gleichwohl aber auch dynamisch genannt werden kann.²³² Von Kompositionen wie dieser war die Entwicklung zum dritten Bildthema dann nicht mehr weit.

²³² Vgl. Genauer, Emily: Reinhardt's Exhibit. Traces His Career Starting From 1937 With 128 Works. In: Journal of Art, Nov. 22, 1966. o.S.

Abb.33

Titel: Second Theme
Datierung: 1948
Medium: Öl auf Leinwand
unsigniert
Größe: 20" x 20",
50,8 x 50,8 cm
//0517-1948-G



Die Akzentuierung der Kreuzungspunkte gibt dem Aspekt der dritten Dimension eine zusätzliche Bedeutung. Es kommt eine kurze stakkato-artige Unterbrechung auf dem Weg des Blicks durch die Komposition zustande, die weitere räumliche Bewegung erzeugt.

Diller hatte in der im Nachhinein angefertigten Erklärungsskizze (Abb.26) eine Erweiterung des zweiten Themas erwähnt. Diese besondere zurückgenommene Form findet sich in dem Gemälde in Abbildung 33 von 1951. Hier reduziert er die Lineatur auf ein absolutes Minimum und läßt die Bildfläche weitgehend unangetastet. Der Kontrast zwischen Bildhintergrund und den zarten Linien ist so gering, daß die Bildfläche als ganzes wahrnehmbar bleibt und die Linien eine moderate Rhythmisierung darstellen. Eine solche Reduktion macht auch nur ganz geringe Abweichungen, wie hier den horizontalen kleinen roten Strich, zu einem wesentlichen Gestaltungselement, ohne das die Komposition optisch keinen Halt hätte.

Die Komposition wird durch vier hauchfeine vertikale Linien in fünf unterschiedlich breite Streifen geteilt. Der Hintergrund, ein kühles Weiß, unterstreicht die Rationalität des Aufbaus. Die rechteckigen Felder werden von links nach rechts in gleichmäßigen Intervallen größer. Das letzte Rechteck ganz rechts ist allerdings das Schmalste. Hierin hat Diller als Oberkante

des untersten Drittels eine rote Querlinie gemalt. Diese verläuft genau von der letzten vertikalen Linie bis zum Bildrand. Sie ist der Breite dieses Rechtecks entsprechend sehr kurz. Die Wirkung der Farbe wird dadurch, daß die rote Linie etwas dicker ist, verstärkt. Als einziges farbiges Element sticht die rote Linie extrem hervor. Diller veranschaulicht mit diesem Bild sehr klar den Unterschied von Qualität und Quantität der Farbe. Das Weiß des Hintergrundes ist quantitativ überlegen und dennoch lenkt das Rot den Blick zuerst auf sich, da es die qualitativ intensivere Farbe ist und der Flächengröße des weißen Grundes widerstehen kann. Gleichzeitig setzt Diller diesen Effekt auch noch in der Bewegung um. Der durch die schwarzen Linien dominierenden Ausrichtung in der Vertikalen setzt er eine kleine, aber durch das Rot wesentlich prägnantere und kraftvollere Bewegung in der Horizontalen entgegen. Die Qualität der Farbe, unterstützt durch die Ausrichtung der Form, erzeugt eine ausgewogene, wenn auch nicht spannungslose Komposition.

Der kontemplative Charakter, der sicherlich das erste Thema in viel größerem Maße bestimmt, tritt beim zweiten Thema häufig hinter die aktivere Rhythmisierung der Bildfläche zurück. Trotzdem ist er auch im zweiten Bildthema als Grundtenor jeder Komposition durchaus spürbar, auch wenn er sich nicht unmittelbar in den Vordergrund drängt.

II.3.3. Das dritte Thema

Das dritte Thema hat Burgoyne Diller als letztes aus den beiden vorherigen entwickelt. Die ersten Werke des dritten Bildthemas sind etwa 1942 entstanden und die letzten bis 1953. Spätere Abwandlungen dieses Themas malte er 1963 und bezeichnete sie auch als drittes Thema. Trotzdem sind sie formal mit einer abgewandelten Form des zweiten Themas stärker verwandt. Diller malte weniger als ein Dutzend Bilder mit dem dritten Bildthema als Sujet. In seinem zeichnerischen Werk nimmt das Thema hingegen wesentlich mehr Raum ein. Variationsbreite und Entwicklungslinie sind dort auch klarer zu verfolgen.

Betrachtet man eine der frühesten Kompositionen des dritten Themas aus dem Jahr 1944 (Abb.34), ist festzustellen, daß es sich einerseits um eine komplexere Gestaltung der Abwandlung des zweiten Themas (Abb.33) handelt und daß es zum anderen das Motiv der Leiter, das bereits im Frühwerk auftrat, in abstrakter Form wieder aufgreift. Dieses Bild (Abb.34) hat eine ähnlich heitere Grundaussage, wie das nahezu zeitgleich entstandene Bild des ersten Themas (Abb.28, S.73), das schon vorgestellt wurde.

Vier vom oberen zum unteren Rand durchlaufende schwarze Linien unter-



Abb.34

Titel: Third Theme
Datierung: 1942-43
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 48" x 48",
121,9 x 121,9 cm
//0311-1942-G

schiedlicher Dicke teilen die Bildfläche in fünf unterschiedlich breite vertikale Streifen. Diese werden durch zwei bzw. drei Horizontallinien von links nach rechts jeweils in 3 bzw. 4 Zeilen unterteilt. Der Grundrhythmus entspricht einer 3-4-3-4-3 Aufteilung von links nach rechts oder umgekehrt. Dieser gleichmäßig unterliegende Rhythmus wird durch mehrere zusätzliche Faktoren gebrochen: Die Horizontalen reichen immer von einer Vertikalen zur nächsten, oder vom Bildrand zur nächsten Vertikalen. Somit werden die Längen der horizontalen Streifen durch den Abstand zwischen den Vertikalen bestimmt. Zum anderen spielen die Höhe und die Anordnung der Horizontalen sowie deren Farbe ebenfalls eine wichtige Rolle.

Der Blick des Betrachters springt zunächst, von der Farbe geleitet, auf der Suche nach vergleichbaren Strukturen im Bild, zwischen den jeweils gleichfarbigen horizontalen Rechtecken hin und her. Die blauen Rechtecke und die schwarzen horizontalen Linien werden bei dieser Strukturanalyse mit dem Blick als gleichwertig betrachtet. In Abbildung 34a sind diese Blickfelder farblich entsprechend den Rechtecken, die ihre Eckpunkte bilden, markiert.

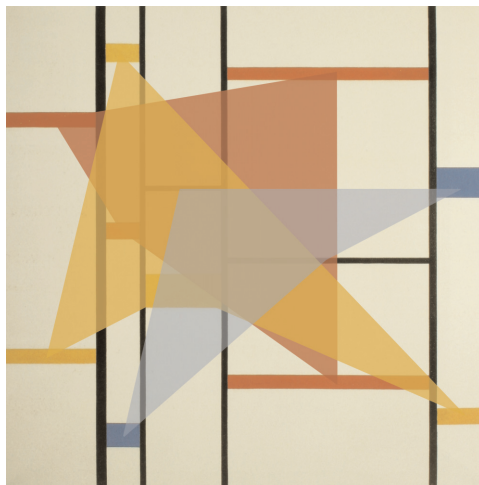


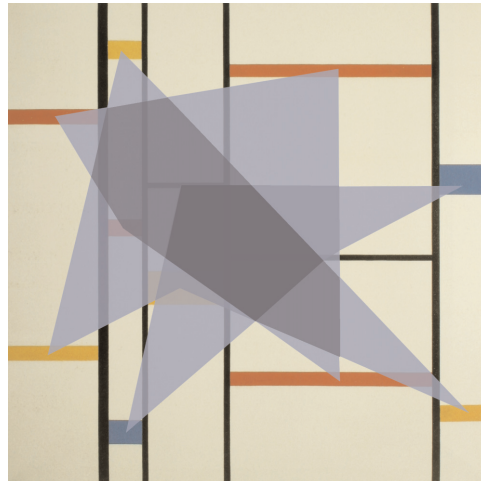
Abb.34a

Die drei Blickfelder in den Farben der Rechtecke, die ihre Eckpunkte bilden.

Es zeigt sich, daß die Anordnung der gelben horizontalen Rechtecke besonders dynamisch ist. Die Anordnung der roten Rechtecke ist dagegen ruhiger. Bei der systematischen Bildbetrachtung werden bestimmte Partien der gesamten Bildfläche häufiger gekreuzt. Die Stellen, die der Blick des Betrachters häufiger streift, das heißt die gemeinsamen Teile mehrerer Blickfelder, sind in Abbildung 34b in abgestuften Grautönen wiedergegeben.

Abb.34b

Die Bereiche des Bildes, die bei der farbimmanenten Betrachtung häufig mit dem Blick gekreuzt werden, sind in Abstufungen, die der Häufigkeit entsprechen, dunkler gefärbt.

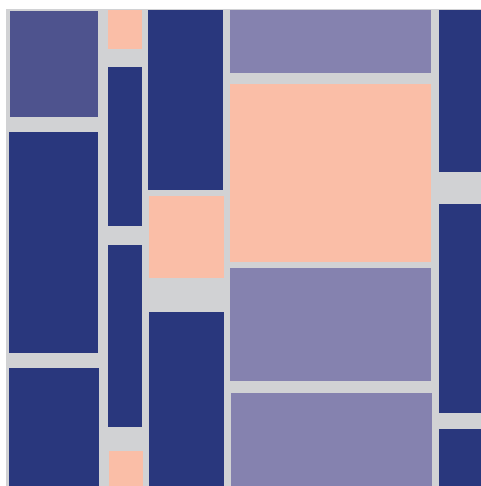


Somit kristallisiert sich ein Bereich, der ungefähr in der Bildmitte liegt, als Zentrum der Komposition heraus. Dieser berührt sowohl die beiden schwarzen horizontalen Linien als auch das mittlere gelbe Rechteck.

Löst man nun den Blick von den farbigen Rechtecken und konzentriert sich auf die Negativform, also die weißen Flächen, können weitere Bezüge innerhalb der Bildkomposition entdeckt werden. Hier spielt in erster Linie die Ausrichtung der weißen Rechtecke eine Rolle. In Abbildung 34c sind die horizontalen Rechtecke hellblau, die vertikalen Rechtecke dunkelblau und die nicht streng gerichteten hellrot eingefärbt. Es fällt auf, daß die meisten weißen Rechtecke vertikal ausgerichtet sind. Die horizontal ausgerichteten liegen alle in der vierten Spalte von links. Die nahezu quadratischen bzw. weniger extrem gerichteten Flächen bilden noch ein zusätzliches Feld, in dem sich der Blick bewegt. Auch hier ist die Mitte das Zentrum der

Abb.34c

Einfärbung der Negativformen von Abbildung 34 geordnet nach horizontal bzw. vertikal ausgerichteten Flächen, sowie fast nicht gerichteter Flächen.



Komposition. Dadurch ergibt sich, daß der Bildaufbau spannend und abwechslungsreich gestaltet ist, gleichzeitig aber auch eine tiefe Harmonie in sich birgt.

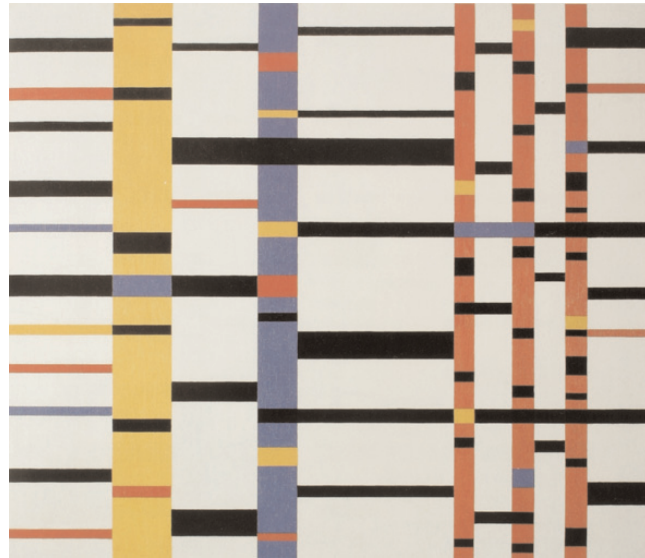
Natürlich springt jeder Betrachter intuitiv mit dem Blick zwischen den unterschiedlichen Betrachtungsweisen. Die Komposition lädt dazu ein, sich ihr spielerisch zu nähern. Sie kann erst nach längerer Betrachtung ganz ergründet werden. Der Blick über alle Blickachsen wird insgesamt sehr gleichmäßig durch das Bild geführt. Wie die Untersuchung der Blickführung jedoch zeigt, entsteht die Harmonie der Komposition nicht aus statischer Ruhe, sondern aus dem stetigen und gekonnten Ausgleich innerer Spannungsverhältnisse.

Diese ausführliche Analyse des Bildaufbaus eines der frühesten Bilder des dritten Themas (Abb.34) von Burgoyne Diller zeigt die Komplexität der Komposition auf, die bei allen späteren Werken dieses Themas dann noch zunimmt, wobei auf die Untersuchung der Rhythmisierung in der dritten Dimension unter Berücksichtigung der Farbtiefe hier sogar noch verzichtet wurde. Dieser Aspekt offeriert dem Blick zusätzliche Bewegungsmöglichkeiten im Bildraum.

Es ist beeindruckend, mit welcher Sicherheit Diller die Farben in dieser Komposition (Abb.34) gesetzt hat, um Spannung ohne Einbuße an Harmonie zu erzeugen. Dabei ist er jedoch keineswegs so rational konstruierend vorgegangen, wie das die Grafiken zur Entschlüsselung der Komposition darstellen. Vielmehr kann man ihn sich wohl wie einen Komponisten vorstellen, der eine komplexe Partitur entwirft. Dabei müssen die einzelnen Stimmen herauskristallisiert, ein fesselnder Rhythmus entwickelt und gewisse Stellen im Stück akzentuiert werden. Der Maler achtet wie ein Komponist auf einen harmonisch bewegenden Gesamtklang und die von persönlichen Eindrücken kolorierte Einzigartigkeit des Stücks. Ihm sind zwar die Kompositionsprinzipien durchaus bewußt, doch dürfen sie, um ein virtuoses Meisterstück zu schaffen, lediglich im Hintergrund mitschwingen und müssen seiner Intuition den Vorrang lassen. Erst dann kann ein Stück von wirklicher Wahrhaftigkeit entstehen.

Abb.35

Titel: Third Theme
Datierung: 1945
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 36" x 42",
91,4 x 106,7 cm
//0361-1945-G



Eine Zunahme der Komplexität läßt sich bereits in einem wenig später gemalten Werk (Abb.35) sehen. Hier ist nicht nur das Gefüge der senkrechten Linien durch die in den drei Grundfarben gemalten vertikalen Linien aufgebrochen und mit in die Rhythmisierung einbezogen worden, sondern besonders auch durch die horizontalen Linien auf diesen Vertikalen. Das heißt, daß die leitersprossenartig angeordneten kurzen horizontalen Linien nicht nur zwischen den Vertikalen verlaufen, sondern eben auch genau auf diesen selbst. Dadurch erinnern die schmalere roten Vertikalen teilweise ein wenig an Bambusstangen. Damit die Komposition durch die stärkere Aufsplitterung in immer kleinere Elemente jedoch nicht auseinanderbricht, hat Diller auch längere Horizontale eingefügt, die drei oder vier Vertikale verbinden. Die Komposition erscheint durch diesen Kunstgriff wie ein Gittergeflecht, bei dem der Blick beständig zwischen unterschiedlichen Farb- und Raumtiefen im Bild hin- und herspringt.

Über die konkrete Vorgehensweise bei der Gestaltung eines Bildes des dritten Bildthemas gibt es eine sehr aufschlußreiche Beobachtungsstudie von Elaine de Kooning mit dem Titel "Diller paints a picture".²³³ De Kooning begleitet die Entstehung eines der letzten typischen Werke des dritten Themas, die hier zusammengefaßt wiedergegeben wird: Zunächst skizzierte Diller

²³³ Kooning: Diller paints a picture. In: ArtNews, 1953. S.26-29 und S.55-56.

die Grundstruktur, teilweise unter Zuhilfenahme eines Lineals, mit Kohle auf die Leinwand. Dann schnitt er entsprechend große Rechtecke farbiger Papiere aus. Hierfür verwendete er industriell gefertigte farbige Papiere, die in Frankreich produziert wurden. Diese Rechtecke klebte er auf die Leinwand. Dabei ging er so vor, daß er die Komposition nicht von einer Seite zur anderen aufbaute, sondern sukzessive den Ebenen entsprechend. Er begann mit den großflächigen Rechtecken, die auf der untersten Ebene lagen und befestigte dann auf ihnen auch später noch kleinere Rechtecke. So arbeitete er sich Schritt für Schritt vor, bis die gesamte Grundfläche gestaltet war. Darauf setzte er erste wenige Akzente, die er dann ausbaute oder verwarf. Entsprach die Komposition annähernd seinen Vorstellungen, begann er, sich selbst farbige Papiere zu bemalen. Hierbei nahm er nicht einheitlich fertige Grundfarben aus der Tube, sondern mischte sich die jeweils optimale Grundfarbe an. Für ihn waren diese Farben nichts Statisches, sondern sehr stark von den jeweils anderen Farben abhängig. Optimal festgelegte Grundfarben gab es für ihn nicht. Zwar arbeitete er ausschließlich mit Grundfarben, da dabei die Kontraste am größten waren, doch entwickelte er die Farben selbst jedes Mal von neuem und für das Bild entsprechend. Hatte er sich für Farbvorgaben entschieden, baute er die Komposition von neuem aus den farbigen Papieren auf und stellte dann fest, ob das Ergebnis gut genug war. War er mit der Komposition zufrieden, nahm er Teile der Papier-Rechtecke ab, so daß er auf die Leinwand vorstieß. Dort entfernte er alle Kohlestriche und ersetzte sie durch exakte Bleistiftlinien und begann nach seinem Entwurf zu malen. War auch beim Malen noch eine Partie der Komposition nicht optimal, entfernte er die Farbe mit einem Messer bis zur Leinwand und begann die Stelle von vorn. Am Ende dieses Prozesses war es sein erklärtes Ziel, nichts von dem Bildfindungsprozeß mehr erkennbar zu lassen. Das Werk sollte eine absolut perfekte Oberfläche haben. Diller variierte lediglich die Pinselführung innerhalb der einzelnen Rechtecke. Dies geschah aber sehr bewußt, da er durch die unterschiedliche Ausrichtung der Pinselführung - horizontal oder vertikal - eine andere Lichtreflektion der Oberfläche erzeugte, um zum Beispiel den Glanz gewisser Farben zu mildern. Diller gestaltete seine Komposition an der Staffelei, doch malte er das Bild schließlich, indem er es flach auf den Tisch legte. Das ermöglichte ihm eine größere Kontrolle über den Farbverlauf und die exakte Ausführung der Kanten der einzelnen Farbfelder.



Abb.36

Titel: Third Theme
Datierung: 1950-53
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 55,5" x 55,5",
141 x 141 cm
//0660-1950-53-G

Das komplexeste Bild aus dem dritten Thema (Abb.36) stellte gleichzeitig wohl auch sein letztes mit dieser Bildstruktur dar. Diller entwickelte sich von diesem Punkt wieder zu einer reduzierteren Bildsprache, in der das all-over, das hier nahezu jede konkrete Kompositionsidee in einer allgemeinen Aufsplitterung der Struktur untergehen ließ, einer klaren und einfacheren Bildkomposition wich.

II.4. Das Spätwerk

Burgoyne Diller hatte sich bei der Ergründung seiner drei Themen im Hauptwerk nach einer Phase zu Beginn der 50er Jahre, in der er komplexere Bildkompositionen schuf, stets zu einer größeren Reduktion hin entwickelt. Sein Spätwerk wurde eine konsequente Manifestierung dieser Tendenz. Diller begann Anfang der 60er Jahre seine Kompositionen entgegen seiner bisherigen Darstellungsweise symmetrisch zu ordnen. Obwohl sein Spätwerk häufig als Weiterentwicklung des ersten Themas gesehen wurde,²³⁴ erschien diese Entwicklung als Bruch mit seinen bisherigen Kompositionsprinzipien.²³⁵ Betrachtet man jedoch seine Zeichnungen, von denen er ungleich mehr fertigte, erscheint der Schritt hin zu einer Zentrierung in den Kompositionen in seiner Entwicklung konsequent. Dies wird im nachfolgenden Kapitel über die Zeichnungen aufgezeigt. Bei der Betrachtung seiner späten Gemälde fällt auf, daß Diller sich nicht völlig von einer asymmetrischen Kompositionsweise abgewandt hat. In seinem Spätwerk arbeitet Diller meist mit einer wesentlich subtileren Asymmetrie, die die Ruhe der Bildkomposition nur unterschwellig stört.

Diller hat in seinem Spätwerk von 1963 bis 1965 nur sehr wenige Bilder gemalt. Das hier abgebildete Werk (Abb.37) von 1963 ist eines der ersten Gemälde, in dem die Kompositionsideen dieser Schaffensphase umgesetzt sind. Die Zahl der Bildelemente ist sehr reduziert. Die Komposition besteht aus einer schwarzen Grundfläche, einem weißen Balken, zwei gelben und einer roten Linie. Doch bereits bei dieser Definition beginnen die Schwierigkeiten. Sind die Linien nicht vielmehr schmale Rechtecke? Ist das Schwarz der Grund, oder doch das Weiß? Eine eindeutige Beantwortung dieser Fragen fällt schwer.

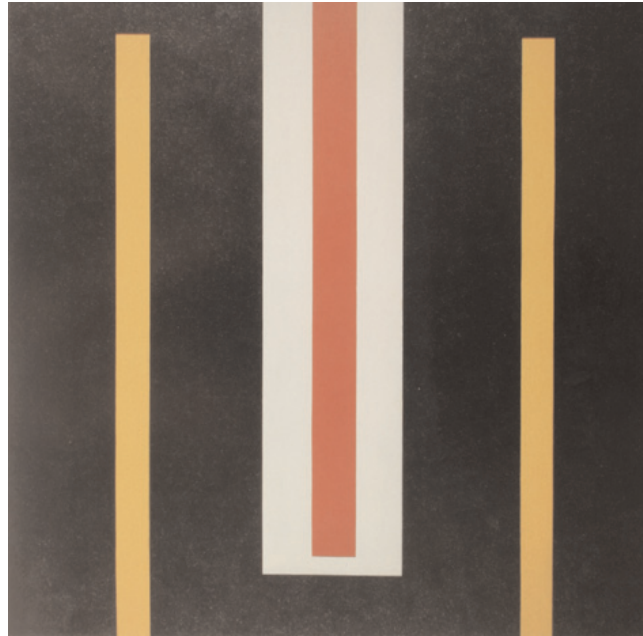
Untersucht man die Komposition genauer, so stellt man fest, daß der Blick

²³⁴ Vgl. Rand, Harry: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. *Constructions, Related Drawings and Paintings*. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary / Meredith Long & Company). New York / Houston 1980. o.S.

²³⁵ Vgl. Prescott: Preface. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979. o.S.

Abb.37

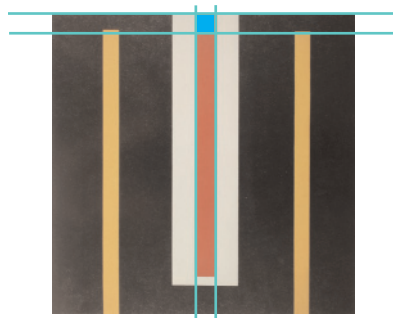
Titel: First Theme
(Spätwerk)
Datierung: 1963
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 72" x 72",
182,9 x 182,9 cm
//1493-1963-G



zunächst von den farbigen Elementen angezogen wird. Das rote Rechteck und die beiden gelben Rechtecke stechen als bildprägende Elemente hervor. Obwohl es sich um drei Elemente handelt, werden eigentlich nur zwei wahrgenommen, da die gelben Rechtecke in ihrer simultanen Bewegung vom unteren Bildrand nach oben ein Paar bilden und somit in gewissem Sinne als Einheit begriffen werden. Sie rahmen den zentralen Mittelteil des Werks, in dem ein etwas breiteres rotes Rechteck vom oberen Bildrand in einen weißen breiteren Balken stößt. Die durch die Ausrichtung der Rechtecke und des Balkens vorgegebene Richtung endet im Bild selbst. So ist zwischen den gelben Rechtecken und der oberen Bildkante noch genauso viel Raum vom schwarzen Grund zu sehen, wie das rote Rechteck breit ist. In Abbildung 37a werden der Abstand der gelben Linien vom oberen Bildrand und die Breite des roten Rechtecks durch grüne Hilfslinien hervorgehoben. Da beide Abstände identisch sind, entsteht zwischen den Kreuzungspunkten

Abb.37a

Vergleich des Abstandes der gelben Streifen zum oberen Bildrand mit der Breite des roten Streifens. Da die durch Verlängerungslinien konstruierte blaue Fläche quadratisch ist, sind beide Größen identisch.



der Linien ein Quadrat. Dieses Quadrat ist hellblau gekennzeichnet.

Auch das rote Rechteck endet in dem weißen Balken und der weiße Balken im schwarzen Grund. So wird die Bewegung, die vom Rand kommt, im Bild abgefangen. Das auf den ersten Blick ruhig und statisch wirkende Bild hat ein enormes Spannungspotential, da zwei Bewegungskräfte aufeinanderprallen. Dieser Zusammenprall ist nicht frontal inszeniert, sondern wesentlich subtiler nebeneinanderher. In Abbildung 37b sind die Spannungsdreiecke der Komposition mit ihren Konturen hervorgehoben. Hier zeigt sich, daß die Kräftefelder aus den entgegengesetzten Richtungen sich getroffen haben, auch wenn sich die Formen selbst optisch nicht berühren. Im Gegensatz zu einer vordergründigen frontalen Begegnung ist festzustellen, daß sich bei dieser Komposition die Kräfte auf den längsten Kanten begegnen.

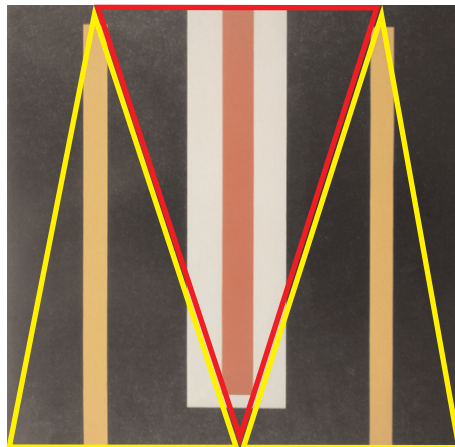


Abb.37b

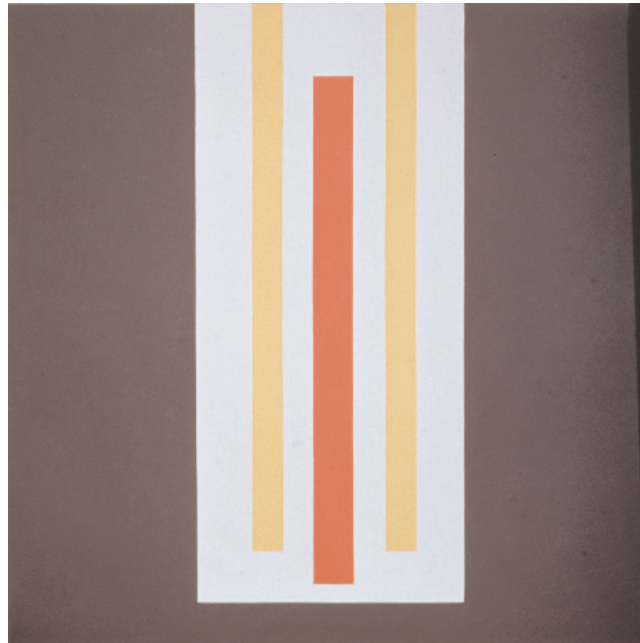
Darstellung der Spannungsverhältnisse im Bild durch farbige Hilfslinien.

Das Werk hat, aus dieser Spannung lebend, aber dennoch große Ruhe ausstrahlend, den Charakter eines mittelalterlichen religiösen Tafelbildes oder einer Ikone. Diller hat mit diesen wenigen reduzierten Elementen erreicht, ein Werk von erhabener Größe zu schaffen. Dies beschrieb Harry Rand in seinem Essay für eine Ausstellung von Dillers Werk in der Galerie Meredith Long sehr treffend: "an art of mystery and implied gigantic scale despite the comparatively small size of the works themselves."²³⁶ In diesem Beispiel (Abb.37) sind die Kräfte, die die einzelnen Bildelemente einander entgegensetzen haben, zwar extrem, sie wiegen sich aber gegenseitig annähernd

²³⁶ Rand: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1980. o.S.

Abb.38

Titel: First Theme
(Spätwerk)
Datierung: 1963 - 64
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 71,75" x 71,5",
182,3 x 181,6 cm
//1492-1963-G



auf und erzeugen dadurch eine aus dem Gleichgewicht der Kräfte resultierende Ruhe.

Unabhängig davon, ob seine Kompositionen aus der Spätphase religiös zu interpretieren sind, läßt sich feststellen, daß Diller doch eigentlich etwas sehr Wesentliches dargestellt hat: nämlich die Kräfteverhältnisse, die allen Beziehungen zugrunde liegen, sowohl einer göttlich-menschlichen, als auch einer rein menschlichen.

Dieses Gleichgewicht der Kräfte, das in allen Spätwerken Dillers besonders deutlich zum Tragen kommt, ist auch in dem Werk in Abbildung 38 von 1963 bis 1964 auszumachen. Hier treten annähernd die gleichen Kompositionselemente auf, die Diller auch in dem oben besprochenen Werk gemalt hat. Der Unterschied besteht in Proportionierung und Anordnung der Elemente. Es ist wieder ein mittelzentrierter Bildaufbau, wobei die farbigen Elemente aber alle vor der weißen Fläche liegen, die hier breiter ist, als der Balken in Abbildung 37. Die beiden gelben Rechtecke kommen hier (Abb.38) von der oberen Bildkante und hören in der weißen Fläche auf. Das rote Rechteck berührt weder die obere noch die untere Bildkante, sondern liegt mittig zwischen den beiden gelben Rechtecken, mit etwas größerem Abstand zum oberen Bildrand als zum unteren Rand, ebenfalls auf der weißen Fläche.

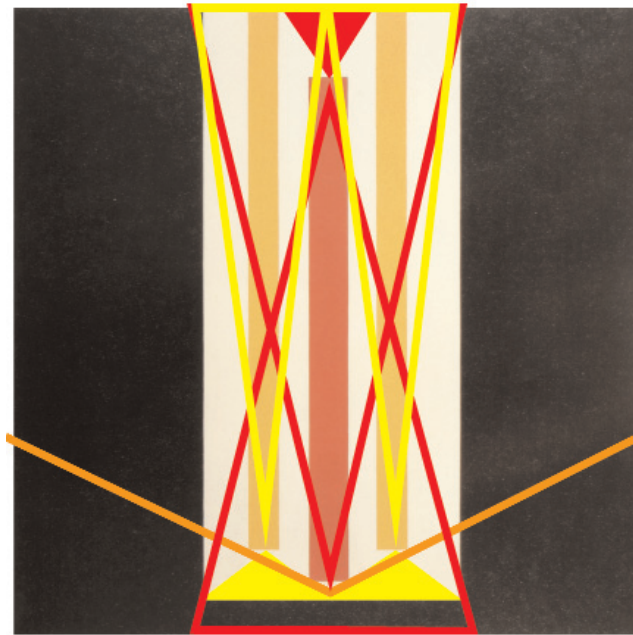


Abb.38a

Darstellung der Spannungsverhältnisse im Bild durch farbige Hilfslinien und -dreiecke.

Hier sind die Kräfteverhältnisse nicht ganz so eindeutig und auch etwas subtiler, wie in Abbildung 38a gezeigt wird. Obwohl mehr Bewegungslinien nach unten als nach oben deuten, wird die Komposition nicht zu stark nach unten belastet. Hier fängt die Weitung des Winkels des Kräftefeldes durch das unmittelbare Nebeneinander des roten und der gelben Rechtecke - in Abbildung 38a als orange Linie angedeutet - die nach unten gerichtete Kraft ab. Dadurch und durch die kleineren Gegenkräfte, hier als vollfarbige Dreiecke dargestellt, ist die Gesamtkomposition trotzdem recht ausgewogen.

Zudem wirkt das rote Rechteck nicht statisch, sondern so, als ob es durch ein Magnetfeld zwischen den beiden gelben Rechtecken gehalten würde. Fiele diese Kraft weg, wäre es optisch nicht an der ihm zugedachten Stelle im Bild haltbar, sondern müsste seinerseits eine Bildkante berühren, um der restlichen Komposition standzuhalten.

Da das Gelb in diesem Bild (Abb.38) auf der weißen Fläche wesentlich stärker zurücktritt, als auf dem Schwarz im vorangegangenen Bild, kommt das Rot noch stärker zur Geltung. Das tiefenräumliche Verhältnis von Weiß zu Schwarz ist in diesem Werk nicht eindeutig. Ob das Weiß oben aufliegt und das Schwarz der Hintergrund ist, oder ob das Schwarz eine Öffnung hat, durch die man wie durch ein Fenster in eine andere Ebene schaut, die in

diesem Falle durch ihre Strahlkraft sehr positiv erscheint, ist nicht zu bestimmen. Letztere Möglichkeit würde bei einer spirituellen Deutung des Werks sicherlich nahe liegen. Hier ist der Weg zum buddhistischen Mandala nicht mehr weit, wo der Betrachter je nach Grad der Erleuchtung in meditativer Versenkung durch die Außenbereiche zur Mitte des Bildes vordringt und dort der Erleuchtung näher kommen kann. Auch bei Dillers Werk muß der Weg des Blicks des Betrachters einige Stufen überwinden, um zum Bildkern vorzudringen, der letztlich aber auch der weiße Grund hinter Rot und Gelb sein kann, und nicht das rote Rechteck selbst.

Bei der Betrachtung des Bildes in Abbildung 38 stellt sich aber auf jeden Fall wieder heraus, daß Diller ein Meister darin war, unbelebte, einfache Rechtecke mit Leben zu füllen. Die Aussage von Michel Seuphor, des berühmten französischen Protagonisten der Konstruktiven Kunst, über die ungegenständliche Kunst, trifft sehr genau, was Dillers Werk so faszinierend macht: "I believe that it is more difficult, much more difficult, to make a successful abstract painting than a successful figurative painting. I believe that it is even more difficult to invest geometric forms with spirit than to give the appearance of a soul to amorphous substances. I believe, finally, that one must be with those, who chose the hardest way, who fight against the current."²³⁷ Diller hat mit Abstand einen der schwersten Wege gewählt. Auf diesen Weg konnten ihm bis heute nur einige Betrachter folgen, doch er ist ihn sicherlich mit Bravour gegangen.

Eines seiner letzten Bilder aus dem Jahr 1964 (Abb.39) ist ein Höhepunkt in seinem Werk. Hier hat Diller auf einem matten schwarzen Grund zwei parallele, gleichbreite, glänzend schwarze Rechtecke von der oberen bis zur unteren Bildkante durchlaufen lassen. Zwischen der Oberkante des rechten Rechtecks bleibt jedoch ein schmaler Spalt bis zur Bildoberkante frei.

Hierdurch wird klar, daß die glänzenden schwarzen Rechtecke optisch vor der matten schwarzen Fläche liegen. Zwischen den beiden schwarzen Rechtecken liegt mittig zentriert ein gelbes Rechteck. Es wirkt, als würde es

²³⁷ Seuphor, Michael: Construction and Geometry in Painting. In: Constructions and Geometry in Painting. (Ausstellungskatalog: Galerie Chalette). New York, 1960. o.S.

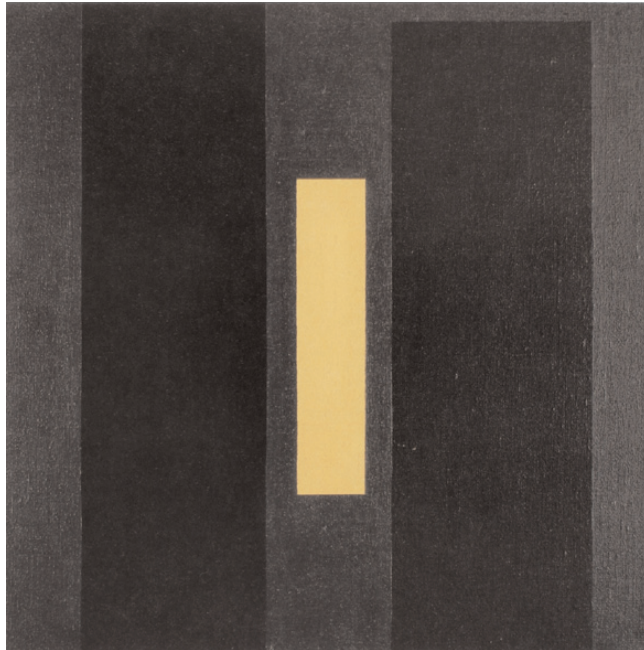


Abb. 39

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 22" x 22",
55,9 x 55,9 cm
//1748-1964-G

schweben. Aber dieses Schweben erscheint nicht mehr wie das Schweben von Formen im luftleeren Raum, sondern es kommt aus einer anderen Dimension. Obwohl Gelb als Farbe definitiv, optisch tiefenräumlich gesehen, vor Schwarz steht, scheint es in dieser Konstellation seinen Ursprung in wesentlich größerer Tiefe als das Schwarz zu haben. Es bricht aus dem Bild geradezu mit unaufhaltsamer Kraft hervor. Auch die bedrohliche Enge, die zwischen den beiden schwarzen Rechtecken entsteht, vermag es zu überstrahlen.

Hat ein Betrachter dem Werk Dillers auch bisher jegliche Spiritualität aberkannt und sich auf einer rein formalen Ebene mit seinen Bildern eingelassen, was auch möglich ist und wobei Dillers Werk durchaus kein Unrecht getan wird, so kann er sie spätestens bei diesem Werk nicht mehr leugnen. Trotz der Übermacht des Schwarz im Bild ist durch Position und Farbe der gelben Fläche klar, daß der Kern der Dinge ein positiver ist. Das Gelb als positive und leuchtende Farbe durchstrahlt, faßt man das Schwarz in seinen unterschiedlichen Facetten als Farbe des Universums auf, dieses Dunkel. Auch wenn das Bild auf den ersten Blick eine nahezu umgekehrte Wirkung zu haben scheint, offenbart sich die Kernaussage, die die Relation allen Seins nicht positiver darstellen könnte, erst bei intensiver, meditativer

Betrachtung. Trotzdem wird auch klar, daß das Gelb nur dann diese Strahlkraft hat, wenn es von Schwarz umgeben ist. Fiele dieses Schwarz weg, wäre die Bildaussage entkräftet. Dieses Werk steht sicherlich dem einiger Zeitgenossen Dillers, wie zum Beispiel Rothkos oder Reinhardts um nichts nach, um nicht zu sagen, es überragt sie an Klarheit und Optimismus bei weitem.

II.5. Die Skulpturen

Parallel zu seinen zweidimensionalen Werken entwickelte Diller ab 1934 stets auch dreidimensionale Kompositionen. Diese stehen den Gemälden motivisch sehr nahe, übersetzen sie geradezu in die dritte Dimension.

Burgoyne Diller schuf keine große Anzahl von Reliefs und Skulpturen, doch war das Thema Skulptur gerade im Spätwerk für ihn von sehr großer Bedeutung. Viele Zeichnungen geben von seinem Interesse an der Darstellung in der dritten Dimension Zeugnis. Leider blieb dem Künstler nicht mehr die Zeit, seine Ideenskizzen auch in die Tat umzusetzen. Wie vielfältig sein Ideenreichtum beim Entwurf von Skulpturen war und mit welcher Perfektion er die Gestaltung seiner Skulpturen vorantrieb, wird im vierten Kapitel, das ausschließlich den Skizzen und Vorzeichnungen für dreidimensionale Werke gewidmet ist, eingehend erläutert. Daher wird hier aus jeder Schaffensphase jeweils nur eine Skulptur exemplarisch vorgestellt.

II.5.1. Reliefs des Frühwerks

1934 baute Diller Reliefs aus Holz, die konsequent die Formen seiner ersten geometrisch abstrakten Werke aufgreifen. In der hier gezeigten Konstruktion in Abbildung 40 aus dem Jahre 1934 behandelte Diller den Aufbau des Werks ähnlich wie in seinem flächigen Werk aus dieser Zeit (vgl. z.B. Abb.25, S.63). Auch hier arbeitet er mit Kreisformen. Diese befinden sich in dem Relief aber auf einem schwarzen Grund. Sie treten, ähnlich wie der weiße, nahezu U-förmige Kreisbogen in der linken Bildhälfte, etwas nach vorn. Ihre Anordnung vermittelt das Gefühl des Schwebens, was durch ihre

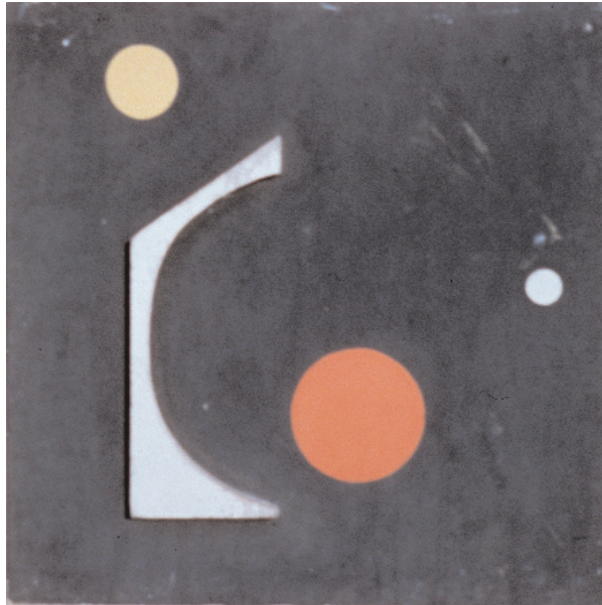


Abb.40

Titel: ohne Titel
Datierung: 1934
Medium: bemaltes Holz auf
Maisonit-Platte
Signatur:
Größe: 24" x 24" x 1",
61 x 61 x 2,5 cm
//0144-1934-R

räumliche Abhebung noch verstärkt wird. Der auf der linken Seite abgeflachte weiße Kreisbogen gibt der Komposition einerseits Stabilität, verstärkt aber andererseits den Eindruck, daß die drei Kreise um ihn herumdriften, wie verlangsamte Bälle eines kosmischen Jongleurs.

Wesentlich strenger fiel das vom Format her ebenso kleine Relief in Abbildung 41 aus dem Jahre 1938 aus. Da aus den Abbildungen in den unterschiedlichen Inventaren keine einheitliche Ausrichtung dieses Reliefs abzulesen ist, wurde hier eine vertikale Darstellung gewählt, bei der das rote Rechteck unten liegt. Die Komposition ist in vier unterschiedlich große rechteckige Flächen aufgeteilt. Die untere linke Ecke ist rot, die obere rechte Ecke ist schwarz, und die beiden übrigen Rechtecke sind weiß. Das dreidimensional hervorgehobene Element ist ein gelber Balken, der senkrecht in dem schwarzen Feld liegt, an der Grenze zwischen weißem und schwarzem Rechteck beginnt und so vor dem oberen Bildrand endet, daß die Abstände zum oberen und zum rechten Bildrand gleich groß sind. Dieser gelbe Balken bildet den farblichen Gegenpol zu dem roten Rechteck unten links, dem es diametral entgegengesetzt ist. Die dritte Dimension wird durch die Farbtiefe des Gelb, das auch optisch nach vorn tritt, noch zusätzlich unterstrichen.

Abb.41

Titel: ohne Titel
Datierung: 1938
Medium: Bemaltes Holz
signiert
Größe:
11,5" x 9,75" x 0,75",
29,2 x 24 x 1,9 cm
//0233c-1938-R

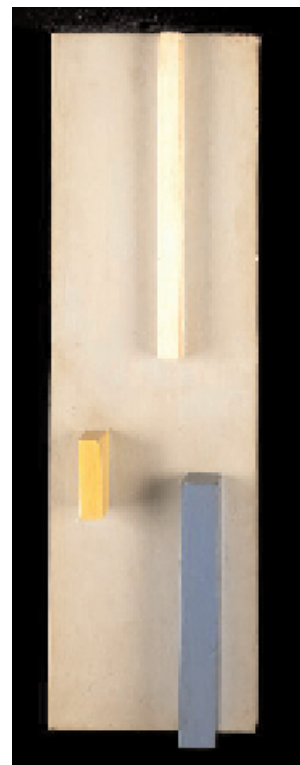


II.5.2 Skulpturale Entwicklungen im Hauptwerk

Von hier aus war der Übergang zu seinem ersten Thema nicht mehr weit. Ein exemplarisches Beispiel (Abb.42) aus dem ersten Themenbereich des Hauptwerks von Diller stammt aus dem Jahr 1962. Diller wählte für diese Komposition ein schmales Hochformat, das aber in dieser Form auch in seinem malerischen Werk auftritt. Die Grundfläche ist grau. Darauf liegen drei unterschiedlich hohe Quader in Gelb, Blau und Weiß. Die einzelnen in der Frontalansicht des Reliefs lang gestreckten Rechtecke, die zum Teil noch wesentlich schmaler sind, als die Proportion der Grundfläche, stehen in unregelmäßigen Abständen und auf jeweils verschiedenen Achsen neben-

Abb.42

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: bemaltes Holz auf
Maisonit-Platte
signiert
Größe:
23,75" x 6,75" x 3",
57,8 x 17,2 x 9,5 cm
//1173-1962-S



und übereinander. Die dritte Dimension unterstreicht auch hier die optischen Farbtiefen der einzelnen Elemente, wobei sicherlich nicht nur die rein objektive Farbtiefe eine Rolle spielte, sondern auch der individuelle Eindruck der Farbe auf Diller. In diesem Relief wurden somit die Tiefen bzw. Höhen der Farben konkret festgelegt, so daß der Betrachter sich diesen Effekt nicht selbst erarbeiten muß. Ein solches Relief belegt natürlich die bei den Gemälden bereits ausführlich beschriebene Beobachtung, daß er die Farbtiefe als wesentliches Kompositionselement einsetzte.

Auch das zweite Thema eignet sich für eine Übertragung in die dritte Dimension. In dem Holzrelief (Abb.43) von 1948 war Diller ausgesprochen progressiv. Er bildete eine für das zweite Thema typische Komposition aus Stäben, die er allerdings nur an einem Außenrahmen befestigte. So blieb der Raum zwischen den Stäben und breiteren Holzrechtecken frei. Die Wand wurde somit zum Bildgrund, das Relief Teil des Raums. Dieser Schritt hin zu einer Einbeziehung des Raums spielte bei den Skulpturen seines Spätwerks noch eine besondere Rolle. Dieses Relief (Abb.43) weist eine komplexe Struktur auf, was für Dillers Werk Ende der vierziger Jahre typisch war. Unterschiedlich breite Lineaturen rhythmisieren die Komposition. Bis auf einen gemalten kurzen vertikalen blauen Strich auf der etwas breiteren weißen Fläche sind alle Linien aus schmalen Holzstäben gefertigt. Wie für

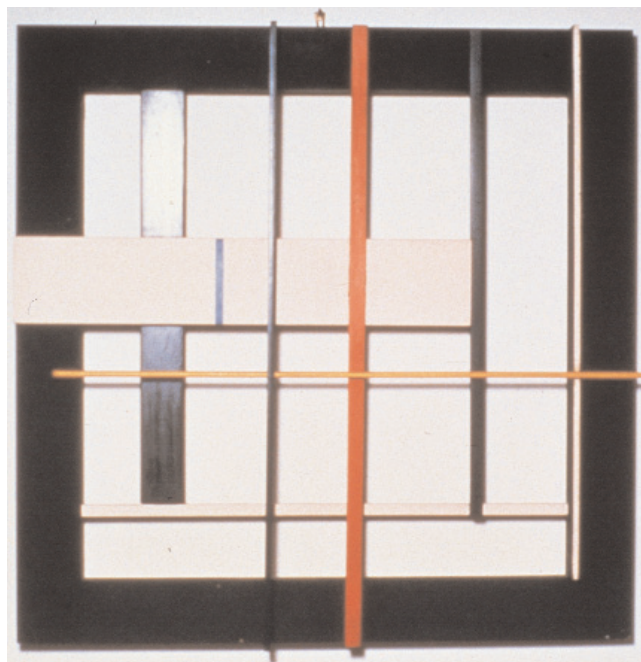


Abb.43

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948
Medium: bemaltes Holz
Größe:
23,313" x 23,25" x 2,625",
59,2 x 59 x 6,7 cm
//0520-1948-R

Dillers zweites Thema üblich, stellte er durch die Wahl der Proportionen und das Aneinanderstoßen bzw. Übereinandergehen der Lineatur ein spannendes Gefüge von Maßverhältnissen her, die den Blick des Betrachters leiten. Im Gegensatz zu den Gemälden ist sich der Betrachter nun ganz sicher, daß es sich wirklich um durchgehende Stäbe handelt und nicht um zwei oder mehr getrennte Linien. Beim Anordnen der Stäbe in der dritten Dimension folgte Diller nicht ausschließlich der optischen Tiefe der einzelnen Farben, sondern auch zusätzlichen kompositorischen Überlegungen. So setzte er beispielsweise einen blauen vertikalen Stab vor einen horizontalen gelben, so daß das bei den Gemälden bereits beobachtete Phänomen der Höhenverschiebung wieder zum Tragen kommt. Während der rote Stab den gelben durchaus noch nach vorn zu drücken scheint, drängt der parallel dazu liegende blaue ihn wieder zurück. Dieses Relief belegt, daß Diller das Umdenken von einer Bildkomposition zu einer Komposition in drei Dimensionen nicht schwer gefallen sein muß. Er verwandte zwar ein anderes Medium, doch der Ausdruck blieb fast gleich.

Dieses Phänomen ist auch bei dem Relief in Abbildung 44 zu sehen. Hier baute Diller ein Relief auf, das an frühe Kompositionen aus den Anfängen des zweiten Themas erinnert. Auf der weißen Grundfläche befinden sich drei Elemente in den Grundfarben und drei weiße vertikale Streben. Die rote und die blaue Strebe verlaufen horizontal. Das Gelb ist besonders hervorgehoben, da es in einem rechten Winkel über die Bildfläche verläuft. Somit schafft der gelbe Winkel die optische Verbindung zwischen den vertikalen weißen Streben und den horizontalen farbigen Streben. Der Kompositionsschwerpunkt ist dort, wo sich die gelbe und die blaue Strebe kreuzen und dort, wo die weiße vertikale Strebe, die ganz oben liegt, die gelbe und die blaue Strebe in kurzem Abstand nacheinander überkreuzt. Er liegt am oberen Rand des unteren Bilddrittels etwa in der Bildmitte. Das Gegengewicht dazu bildet die rote horizontale Strebe. Sie zieht den Blick nach oben und lenkt ihn gleichzeitig wieder nach rechts in die Komposition hinein. Somit ist auch dieses Relief, obwohl es deutlich weniger Elemente aufweist, als das zuletzt besprochene (Abb.43), sehr durchdacht konzipiert und bietet dem Betrachter eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Auch in diesem Relief (Abb.44) entsteht die Harmonie durch einen Ausgleich inhärenter Spannungen.

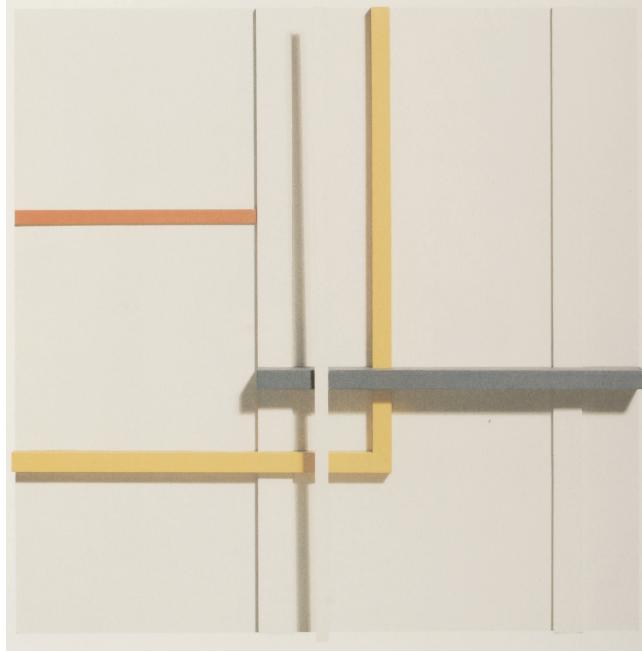


Abb.44

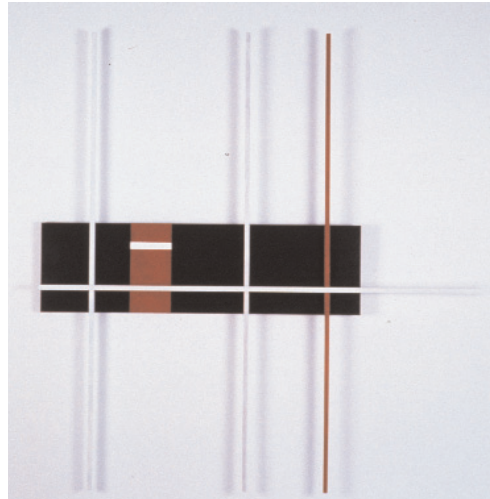
Titel: ohne Titel
Datierung: 1940
Medium: Öl auf Holz auf
Masonit
Größe: 24" x 24" x 3,375",
61 x 61 x 7,8 cm
//0286-1940-R

Das dritte Thema Dillers ist in seinen Skulpturen nahezu nicht zu finden. Es gab zwar einige Kompositionen, wie beispielsweise die in Abbildung 262 (S.238) oder die in Abbildung 45 gezeigte, die eine gewisse formale Beziehung zu diesem Thema aufweisen, aber sie können nicht eindeutig dem dritten Thema zugeordnet werden. Der Unterschied zum gemalten Bild besteht bei den Skulpturen sicherlich in dem weit nach beiden Seiten ausladenden horizontal durchlaufenden Stab. Hier führte Diller ein Element ein, das über die reine dreidimensionale Darstellung der Farbwirkung aus seinen Gemälden hinausgeht. Auch diese Einführung bezieht den Umraum in die Skulptur ein, bzw. läßt die Skulptur in den Umraum ausgreifen. Die vertikal ausgerichtete Komposition in Abbildung 262 ist bis auf diese kleine Änderung den sehr schlanken Gemälden des dritten Themas ähnlich. Das horizontal orientierte Relief hingegen kommt in dieser Form nicht im malerischen Werk Dillers vor, wohl aber in seinen Zeichnungen (vgl. Abb.256 und 257, S.235). Sehr reduziert und klar behaupten sich jedoch beide Darstellungen auf ihre je eigene Weise im Raum.

Zu dem Relief in Abbildung 45 gibt es auch ein hellfarbiges Gegenstück, wie in Abbildung 46 zu sehen. Hier hat Diller die Struktur nur minimal verändert. Der rechte gelbe Stab, sowie der mittlere weiße Stab sind im Gegensatz zu dem rot-schwarzen Relief etwas nach links gerückt. Dadurch sind die Ab-

Abb.45

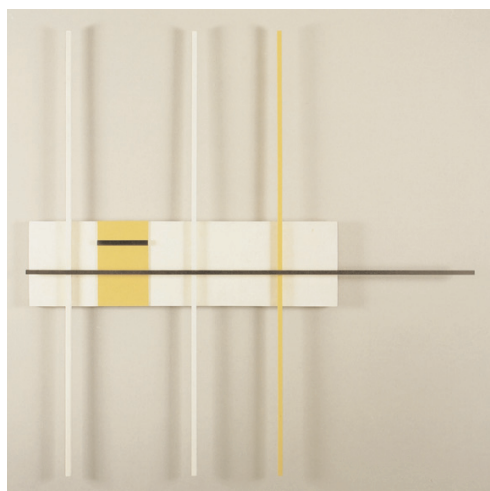
Titel: ohne Titel
Datierung: 1945
Medium: Ölfarbe auf
Holzkonstruktion
signiert
Größe:
46,5" x 46,5" x 2,75",
118,1 x 118,1 x 7 cm
//0364-1945-R



stände zwischen den Stäben in ihrer Breite nicht so verschieden. Zusätzlich hat er das gelbe vertikale Band verbreitert. Der Hauptunterschied besteht jedoch darin, daß der horizontale Stab ebenso wie die horizontale Linie auf dem gelben Band schwarz ist, die vertikalen Stäbe jedoch weiß und gelb sind. Dadurch bekommt die Horizontale in diesem Relief ein anderes Gewicht. In dem Relief in Abbildung 45 liegt das Gewicht zwar durch den schwarzen Reliefkörper ebenso auf der Horizontalen, aber der rote vertikale Stab fängt diese Bewegung auf. In dem Relief in Abbildung 46 hingegen wird die dynamische Bewegung nach rechts durch den horizontalen schwarzen Stab nicht gebremst, sondern durch den vertikalen gelben Stab noch verstärkt. Dieser Vergleich zeigt, daß trotz ähnlicher Grundstruktur allein durch minimale Änderungen der Proportionen und die Verwendung anderer Farben eine andere Aussage erzielt werden kann.

Abb.46

Titel: Third Theme
Datierung: ca. 1945
Medium: Öl auf
Holzkonstruktion
Größe:
46,5" x 46,5" x 2,75",
118,1 x 118,1 x 7 cm
//0363-ca.1945-R



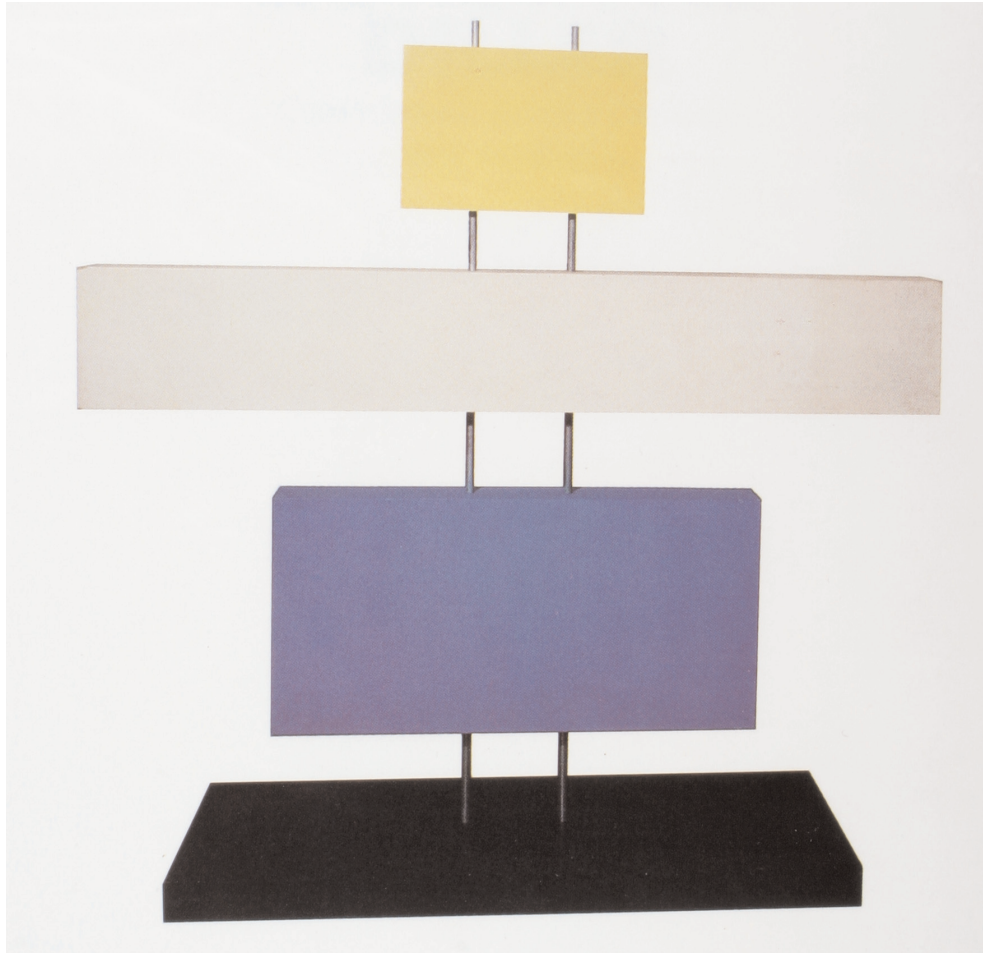


Abb.47

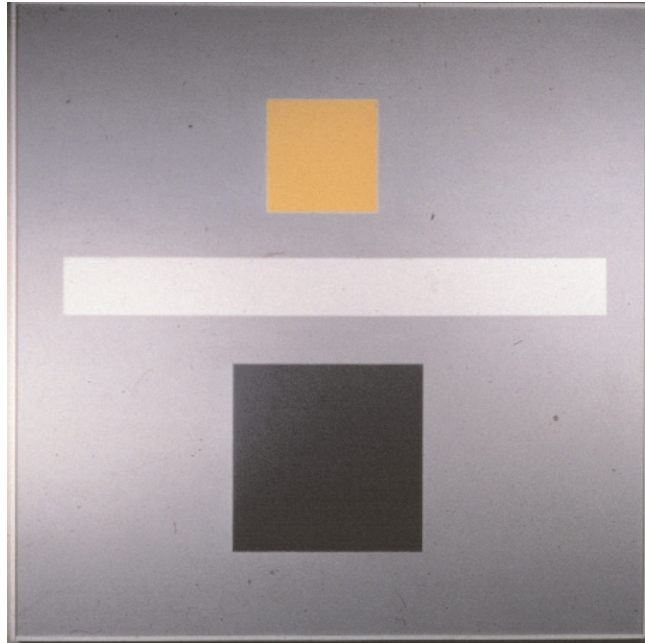
Titel: ohne Titel
Datierung: 1962-63
Medium: bemaltes Holz
und Aluminium-Stäbe
Größe:
74,25" x 77,25" x 25,5",
188,6 x 196,2 x 116 cm
//1172-1962-S

II.5.3. Skulpturen des Spätwerks

Im Spätwerk entwickelte Diller einige unterschiedliche Typen von freistehenden Skulpturen. Ein Beispiel für eine frühe Variante, die ab 1962 gebaut wurde, ist in Abbildung 47 zu sehen. Hier setzte Diller farbige Quader in Gelb, Blau und Weiß auf zwei durchlaufenden Stangen übereinander. Der Aufbau entspricht einer im selben Jahr auch gemalten Komposition (Abb.48), die dem ersten Thema entstammt. Diller versuchte durch die dünnen

Abb.48

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 72" x 72",
182,9 x 182,9 cm
//1170-1962-G



Metallhalterungsstangen den Eindruck des Schwebens, den die Rechtecke in dem Gemälde suggerieren, für die Quader zu bewahren. Durch dieses Gestaltungselement und den schwarzen Sockel wirken die Quader der Skulptur jedoch wesentlich erdgebundener, wodurch die Proportionen der mannshohen Skulptur körperhafter erscheinen und Assoziationen zur menschlichen Silhouette wecken können.

Diller variierte diesen Skulpturentyp auch mit quadratischem Grundriß wie in Abbildung 49 zu sehen. Bei diesen Stelen irritieren die Abstände zwischen den einzelnen Blöcken den Betrachter stärker, da man eine massive Säule erwartet und die implizierte Leichtigkeit überrascht.

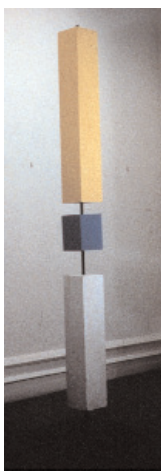


Abb.49

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962-63
Medium: bemalte Holz-
Konstruktion
Größe:
93,5" x 19,75" x 19,75",
237,5 x 50,2 x 50,2 cm
//1180-1962-S

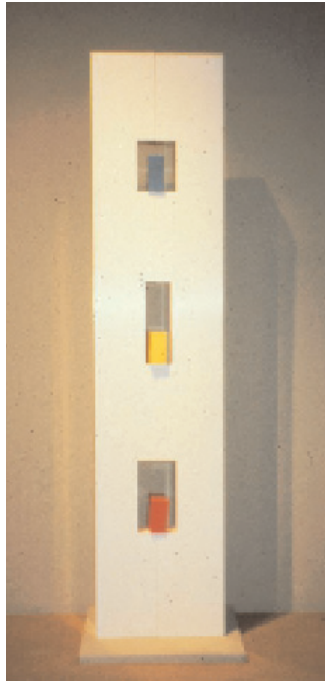


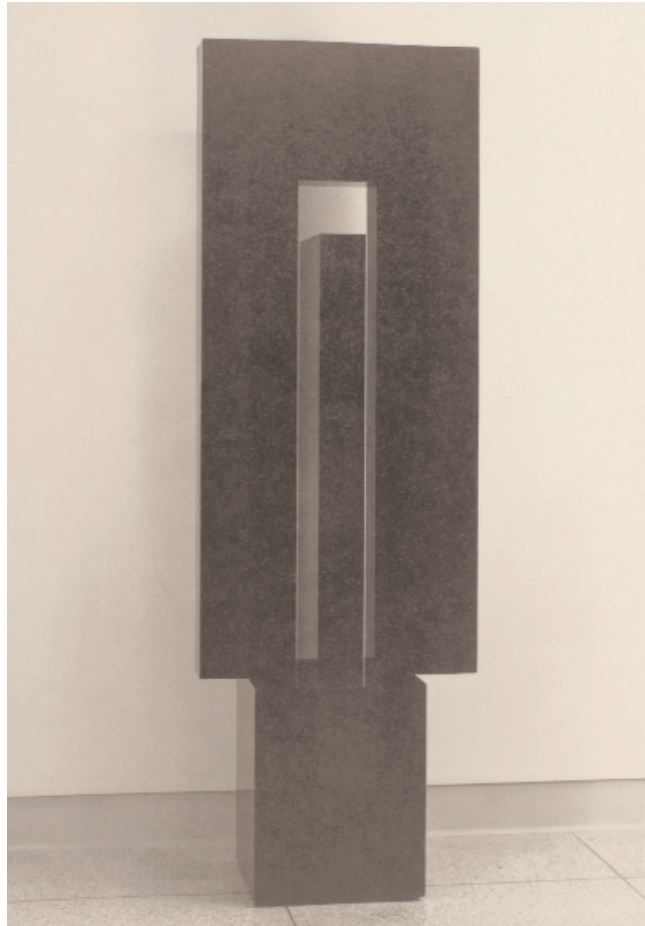
Abb.50

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Formica auf Holz
Größe: 104" x 23" x 7",
264,2 x 58,4 x 17,8 cm
//1494-1963-S

Zum anderen baute er übermannshohe, einfarbig weiße oder schwarze Stelen aus zwei gespiegelten Elementen, durch deren Mitte ein schmaler Spalt verläuft (Abb.50). In diesem Spalt ist eine bestimmte Anzahl von kleineren Rechtecken ausgespart. In diesen Aussparungen stehen kleinere farbige Quader, die nach vorn und hinten etwas in den Raum ragen. Die in Abbildung 50 gezeigte weiße Skulptur hat drei rechteckige Öffnungen in denen jeweils ein kleiner Quader liegt. Die drei Quader sind in den drei Grundfarben gestaltet und gleich groß. Lediglich die Größe der Öffnungen in der weißen Skulptur ist unterschiedlich. Dadurch wirken die farbigen Quader jeweils auf den ersten Blick verschieden. Von diesem Skulpturentyp existieren auch Vorzeichnungen (Abb.344 und 345, S.279, und Abb.346, S.280), die die Variationsmöglichkeiten aufzeigen. Diese Skulptur baute er, ebenso wie alle anderen freistehenden Skulpturen, aus Formica. Das Material hat den Vorteil, daß die Farben sehr leuchtend sind und die Oberflächen sehr perfekt wirken. Der Nachteil läßt sich aber heute an vielen seiner Skulpturen erkennen - die Oberfläche ist sehr kratzempfindlich und das Material läßt sich nur schwer restaurieren. Daher sind viele seiner Skulpturen heute in einem sehr schlechten Zustand und der perfekte Originaleindruck läßt sich wohl nicht wieder herstellen.

Abb.51

Titel: ohne Titel (Project on
Granite, No.5)
Datierung: 1963
Medium: Formica auf Holz
Größe:
85,5" x 28,25" x 18",
217,2 x 71,8 x 45,7 cm
//1495-1963-S



Besonders intensiv widmete sich Diller schließlich 1962 und 1963 der Formvariante, die in der Skulptur in Abbildung 51 zu sehen ist. Hier stellte Diller eine umgestülpte dreidimensionale rechtwinklige U-Form auf einen meist niedrigen Sockel und plazierte in dem Durchblick, der sich in der Mitte ergab, einen Holzquader. Das hier gewählte Beispiel aus dem Jahr 1963 ist mit 217 cm Höhe eine sehr eindrucksvolle und monumentale Skulptur dieser Zeit. Was auf die Gemälde des Spätwerks zutraf, kulminiert in Dillers Skulpturen nochmals. Die majestätische Ruhe und spirituelle Mystik, die von diesen späten Skulpturen ausgeht, rief sogar schon Vergleiche mit einem modernen Stonehenge hervor.²³⁸ Diese Interpretation mag auf die hier gezeigte schwarze Variante zutreffen, doch hat Diller auch farbige Skulpturen in dieser Form gebaut. Diese können eine sehr unterschiedliche Aussage haben. Wie in Abbildung 52 zu sehen, trug aber nicht nur die

²³⁸ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.145.

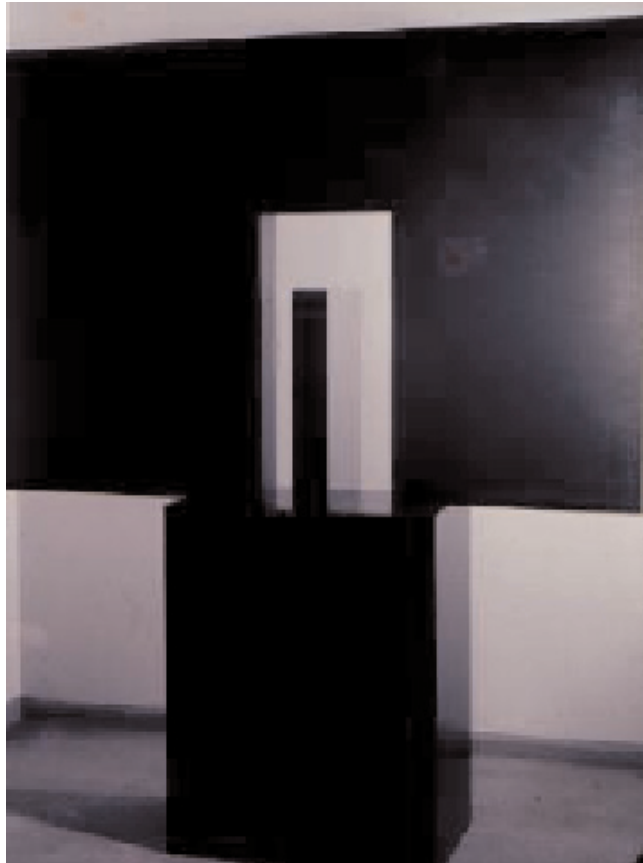


Abb.52

Titel: ohne Titel
Datierung: ca.1962
Medium: Formica auf Holz
Größe: 83" x 68" x 18",
210,8 x 172,7 x 45,7 cm
//1183-ca.1962-S

Farbe, sondern auch eine Formveränderung zu einem anderen Eindruck bei. Diese sehr breite Variante wirkt noch monumentaler und ruhiger als die in Abbildung 51 gezeigte. An diesen Beispielen wird Dillers Idee nachvollziehbar, eine solche Skulptur für den Außenraum in massivem Granit herstellen zu wollen. Doch konnte er sie nicht mehr realisieren.

Dennoch haben auch die Skulpturen in Formica ihren Reiz und man darf sie nicht als Prototypen für spätere dauerhafte Steinskulpturen fehlinterpretieren, denn damit würde man Dillers Intention nicht gerecht. Diller legte großen Wert auf ein sehr perfektes Erscheinungsbild der von ihm gebauten Skulpturen, was sie eindeutig als "Endprodukt" ausweist. Außerdem lassen auch die unterschiedlichen farbigen Varianten, wie in den Abbildungen 53 bis 56 zu sehen, nur einen solchen Schluß zu. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob die Farbe nur sehr reduziert eingesetzt wurde, wie in den Skulpturen in Abbildung 53 und 54, oder sehr dominant wie in Abbildung 55 und 56.

Abb.53

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Formica auf Holz
Größe:
68,75" x 42,75" x 11,75",
174,6 x 108,6 x 29,9 cm
//1498-1963-S

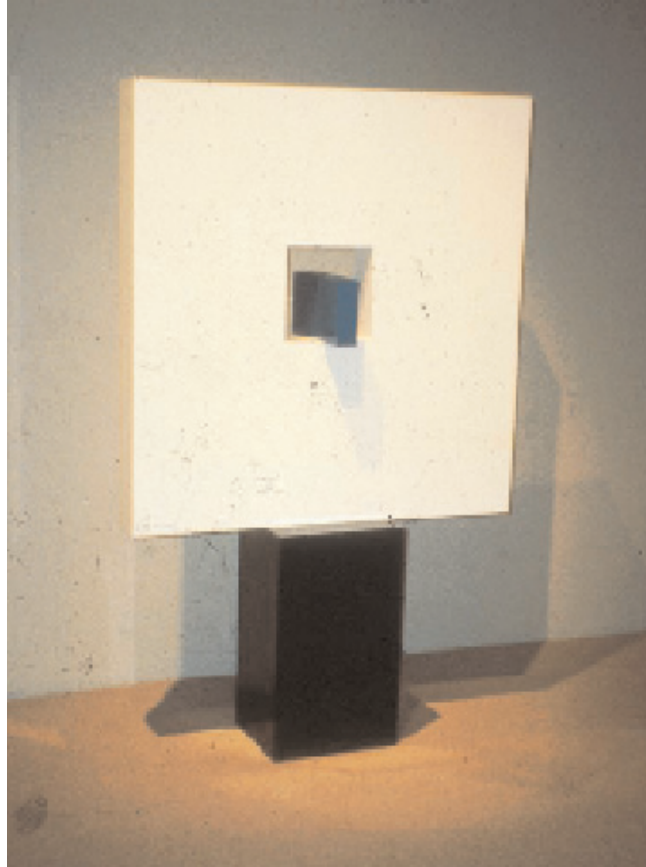


Abb.54

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1962
Medium: Formica auf Holz
Größe:
81" x 48" x 18",
205,7 x 121,9 x 45,7 cm
//1184-ca.1962-S

Abb.55

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Formica auf Holz
Größe:
71" x 44" x 15",
180,3 x 111,8 x 38,1 cm
//1182-1962-S

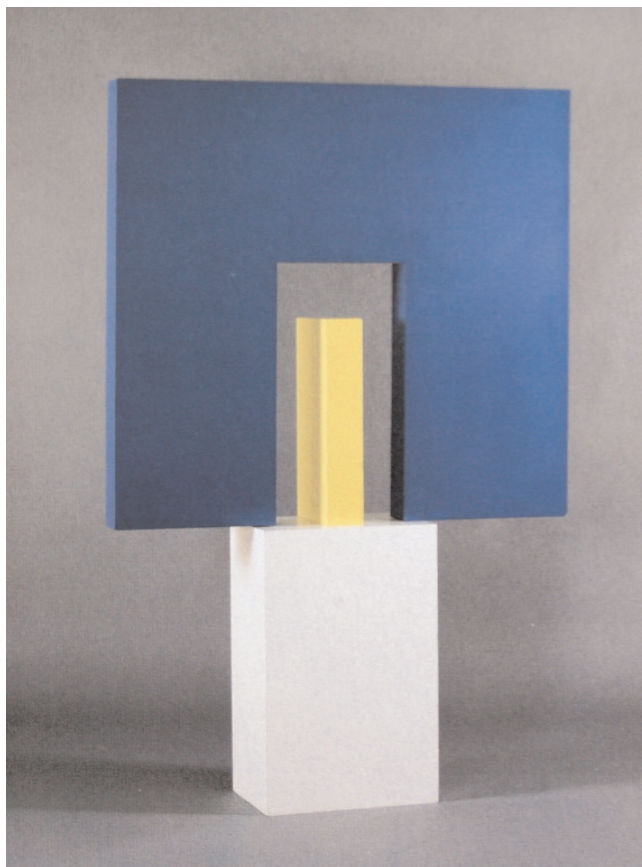
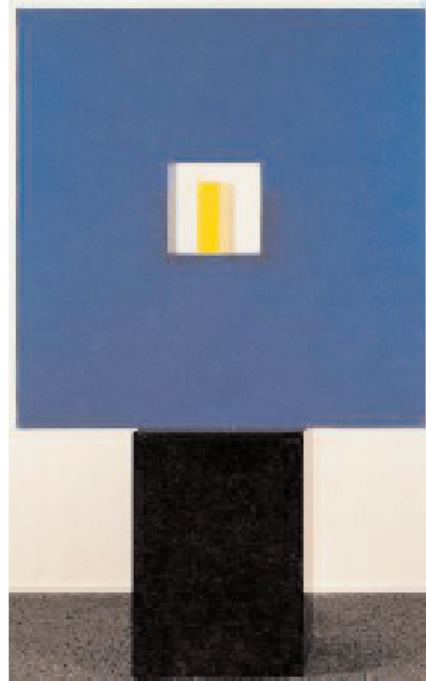


Abb.56

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Formica auf Holz
Größe:
75" x 44,5" x 11,75",
190,5 x 113 x 29,9 cm
//1497-1963-S

Die Skulpturen (Abb.55 und Abb.56) unterscheiden sich insofern, als die Skulptur in Abbildung 56 der bereits vorgestellten Variante entspricht, während bei der Skulptur in Abbildung 55 das U-förmige Element gegen ein vollflächiges Element mit quadratischer Öffnung ausgetauscht wurde. Darin steht ein kleiner gelber Quader, der genau doppelt so hoch wie breit ist und der nach oben und zu den Seiten den gleichen Abstand läßt. Die große blaue Form lenkt den Blick zu dem kleinen gelben Element, das trotz seiner geringen Größe für den Aufbau der Skulptur sehr wichtig ist. Da das blaue Grundelement das gelbe Rechteck völlig umschließt, wird dieses zusätzlich betont. Der Aufbau der Komposition wirkt im Gegensatz zur Skulptur in Abbildung 56 zentrierter und auch geschlossener. Die andere Skulptur (Abb.56) ist hingegen offener. Das liegt daran, daß der gelbe schmale Quader direkt auf dem weißen Sockel steht und von unten in die blaue Form hereinragt. Dadurch wirkt die Skulptur auch dynamischer. Das Gelb setzt das Weiß des Sockels nach oben fort und dringt von unten in die blaue Form ein. Der Abstand zwischen der gelben und der blauen Form erhöht in dieser Komposition die optische Spannung. Die Farben selbst verstärken den Eindruck, daß sich beide Formen entgegenkommen, ebenfalls, da das Blau in dieser Anordnung wirkt, als drücke es nach unten, das Gelb aber, unterstützt durch die Form, einen aufstrebenden Eindruck macht. Somit haben die unterschiedlichen Versionen dieser Skulptur auch eine deutlich unterschiedliche Aussage. Bei den Skulpturen in den Abbildungen 53 bis 55 spielt die Tiefe eine Rolle. Der Blick wird in die Mitte der oberen quadratischen Form gezogen und der kleine Quader unterstützt diese Bewegung, weil er aus seiner Öffnung herausragt und somit eine Blickführung in die Tiefe forciert. Bei der Skulptur in Abbildung 56 wirken die Kräfte, die die Komposition beleben, in vertikaler Richtung. Dennoch erwecken beide Skulpturen nicht den Eindruck von Endlichkeit. Die in ihnen gebündelten dynamischen Kräfte reichen über die Skulpturen hinaus. Die Darstellung von Relationen entwickelte Diller somit in seinen Bildern und Skulpturen und, wie in den folgenden Kapiteln zu sehen ist, auch in seinen Zeichnungen parallel nebeneinander.

II.5.4. Bedeutung der Skulpturen in Dillers Werk

Die Skulpturen Dillers sind also ein wesentlicher Bestandteil seines Werks. In ihnen formuliert Diller seine inhaltliche Aussage erneut und findet sehr bald seine eigene Sprache, die jener der anderen Medien entspricht. Somit läßt sich in seinem Werk keine definitive Trennung zwischen den einzelnen Darstellungsformen: Malerei, Skulptur und Zeichnung ausmachen. Er arbeitet in allen drei Bereichen an einer Idee und es gelang ihm, diese in wechselseitiger Weiterentwicklung immer stärker seiner Vorstellung anzunähern. Die Skulpturen belegen auch, daß Diller bis zum Schluß stets auf der Suche nach dem optimalen Ausdrucksmittel für seine Ideen war. Er verharrte nicht bei einer eingefahrenen Bild- und Kompositionssprache, sondern hinterfragte sie immer wieder, um innerhalb der selbstauferlegten Reduktion zu neuen Lösungen zu kommen. Das trug sicher auch dazu bei, daß sein Werk bis zu seinem Lebensende nur von wenigen Menschen voll erfaßt wurde und es häufig zu Fehlinterpretationen kam, wie im sechsten Kapitel gezeigt wird.

Die Betrachtung der Skulpturen Dillers macht deutlich, daß er zu den konsequenten Künstlern gehört, die ihrer Überzeugung bis zum Lebensende treu blieben und sie durch unerschöpflichen Ideenreichtum stetig erneuerten. Wie viele seiner Ideen dabei unrealisiert blieben, zeigt sich bei der genauen Untersuchung seines zeichnerischen Werks im vierten Kapitel. Mit den Skulpturen gelang Diller ebenso wie mit seinem gesamten Spätwerk schließlich der Schritt zu einer neuen Kunstrichtung. Mit diesen späten Werken ist er zum Vorreiter des Minimalismus geworden.

III. Die Zeichnungen Burgoyne Dillers.

III.1. Einleitung

“We will not know the full story of Burgoyne Diller's art until his drawings have been studied in detail.”²³⁹ Diese Feststellung von Kim Eigel-Smith ist mit Sicherheit zutreffend. Bis heute wurden die Zeichnungen Dillers nicht umfassend analysiert. Es gab zwar bereits Ausstellungen in diversen Galerien²⁴⁰, die das zeichnerische Werk²⁴¹ zum Thema hatten, aber nur eine kleine Anzahl zeigten, jedoch gibt es bis heute keine exakte Untersuchung seiner gesamten Zeichnungen.

Allein der Tatbestand, daß die Zeichnungen das Gesamtwerk Dillers zahlenmäßig dominieren, bestätigt das eingangs genannte Zitat, daß man Dillers Werk ohne eine umfassende Kenntnis seiner Zeichnungen nicht richtig würdigen kann. Doch auch der Variationsreichtum ist bei den Zeichnungen wesentlich größer als bei seinen Gemälden und Skulpturen. Die Untersuchung der Zeichnungen gibt somit tatsächlich über viele bisher nicht erschlossene Aspekte des Werks von Burgoyne Diller Aufschluß.

In diesem Kapitel werden die Zeichnungen Burgoyne Dillers genau untersucht und es wird eine Einordnung in sein Gesamtwerk vorgenommen.

²³⁹ Eagles-Smith, Kim: Foreward. In: Burgoyne Diller. The Early Geometric Work. Paintings, Constructions and Drawings. (Ausstellungskatalog: Harcourt Modern and Contemporary Art, San Francisco, January 1991.) San Francisco 1991. S.10.

²⁴⁰ Burgoyne Diller (1906-1965) - An Exhibition of Drawings. Washburn Gallery, New York, April 18 - May 20, 1978. / Burgoyne Diller. Drawings 1945 to 1964. André Emmerich Gallery, New York, Feb 9 - March 3, 1984. / Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition in America. Meredith Long and Company, Houston, May 15 - June 2, 1984. / Burgoyne Diller. Studies for the 3 Themes. André Emmerich Gallery, New York, May 8 - June 6, 1986. / Burgoyne Diller. A Selection of Drawings from 1945 to 1961. André Emmerich Gallery, New York, September 6 - October 6, 1990. / Burgoyne Diller. 1906 New York City - 1965 New York City. Galerie Schlégl, Zürich, 5. Februar - 30. März 1991. (hauptsächlich Zeichnungen) / Burgoyne Diller. The Third Dimension: Sculpture and Drawings, 1930 - 1965. Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 13, 1997 - January 17, 1998. / Burgoyne Diller: Collages. Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 4, 1999 - January 8, 2000. (siehe²⁴¹) / Burgoyne Diller. The Late Drawings. Pollock Gallery, Meadows School of the Arts, Southern Methodist University, October 21 - December 7, 2002.

²⁴¹ Dem zeichnerischen Werk werden im Folgenden alle Papierarbeiten zugerechnet, also auch Collagen und Gouachen, da Diller häufig die einzelnen Techniken kombinierte.

Burgoyne Diller hatte, wie zuvor bereits erwähnt, in seiner Karriere als Künstler einige Phasen der Unterbrechung, einmal aus zeitlichen Gründen von 1935-1945 und aus persönlichen Motiven Mitte der 50er Jahre. Wie konnte er als durch und durch kreativer Mensch diese Phasen, in denen er nicht selbst künstlerisch kreativ sein konnte, bestehen? - Er hatte die Zeichnung.

Diller hatte den Ausspruch seines Lehrers Hans Hofmann: "Drawing is the daily bread of the artist."²⁴² verinnerlicht. Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe begleiteten ihn ständig. "For Diller his drawings were a desperate attempt to regain lost and dissipated time."²⁴³ Dillers künstlerischer Entwicklungsweg ist an seinem zeichnerischen Werk am besten zu verfolgen. "They give us a far deeper and more complete view into the range of possibilities he envisioned for his art than do his painting."²⁴⁴ Immer wenn er nicht die Muße hatte, ein Bild zu malen, eine Konstruktion zu schaffen oder eine Skulptur zu bauen, fertigte Diller Zeichnungen an. William C. Agee faßte dies in seinem Artikel "Burgoyne Diller: Drawing and the Abstract Tradition in America" folgendermaßen zusammen: "drawing (..) served as a opportunity to develop ideas and to experiment. The drawings impress on us a sense of constant search, of probing of clarifying his thinking."²⁴⁵

Aber er sah die Zeichnungen auch als eigenständiges Medium an. "The drawing granted Diller a spontaneity and a multiplicity which add a unique quality to his art that he could not otherwise obtain."²⁴⁶ Welche Funktion er einer Zeichnung zugedachte, kann man meist sehr klar erkennen. Skizzen sind in größerer Anzahl auf einen Bogen Pergament gezeichnet, undatiert und

²⁴² Diller, Burgoyne: Hofman [sic.] Notes. Vorlesungsmitschrift bei Hans Hofmann, Handschriftliches Manuskript. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). O.D.S.12.

²⁴³ L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.15.

²⁴⁴ Agee, William C.: Burgoyne Diller: Drawing and the Abstract Tradition in America. In: Burgoyne Diller - Drawing and the Abstract Tradition in America. (Ausstellungskatalog: Meredith Long, Houston, Texas, May 15 - June 2, 1984.) Houston 1984. S.81.

²⁴⁵ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.80.

²⁴⁶ Campbell: Diller: The Ruling Passion. In: ArtNews, 1968. S.81.

unsigniert. Meist sind sie themen- und medienübergreifend nebeneinander gestellt. Zeichnungen, die jedoch als eigenständiges Werk angesehen wurden, erkennt man an der meist akribischen Rahmenschräffur und den feineren und exakteren Linien. "the drawings, with their strokes, slightly erasures, and corrections, have a handmade look, but their perfected intervals, their ruled lines and neat elegance, finally even their penciled frames, also tell us that the final dynamic equilibrium has been reached, that the composition had been resolved before it was begun."²⁴⁷ Das heißt aber nicht, daß die einfachen Skizzen für Dillers Denk- und Entwicklungsprozesse nicht genauso wesentlich sein konnten.

In diesem Kapitel werden die Zeichnungen parallel zu seiner Werkentwicklung untersucht. Begonnen mit dem Frühwerk, über das Hauptwerk bis zum Spätwerk. Die skulpturenbezogenen Zeichnungen werden in Kapitel IV besprochen. Es werden hier jeweils exemplarische Beispiele für einzelne Motivgruppen gezeigt. Eine umfassende Zusammenstellung seiner Zeichnungen ist ebenso wie eine Auflistung seiner Bilder und Skulpturen im Anhang zu finden.

III. 2. Die Zeichnungen im Frühwerk

Dillers Entwicklung in der Phase des Frühwerks ist in den Zeichnungen eingehend zu verfolgen. Das Frühwerk läßt sich unterteilen in einen sehr frühen naturalistischen Part, bestehend aus Zeichnungen von Landschaften und Personen, in die Phase mit sichtbaren Einflüssen des Kubismus und des Surrealismus, in die ersten Abstraktionen nach einem realen Vorbild, meist menschlichen Figuren, in die ersten ungegenständlichen Abstraktionen und schließlich in die Kompositionen, die unmittelbar zum Hauptwerk überleiten. Bei einer eingehenden Untersuchung der Zeichnungen des Frühwerks lassen sich auch schon Verweise auf seine spätere künstlerische Entwicklung finden.

²⁴⁷ Rosenthal: *Confronting Modernism*. In: *The Drawing Society*, N.Y. (Hrsg.): *Drawing*, 1991. S.76.

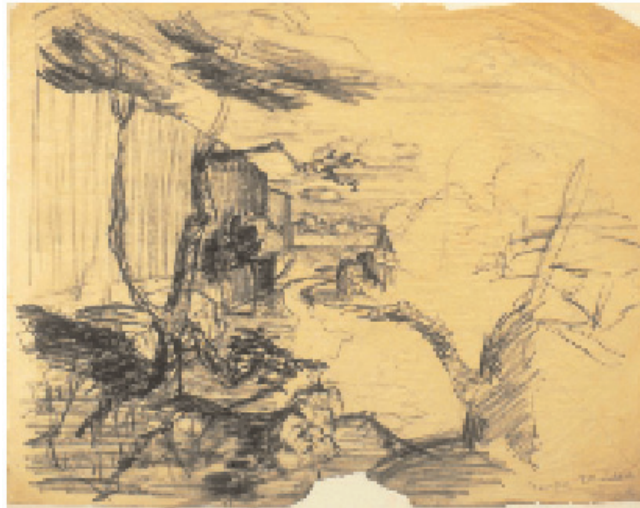


Abb.57

Titel: ohne Titel (Landschaft)
Datierung: ca. 1930
Medium: Graphit und Kohle
auf Pergament
Größe: 11" x 13,75",
27,9 x 34,9 cm
//0013-ca.1930-P

In der Mitte der zwanziger Jahre entsprachen die Zeichnungen Burgoyne Dillers dem realistischen Malstil seiner Bilder. Er skizzierte Gebäude und Landschaften (Abb.57), bei denen er großen Wert auf eine detailgenaue Gestaltung legte (Abb.58). Trotz der realistischen Vorlage ist eine besonde-



Abb.58

Titel: ohne Titel (Landschaft
mit Bäumen)
Datierung: 1926
Medium: Bleistift auf Papier
Größe: 19,1" x 11,8",
48,5 x 30 cm
//0005-ca.1926-P

re Konzentration auf die zugrundeliegenden Strukturen auszumachen und ein besonderes Interesse an Fragen der Bildkomposition. Das wird an der Setzung der Hell-Dunkel-Kontraste deutlich, die die Zeichnung (Abb.57) sehr klar gliedert und eindeutige Polarisierungen zeigt. Die unsymmetrische Verteilung der Kontraste erinnert nahezu schon an die gewollten Gewichtungen in einer zenbuddhistischen Tusche-Zeichnung.

Daß Diller sich mit der asiatischen Kultur beschäftigt hat, zeigt nicht nur seine akribische Vorlesungsmitschrift über die Grundlagen der japanischen Malerei²⁴⁸, auch die Zeichnung einer sitzenden Figur aus dem buddhistischen Kanon (Abb.59) in einem seiner frühen Skizzenbücher zeugt davon.²⁴⁹

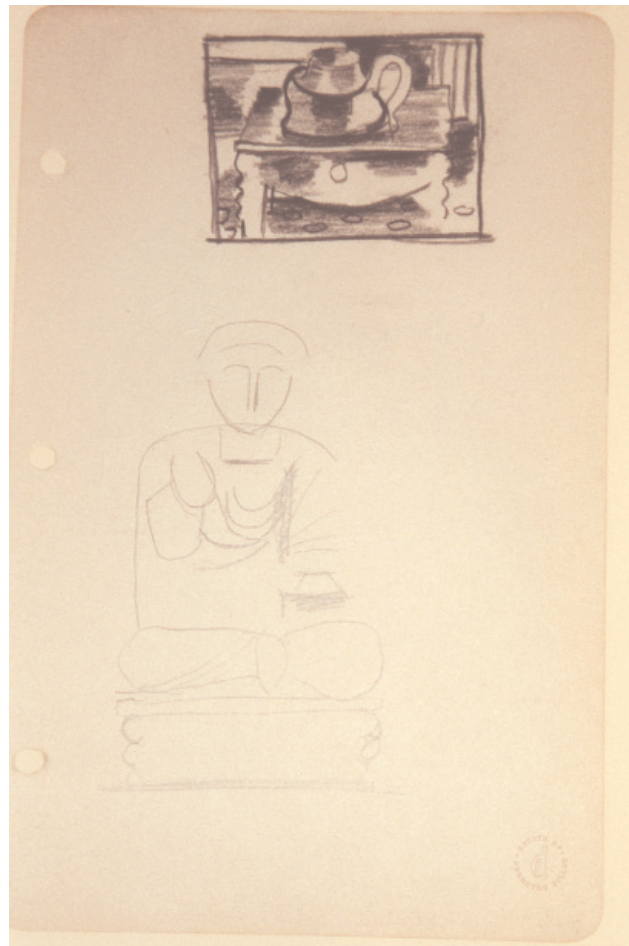


Abb.59

Titel: ohne Titel (Stilleben und buddhistische Figur)
Datierung: ca.1931
Medium: Graphit auf Papier
Größe: 8,46" x 5,51",
21,5 x 14 cm
Diller: Notizbücher o.D.,
Quelle. Skizzenbuch (III).
//0032-ca.1931-P

²⁴⁸Diller: On the basic of japanese painting - Okubo Shibutsu. (Vortragsmitschrift) In: Diller: Notizbücher, o.D., Quelle. o.S.

²⁴⁹ Es handelt sich bei dieser Figur, soweit diese stilisierte Darstellung eine Einordnung zuläßt, wohl um einen Bodhisattva. Dafür spricht das Gewand (Buddha trägt selten ein bis oben geschlossenes Gewand), die fehlende Ushnisha (Kopferhebung) und die Handhaltung.

Zieht man die Hauptkompositionslinien dieser Zeichnung nach (Abb.60), so stellt sich in der harmonischen, aber doch nicht statischen Einteilung der Fläche überraschenderweise eine Ähnlichkeit mit Dillers späteren Kompositionen heraus. Das liegt sicherlich nicht daran, daß Diller die Struktur wie in Abbildung 60 analysiert hat, sondern vielmehr daran, daß harmonische Kompositionen kontextunabhängig ähnlich aufgebaut sein können.



Abb.60

Die Hauptkompositionslinien in der Zeichnung einer buddhistischen Figur.

So symbolisiert diese auf einem stilisierten Lotusthron sitzende buddhistische Figur auch für den ungeübten Betrachter eine in sich ruhende Gelassenheit, eine aus Gegensätzen aufgebaute Harmonie. Betrachtet man die Handhaltung wird dies besonders deutlich. Die rechte Hand ist erhoben und die linke dem Betrachter entgegengestreckt. Diese Geste heißt bei gestreckten Fingern, hier nicht ausgeführt, aber zu vermuten, "Segan-semui-in".²⁵⁰ Das bedeutet, daß die erhobene Hand göttliche Furchtlosigkeit symbolisiert, während die nach unten ausgestreckte Hand dem Betrachter Mitleid und Unterstützung zukommen läßt. Dieser Handhaltung, Mudra, liegen die zentralen Richtungen Vertikale und Horizontale zugrunde. Sie stellen hier die Verbindung zum Göttlichen (vertikal) und zum Menschlichen (horizontal)

²⁵⁰ Saunders, Dale E.: Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. Princeton 1985. S.58.

dar. Diese Grundstimmung findet sich in vielen Werken Dillers wieder, wobei eine transzendente Deutung möglich ist.

Neben den oben erwähnten Landschaftsgemälden sind in seinem zeichnerischen Frühwerk auch viele Zeichnungen von Personen zu finden. Einige werden in den folgenden Abbildungen 61 bis 64 exemplarisch gezeigt. Die beiden Portraitskizzen in den Abbildungen 61 und 62 sind wohl zu den frühesten erhaltenen Skizzen dieser Art zu rechnen. Da die losen Blätter nicht datiert sind, kann nicht genau bestimmt werden, wen Diller gezeichnet hat. Möglicherweise handelt es sich um seinen älteren Bruder Robert.



Abb.61

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1930
Medium: Bleistift auf
Pergament
Größe: 18,9" x 14",
48 x 35,5 cm
//0014-ca.1930-P

Gegen Ende des umfangreicheren Ringbuchs, das Diller bis Ende der vierziger Jahre als Skizzen- und Notizbuch geführt hat, sind nochmals realistische Zeichnungen aus späterer Zeit zu finden. In Abbildung 65 ist die Zeichnung eines sehr aussagekräftigen und selbstkritischen Selbstportraits des Künstlers zu sehen. Diller hat sich mit dunkel umrandeten Augen, zerzauster Frisur und eingefallenen Gesichtszügen gezeichnet, die ihn wesentlich



links: Abb.62

Titel: ohne Titel (Portrait)
Datierung: ca. 1930
Medium: Graphit auf Papier
Größe: 7,8" x 4,9",
20 x 12,5 cm
//0016-ca.1930-P

unten: Abb.63

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1930
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 8,3" x 5,9",
21 x 14,9 cm
//0017-ca.1930-P

unten rechts: Abb.64

Titel: ohne Titel (Portrait)
Datierung: ca. 1930
Medium: Graphit auf
Pergament
Größe: 12,4" x 9,25",
31,5 x 23,5 cm
//0018-ca.1930-P



älter erscheinen lassen, als er Ende der vierziger Jahre war. Der getrübbte Blick offenbart tiefliegende Zweifel und Selbstzweifel. Diller hat hier seinen Seelenzustand offen gezeigt.

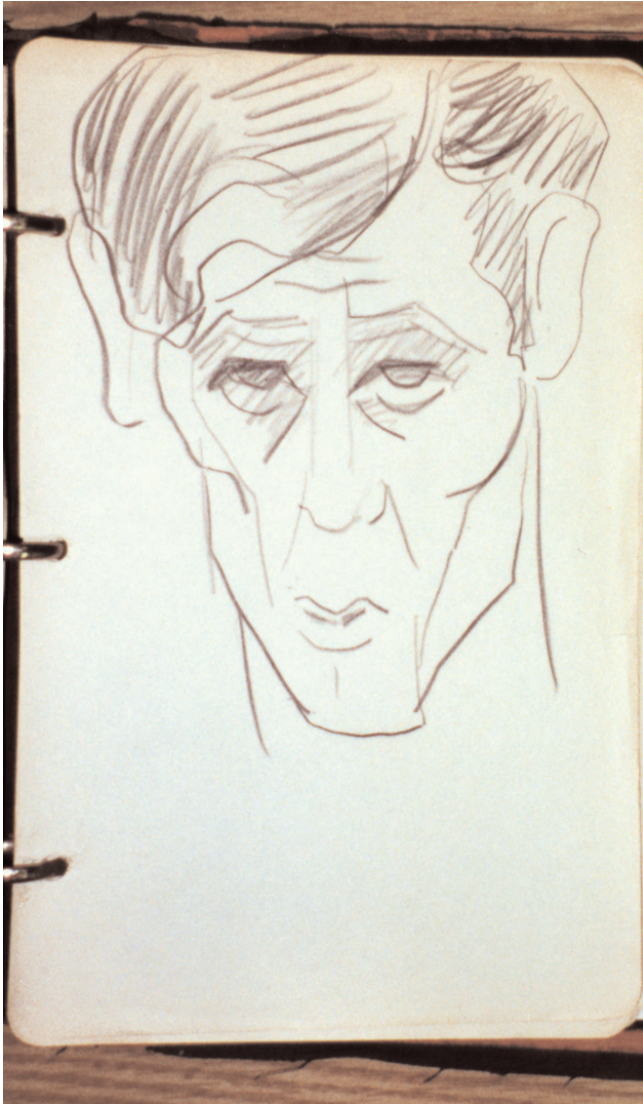


Abb.65

Titel: ohne Titel
Datierung: ab 1930
Medium: Graphit auf Papier
Größe: 7,875" x 5,5",
20 x 14 cm
//0023-ca.1930-P

Zwei Seiten weiter findet sich in dem Skizzenbuch die Darstellung eines detailgenau gezeichneten Skeletts (Abb.66), das eine sehr lebendige, halb sitzende, halb stehende Haltung einnimmt. Diese Skizze ist wohl eine Proportionsstudie. Lediglich die etwas dunklere gewellte Linie an der rechten Hand des Skeletts mag eine symbolische Bedeutung haben. Um was es sich hierbei aber genau handelt, ist nicht zu erkennen.



Abb. 66

Titel: ohne Titel
Datierung: ab 1930
Medium: Graphit auf Papier
Größe: 7,875" x 5,5",
20 x 14 cm
//0024-ca.1930-P

Diller entwickelte seinen Zeichenstil von einer naturalistischen Wiedergabe in seiner frühen Phase während seines Studiums an der Art Students League in unterschiedliche Richtungen weiter. Das Suchende kommt hierbei stärker zum Ausdruck, als es bei seinen Gemälden der Fall ist. Es ist keine eindeutige Entwicklungslinie erkennbar, sondern ein Streifzug durch diverse Stilrichtungen, auf der Suche nach dem Eigenen. In Zeichnungen um 1930 (Abb.67 bis 68) sind Experimente von ersten Aktzeichnungen zu sehen. Diller hat in der Zeichnung in Abbildung 67 sehr viele Varianten einer realistischen Version der Aktzeichnung nebeneinandergesetzt. In Abbildung 68 ist eine sarkastische Verfremdung festzustellen.



Abb. 67

Titel: ohne Titel
(Figurenskizzen)
Datierung: 1930
Medium: Tusche auf Papier
auf Pappe aufgezogen
signiert
Größe: 10,5" x 14,75",
26,7 x 37,5 cm
//0007-1930-P

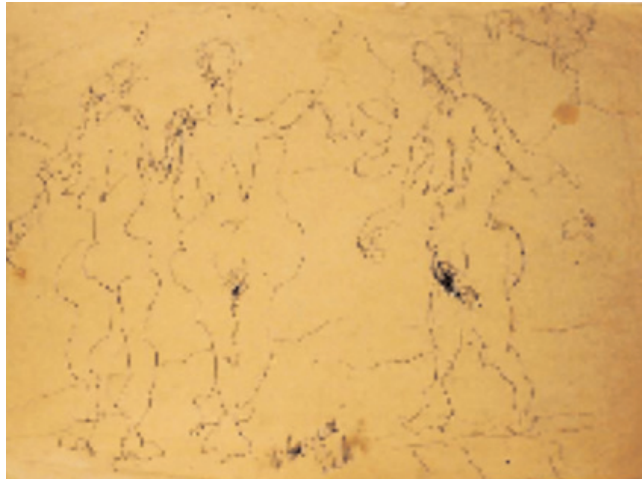


Abb.68

Titel: the three graces
 Datierung: ca.1930
 Medium: Tusche auf Papier
 signiert
 Größe: 10,5" x 14,625",
 26,7 x 37,2 cm
 //0012-ca.1930-P

Diller zeichnete die drei Grazien, allerdings ohne eine graziöse Erscheinung wiederzugeben. Es handelt sich vielmehr um die Darstellung dreier Frauengestalten, die den Zenit ihrer körperlichen Schönheit längst überschritten haben. Eine solche karikaturhafte Verzeichnung zeugt von geringer Sympathie für das andere Geschlecht und gleichzeitig von einer gewissen jugendlichen Arroganz.



Abb.69

Titel: Listening to the Concert
 Datierung: ca. 1930
 Medium: Tusche auf Papier
 signiert
 Größe: 14,5" x 10,5", 36,8 x 26,7 cm
 //0025-ca.1930-P



Abb.70

Titel: Young artist
 Datierung: ca. 1930
 Medium: Tusche auf Papier
 signiert
 Größe: 14,6" x 10,5", 37,2 x 26,7 cm
 //0026-ca.1930-P

Es gibt in Dillers Werk nur wenige Karikaturen, so z.B. die mit einer einzigen Bleistiftlinie gezeichneten Blätter eines Konzertbesuchers (Abb.69) und eines jungen Künstlers (Abb.70). Diese Technik, mit einer geschlossenen Linie zu zeichnen, hatte Diller wohl in der Klasse von Boardman Robinson an der Art Students League gelernt.²⁵¹ Außer diesen Skizzen lassen sich noch einige Zeichnungen von Tierfiguren den Karikaturen zurechnen, wie beispielsweise die Darstellung in Abbildung 71.



Abb.71

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1931
Medium: Kohle auf
Pergament
Größe: 13,97" x 11,81",
35,5 x 30 cm
//0034-ca.1931-P

Die Abbildungen 72 und 73 zeigen figürliche Darstellungen mit kompakteren Körperformen, die dann in die ersten abstrahierenden Zeichnungen (Abb.74 und 75) übernommen und mit kubistischen Ideen verknüpft wurden. Der Idee der abstrahierten figürlichen Form ging Diller lange Zeit nach. Letzte Skizzen sollen laut Datierung sogar noch von Ende der 50er Jahre stammen. Ausgangspunkt war in diesen Zeichnungen die Darstellung von Mann und Frau.

²⁵¹ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.16.



Abb.72

Titel: ohne Titel
(Figurenstudie)
Datierung: ca. 1932
Medium: Kohle auf Papier
Größe: 8,5" x 5,5",
21,5 x 14 cm
//0048-ca.1932-P

Abb.73

Titel: ohne Titel
(Körperstudie)
Datierung: ca. 1931
Medium: Graphit auf
Pergament
Größe: nahezu
Originalgröße
//0037-ca.1931-P



Abb.74

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 14,96" x 11",
38 x 28 cm
//0063-ca.1932-P

Abb.75

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 13,97" x 11",
35,5 x 28 cm
//0062-ca.1932-P



Die Zeichnung in Abbildung 76 ist ein Beispiel für die erste Abstraktionsstufe. Hier reduzierte Diller die männliche und die weibliche Aktfigur auf ihre Konturen. Es ist sowohl eine inhaltliche als auch eine formale Beziehung der Figurendarstellungen zueinander festzustellen. Die männliche Figur wendet sich der weiblichen zu, die neben ihr auf einer kubusförmigen Bank sitzt und legt ihr einen Arm um die Schulter. Diese hat zwar ebenfalls einen Arm um seinen Rücken gelegt, wendet sich jedoch mit ihrem Gesicht ab und legt den anderen Arm quer vor ihren Körper. Diese Haltung wirkt verle-

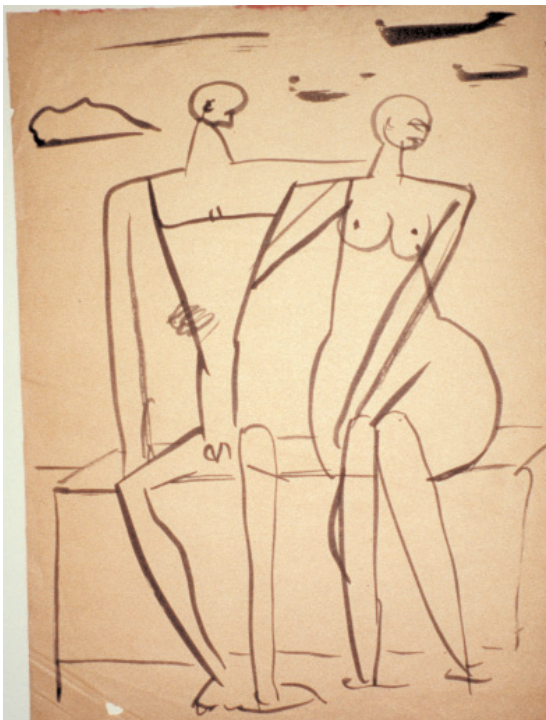


Abb.76

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 13,97" x 11",
35,5 x 28 cm
//0061-ca.1932-P

gen und drückt Unentschlossenheit aus. Die Vertrautheit, die sich zwischen den beiden Figuren aufgrund ihrer Nacktheit und der Tatsache, daß sie sich gegenseitig umarmen, ergibt, wird durch den deutlichen Abstand zwischen ihnen und die Abwendung der weiblichen Figur gebrochen. Die Spannung, die dadurch in der Zeichnung entsteht, unterstreicht Diller noch durch die Hervorhebung und Überbetonung der sekundären Geschlechtsmerkmale. So formt der Oberkörper des Mannes nahezu ein Dreieck, während die Hüfte der Frau fast kreisförmig ist. Ob Diller bei dieser Zeichnung formale oder inhaltliche Kriterien stärker interessiert haben, läßt sich nicht sagen. Festzustellen ist lediglich, daß die formale Komposition einen hohen Stellenwert in dieser Zeichnung (Abb.76) besitzt, da beispielsweise der unproportionierte rechte Arm des Mannes wohl hauptsächlich deswegen so ausgefallen ist, um formal eine Verbindung zum linken Bein herzustellen. Dadurch wird inhaltlich die aufrechte Haltung des Mannes unterstrichen, die einen Gegensatz zur gewundenen Haltung der Frau bildet.



Abb. 77

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Kohle und Tusche
auf Papier
Größe: ~ 11,7" x 8,27",
~ 29,7 x 21 cm
//0066-ca.1932-P



Abb.78

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Kohle und Tusche
auf Papier
Größe: ~ 11,7" x 8,27",
~ 29,7 x 21 cm
//0067-ca.1932-P

In den späteren Zeichnungen (Abb.77 und 78) stehen zwar auch noch die Konturen der Aktfiguren im Vordergrund, jedoch sind die daraus entstehenden Flächen stärker in die Gesamtkomposition einbezogen und die Hintergrundflächen gleichwertig behandelt. Diese durchdringen die Körperformen und heben dadurch eine klar definierbare Räumlichkeit in den Zeichnungen auf. Es läßt sich auch feststellen, daß die Betonung der sekundären Geschlechtsmerkmale innerhalb der formalen Gestaltung zurückgenommen wurde. Die Frau in Abbildung 77 hat in diesem Fall einen nahezu dreieckigen Oberkörper. Um das Geschlecht der abstrahierten Figur jedoch eindeutig erkennbar zu machen, hat Diller in diesem Fall die primären Geschlechtsmerkmale stärker hervorgehoben. Aber auch diesen Akzentuierungen versuchte er durch formale Korrespondenzen einen Gegenpart zu geben, um das Gleichgewicht in der Bildkomposition zu erhalten. So ist bei der Frau die linke Hand kreisförmig und bei der Darstellung des Mannes (Abb.78) der linke Fuß als schwarze Fläche gezeichnet.



links: Abb.79

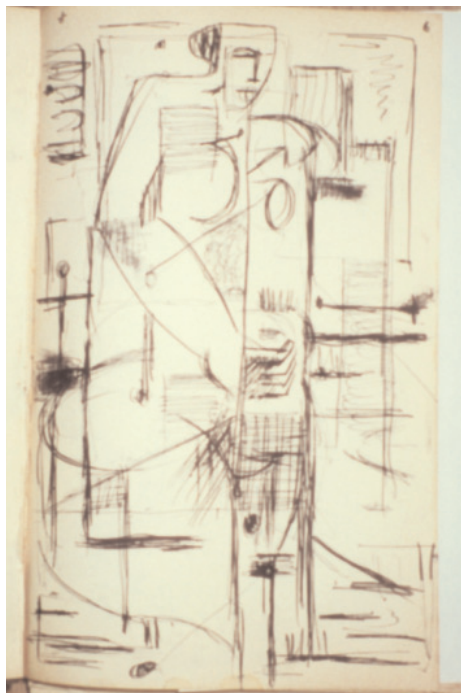
Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0073-ca.1932-P

unten links: Abb.80

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0081-ca.1932-P

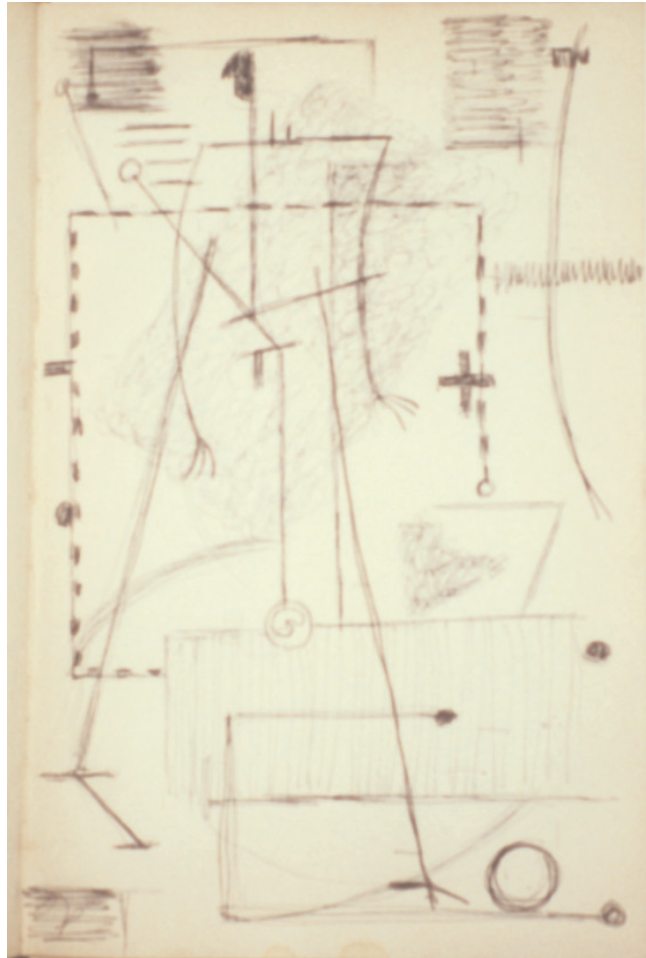
unten rechts: Abb.81

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0088-ca.1932-P



rechts: Abb.82

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0071-ca.1932-P

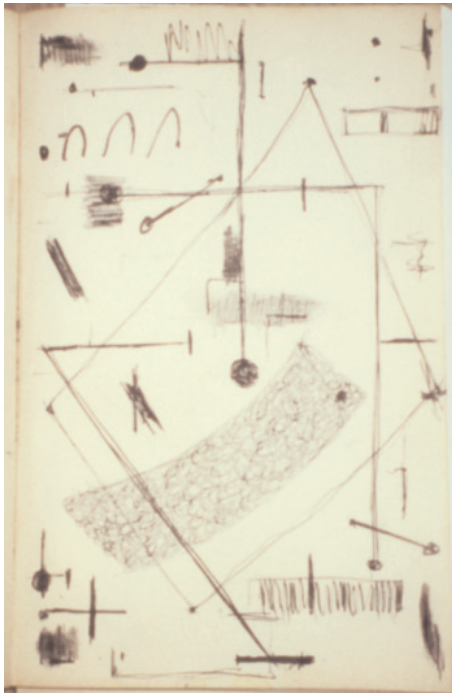


unten links: Abb.83

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0085-ca.1932-P

unten rechts: Abb.84

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1932
Medium: Tusche auf Papier
Größe: ~ 7,1" x 4,9",
~ 18 x 12,5 cm
//0086-ca.1932-P



Im letzten Abstraktionsschritt in den Zeichnungen 79 bis 84 lässt sich eine immer stärkere Auflösung der Figur beobachten, wobei zusätzlich die gleichgewichtige Gestaltung der Fläche immer mehr in den Vordergrund tritt. Dadurch gelangte Diller zu einer immer ausgewogeneren Verteilung von Lineaturen und Formen auf der Fläche.

Somit kam Diller von der Abstraktion einer Person in seinen Zeichnungen nach und nach zu einem all-over (Abb.83 bis 84), bei dem das gesamte Blatt gleichwertig behandelt wurde. Diese Zunahme der Komplexität der Strukturen ist in gleicher Weise beim Übergang vom zweiten zum dritten Thema im Hauptwerk zu beobachten. Diller schwankte zyklisch zwischen einer extremen Reduktion und sehr komplexen Strukturen, was in seinem Werk immer wieder deutlich wird.

Von diesen Zeichnungen (Abb.83 bis 84) war es nur noch ein kleiner Schritt zu den Abstraktionen (Abb.85 bis 86), die 1933 entstanden. Diese Gouachen, Farbstift- und Tuschezeichnungen zeigen rein abstrakte Kompositionen, bei

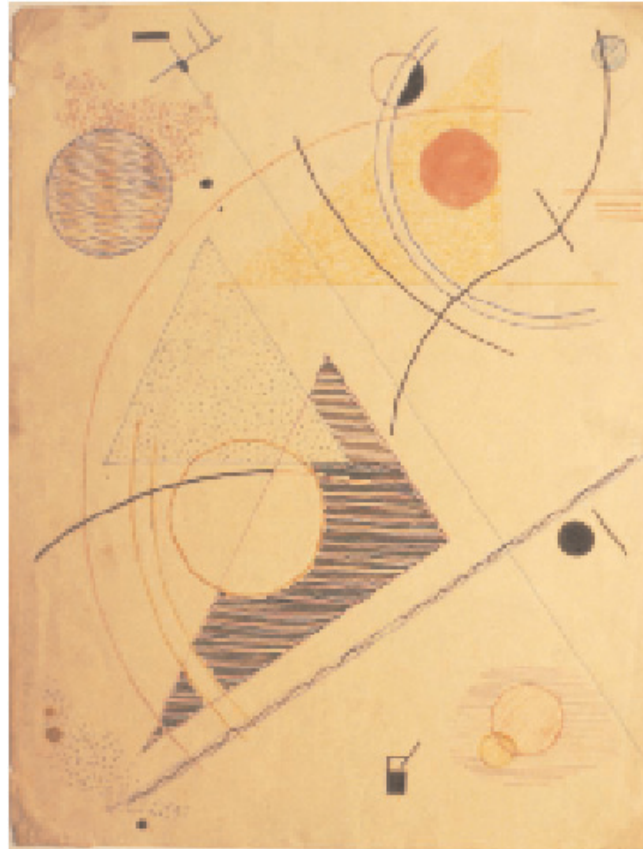


Abb.85

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1933
Medium: Gouache und
Tusche auf Papier
Größe: 12" x 9",
30,5 x 22,9 cm
//0110-ca.1933-P

Abb.86

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1933
Medium: Tusche und farbige
Tusche auf Papier
Größe: 12" x 9",
30,5 x 22,9 cm
//0111-ca.1933-P



denen reduzierte geometrische Formen im Vordergrund stehen. Lineaturen, Quadrate und Dreiecke hat Diller zu dynamischen Kompositionen arrangiert, wobei die Fülle der einzelnen Elemente erst bei intensiverer Betrachtung ein zusammenhängendes Bild ergibt. Häufig liegen die korrespondierenden Kompositionselemente so weit auseinander oder werden so von anderen Formen überschritten, daß ihre Bezüge nicht klar genug zum Ausdruck kommen, um eine optische Einheit hervorzurufen.

Parallel dazu gab es auch Experimente mit Abstraktionen von amorphen Formen, die surrealistische Züge aufweisen (Abb.87 bis 90) und mit eindeutigen surrealistischen Skizzen (Abb.91 bis 93). Während sich die Kompositionen mit amorphen Formen wieder hauptsächlich formalen Fragestellungen widmen, sind die Ausflüge in surrealistische Darstellungen auch inhaltlich aussagekräftig. So hat die Zeichnung in Abbildung 92 die kurze Aufschrift "The great nose - in the moon light - and the man runs from the ladder, that leads to the moon because he is afraid the eye sees him."



links: Abb. 87

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 16,925" x 8,7",
43 x 22 cm
//0218-ca.1936-P

unten: Abb.88

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 8,46" x 11",
21,5 x 28 cm
//0213-ca.1936-P



rechts: Abb.89

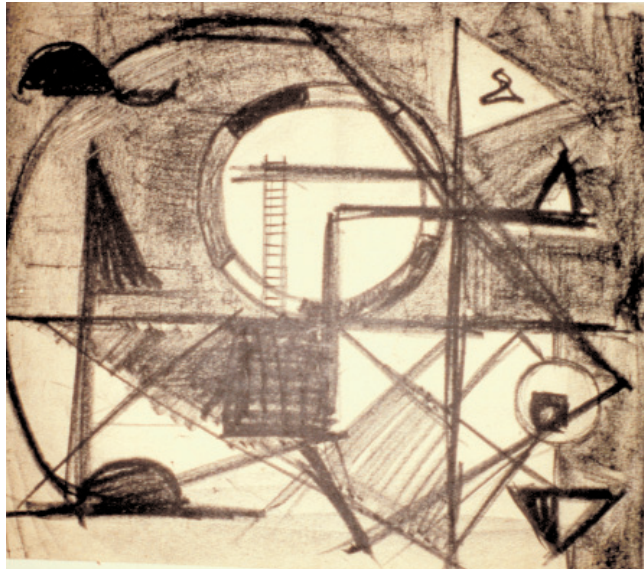
Titel: "the jugglers"
Datierung: ca. 1936
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 14,96" x 10",
38 x 25,5 cm
//0212-ca.1936-P



unten: Abb.90

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Tusche auf Papier
Größe: 8,5" x 11",
21,5 x 27,9 cm
//0214-ca.1936-P





links: Abb.91

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Kohle auf Papier
Größe: 11" x 14",
27,5 x 31,5 cm
//0210-ca.1936-P

unten Abb.92

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Graphit auf
Pergament
Größe: 11,02" x 14",
28 x 35,5 cm
//0208-ca.1936-P

Die Zeichnung zeigt eine überdimensional große Nase, auf der ein Auge liegt. Auf dem Boden, auf dem auch die Nase steht, ist eine kleine surrealistische Vogelgestalt zu sehen. Über der Nase am Himmel ist der Mond gezeichnet. Von der Nasenspitze, auf deren Oberseite die Nasenlöcher liegen, geht eine Leiter in den Himmel bis zum Mond. Auf ihr steht winzig klein eine Figur recht weit oben. Die Aufschrift unterstreicht das Surreale der dar-



gestellten Situation. Die Zeichnung, die wie die Darstellung eines Fiebertraums wirkt, lebt daraus, daß reale Dinge in eine ungewöhnliche Beziehung gesetzt werden. Die wenigen Worte beschreiben die Situation, in der der Mann, der auf der Leiter steht, als handelndes Wesen dargestellt wird. Somit kann eine Projektion des Zeichners in diese Gestalt auf der Leiter vorliegen. Die Angst prägt das Handeln des Mannes auf der Leiter. Er hat Angst vor einer Observation durch ein großes Auge. Die Leiter ist das Fluchtinstrument aus einer unangenehmen Realität. Sie leitet aus der Welt heraus in eine andere Welt, zur weißen Scheibe des Mondes. Der Mond wird zur Projektionsfläche eines besseren Lebens. Doch die Angst vor einer Entdeckung der Flucht durch das Auge veranlaßt den Mann, umzukehren und sich der unschönen Realität des Lebens zu stellen. Der Mond und die Leiter spielten auch in der Zeichnung in Abbildung 91 die Hauptrolle. Diese Elemente sind neben einem kleinen Dreieckswimpel eindeutig zu erkennen und bilden den Mittelpunkt der Komposition. Die weiße kreisrunde Fläche steht hier nicht hoch am Himmel, sondern sehr zentral in der Bildmitte. Dennoch assoziiert man mit ihr den Mond und somit Entfernung und Weite. Die Leiter scheint direkt gegen diese Mondscheibe gelehnt zu sein. Auch hier stellt die Leiter, die ohne perspektivische Verkürzung gezeichnet wurde, das Verbindungselement zu einer anderen Realität her. Das Aufgreifen des Motivs der Leiter ist für Diller in den Zeichnungen von zentraler Bedeutung. Die Möglichkeit der Flucht aus einer irdischen, profanen Welt hin zu einer anderen, höheren Lebensform stellte wohl einen Traum Dillers dar.

In der dritten Zeichnung dieser Art (Abb.93) ist der Mond erneut vorhanden. Davor schwebt eine quadratische Fläche, die perspektivisch so gekippt ist, daß sie eine plane Fläche zu ergeben scheint. An ihren Rändern ragen zwei Stäbe nach oben, zwischen denen ein Seil gespannt ist. Auf diesem Seil fährt eine Person auf dem Fahrrad und hinter ihr auf dem Gepäckträger des Fahrrads steht mit artistischer Gebärde ein weiteres Wesen. Auch das wirkt wie der Ausschnitt eines Traums, denn es gibt weder eine Möglichkeit für die beiden Fahrradfahrer, auf das Seil zu kommen, noch es zu verlassen. Interessant ist aber besonders die Gestaltung der planen Bodenfläche, deren Struktur einem perspektivisch gezeichneten Bild des dritten Themas aus dem Hauptwerk Dillers gleicht. Auf der Bodenfläche ist auch eine Leiterstruktur zu erkennen. Diese sehr poetisch wirkende Tuschezeichnung

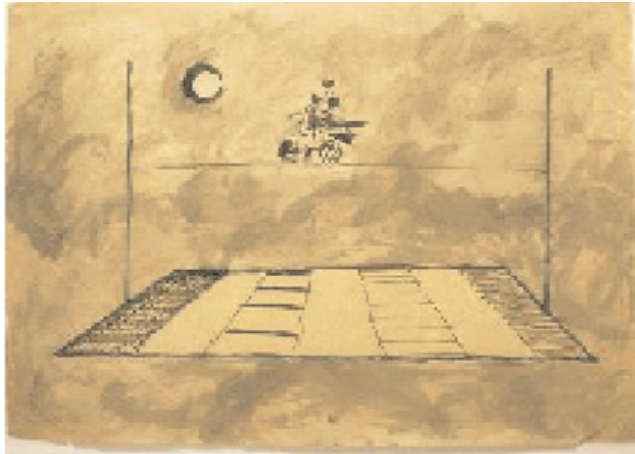


Abb.93

Titel: ohne Titel
 (Drahtseilakrobat mit
 Fahrrad)
 Datierung: ca. 1936
 Medium: Gouache und
 Tusche auf Papier
 Größe: 10,25" x 14,5",
 26 x 36,8 cm
 //0209-ca.1936-P

stellt somit einen unbewußten Vorgriff auf spätere Kompositionen des Künstlers dar. Diller hat möglicherweise das Motiv der Leiter in seine späteren Werke transformiert.

Diese Leiter, die in seinen frühen Werken häufig die Verbindung zu einem höheren Raum, teilweise dem Himmel darstellt, ist für Diller ein Bindeglied in eine andere Realitätsebene. Sie reicht über das real wahrnehmbare hinaus und verweist auf eine andere Realität. Ob mit dieser Bildidee eine romantische Sehnsucht, ein Fluchtaspekt aus der Wirklichkeit oder die Idee der Transzendenz gemeint ist, sei dahingestellt. Festzustellen ist jedoch, daß diese Struktur für ihn von wesentlicher Bedeutung war.

Im Frühwerk Dillers gibt es keine Zeichnungen, die unmittelbar zu den Themen seines Hauptwerks führen. Es gibt zahlreiche Abstraktionen (z.B.

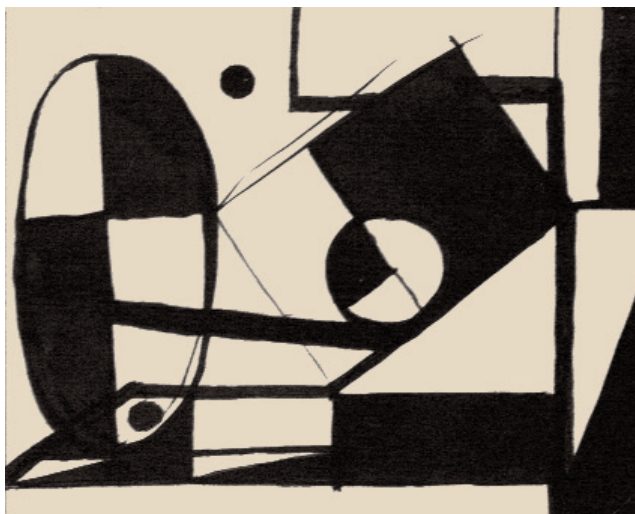


Abb.94

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1933
 Medium: Tusche auf Papier
 Größe: 9,5" x 12,5",
 24,1 x 31,8 cm
 //0116-ca.1933-P

Abb.95

Titel: ohne Titel
Datierung: 1934
Medium: Gouache und
Tusche auf Papier
Größe: 6" x 9",
15,2 x 22,9 cm
//0147-ca.1934-P

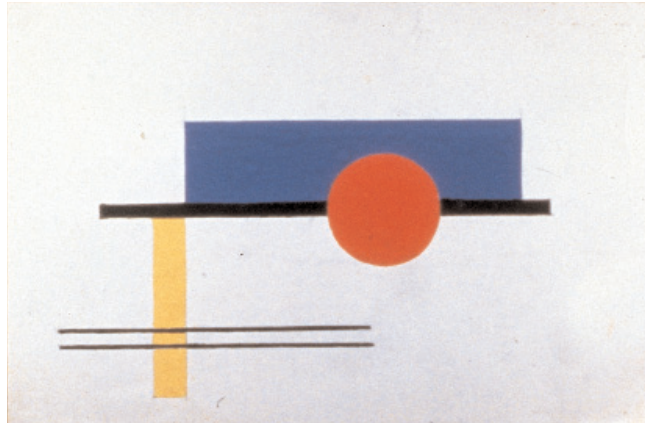


Abb.94), die losgelöst von jeder gegenständlichen Darstellung in den Jahren bis 1933 entstanden. Doch ist ihre Formensprache noch nicht mit der seines Hauptwerks zu vergleichen.

In seinen frühen Reliefs von 1934 fand er langsam seine typische Formensprache. Darauf folgten seine Gemälde des Hauptwerks und ab 1938 sind erste Skizzen in diesem Stil eindeutig zu datieren. Zwischen 1933 und 1938 ist sein zeichnerisches Schaffen, soweit dies heute aufgrund von Datierungen noch nachvollzogen werden kann, sehr reduziert. Aus dem Jahr 1934 ist eine datierte Gouache erhalten (Abb.95), die in ihrer Formensprache dem malerischen Werk dieser Zeit entspricht. Hier ist er bereits zu einer reduziert geometrischen Formensprache vorgedrungen. Die für diese Zeit typische Kreisform, die eine Ableitung der Form des Mondes aus den früheren Zeichnungen sein kann, ist auch in dieser, in den Grundfarben und Schwarz kolorierten, Zeichnung zu finden. Auch wenn eine Assoziation mit dem Mond in dieser gegenstandslosen, reduzierten Komposition sehr unwahrscheinlich erscheint, so ist der Kreis zumindest als vollendete Form zu sehen, die ganz auf sich bezogen ist und kaum in Kontakt mit ihrer Umgebung tritt.

Zusammenfassend läßt sich über die Zeichnungen des Frühwerks von Diller sagen, daß er sie als Experimentierfeld auf dem Weg zu einer eigenen Bild- und Formensprache verstanden hat. Die Zeichnungen erlaubten ihm Freiheitsgrade, die ihm als jungem Künstler in den anderen Medien nicht gegeben waren. In der Zeichnung konnte er Stilrichtungen und Motive nachvollziehen, umsetzen und sich zu eigen machen, wie es in der Malerei

nicht der Fall war. Das mag zum einen daran gelegen haben, daß es immer auch teurer war ein Bild zu malen, aber sicherlich hauptsächlich daran, daß die Zeichnung als intimeres Medium nicht stets dem direkten Blick seiner Umgebung ausgesetzt war. Dillers Werk präsentiert sich in den Zeichnungen bis 1934 viel stärker als das eines Suchenden. In Bildern und Skulpturen war das nicht der Fall. Spontaneität konnte er in seinen Zeichnungen direkter ausleben, aber auch Experimentierfreude, die Lust an der Variation und an Gefühlsausdrücken. Den in seinen konstruierten Werken stets nur destilliert durchscheinenden und sehr stark zurückgestellten subjektiven Gefühlen konnte er in seinen Zeichnungen freien Lauf lassen, was sie als Dokumente zum Verständnis seiner Biografie ebenso spannend macht, wie unter künstlerischen Gesichtspunkten. Nach dem Frühwerk stand Dillers Ausrichtung in der Kunst fest. Das kann man an seinen Zeichnungen eindeutig ablesen. Auch in diesem Medium, das künstlerische Seitensprünge zugelassen hätte, hat er sich ausschließlich auf die geometrische Abstraktion beschränkt.

III. 3. Das Hauptwerk Dillers in seinen Zeichnungen

Die Untersuchungen der Zeichnungen des Hauptwerks folgen den drei vom Künstler vorgegebenen Themen und ihren Sonderformen. Anhand der Vielzahl der Zeichnungen können einige interessante Fragen beantwortet werden, z.B. wann jedes der Themen im zeichnerischen Werk nachweisbar zum ersten Mal vorkam, wie intensiv es sich weiterentwickelte und wann es seinen Höhepunkt erreichte. Die Zeichnungen geben auch Auskunft darüber, wie sich eine Idee von der Vorzeichnung bis zur Umsetzung in einem Gemälde entwickelt hat. Bei diesen speziellen Untersuchungen können auch präzisere Aussagen über das Kompositionsverständnis des Künstlers gemacht werden. Diller hat aber auch Zeichnungen gefertigt, die als letztes Glied in einer Kette gesehen werden können, nicht weil sie nicht in einem Gemälde umgesetzt wurden, sondern weil die Zeichnungen von einer solchen Perfektion sind, daß sie eindeutig als eigenständiges Kunstwerk relevant sind. Andererseits fertigte Diller auch Zeichnungen nach ausgeführten Gemälden. Diese sind meist an der detaillierten Aufschrift mit Angabe des Themas und dem skizzenhaften Zeichenstil erkennbar.

III. 3.1. Zeichnungen des ersten Themas

Arbeiten zum ersten Thema haben den größten Anteil an Dillers zeichnerischem Werk. Ihre belegbare Entstehungszeit geht von 1938 bis 1964. Die Gewichtung innerhalb dieser Zeitspanne ist jedoch sehr unterschiedlich. Die meisten Zeichnungen des ersten Themas entstanden zwischen 1961 und 1963.

Die frühesten erhaltenen zwei Exemplare (Abb.96 und 97) stammen von 1938. Diese sehr perfekt ausgearbeiteten Zeichnungen gehören in die Kategorie der eigenständigen Werke. Daß gerade aus diesem Jahr zwei Skizzen mit einem Motiv, das eindeutig dem ersten Themenkreis zuzuordnen ist, erhalten blieben, mag einen Hinweis auf die Datierung des ersten Gemäldes des ersten Themas (Abb.27) geben. Diese beiden Zeichnungen sind zudem die einzigen datierten des ersten Themas, die aus den 30er Jahren bekannt sind. Die Farbwahl entspricht annähernd der des frühen Gemäldes (Abb.27), bis auf den grauen Hintergrund. Diesen hat der Künstler gewählt, um vier Rechtecke in den beiden Grundfarben Rot und

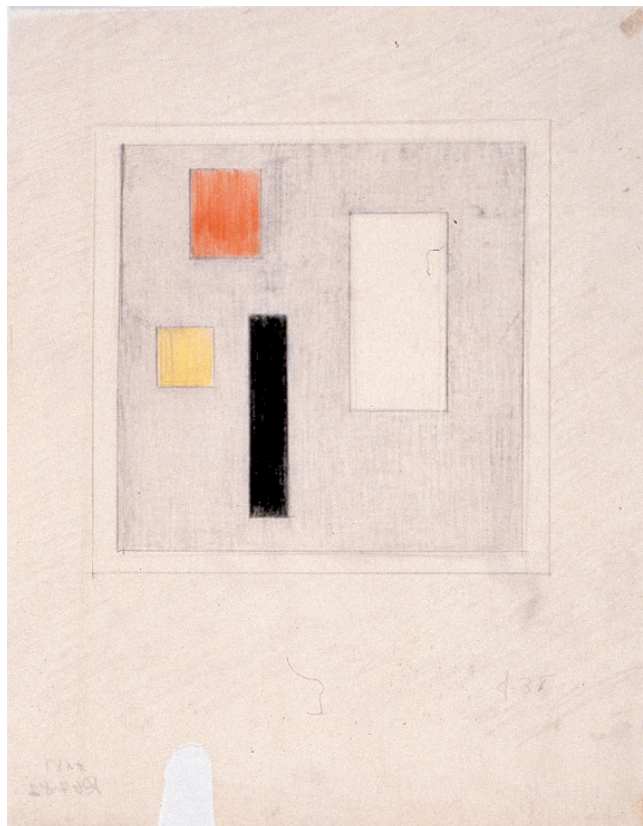


Abb. 96

Titel: ohne Titel
Datierung: 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 12,5" x 12,5",
31,8 x 31,8 cm
//0239-1938-P

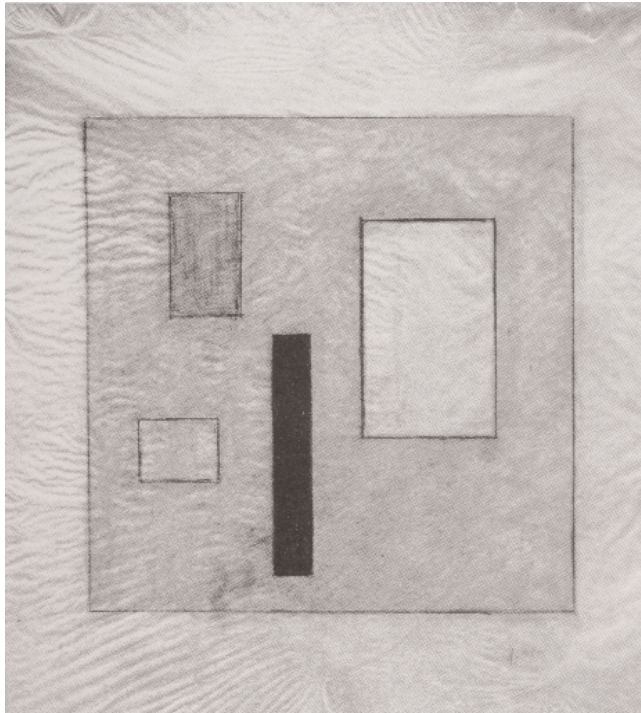


Abb. 97

Titel: ohne Titel
Datierung: 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 12,5" x 12",
31,8 x 30,5 cm
//0240-1938-P

Gelb und dazu Schwarz und Weiß vor dem Hintergrund unterscheiden zu können. Die Kombination von Rot und Gelb entspricht auch der Farbwahl des Gemäldes. Eine Entstehung des ersten Gemäldes (Abb.27) zum ersten Thema im Jahre 1934 ist daher unwahrscheinlich. Die Datierung des Whitney Museum of American Art ist somit plausibel.

Der Komposition in Abbildung 96 fehlt noch ein wenig von der später üblichen Balance, da der schwarze Balken als trennendes Element die Zeichnung nahezu in zwei Abschnitte teilt. Die farbigen Rechtecke stellen die Verbindung zur rechten Seite nur etwas schwerfällig her, so daß das weiße große Rechteck isoliert wirkt. Somit hat die Komposition in der Zeichnung zwar durchaus eine gewisse Spannung, aber diese wirkt gewollt und die gleichzeitige Balance und Harmonie, die Dillers spätere Werke auszeichnet, ist hier noch nicht feststellbar.

In der Variation dieser Zeichnung in Abbildung 97 hat Diller das kleine linke untere Rechteck, das vermutlich auch gelb ist, etwas tiefer positioniert und stärker in der Horizontalen gestreckt als in Abbildung 96. Dadurch bildet es einen stärkeren Gegenpart zum Rechteck darüber. Es schafft aber auch

eine Verbindung zu dem Rechteck rechts des schwarzen Balkens, da seine Oberkante annähernd auf der gleichen Höhe wie dessen Unterkante liegt. Durch diese minimale Veränderung hat Diller der Komposition größeren optischen Zusammenhalt und Harmonie gegeben.

In den darauffolgenden Jahren entstanden nur sehr wenige Zeichnungen, die sich dem ersten Thema zuordnen lassen, wie beispielsweise die Zeichnung in Abbildung 98 aus dem Jahre 1947. Diller hatte in der Zwischenzeit aufgrund seiner Vollzeitbeschäftigung bei der WPA und später bei der Navy nur wenig Gelegenheit, sich seinem eigenen künstlerischen Schaffen zu widmen, was der generell geringe Output in den Jahren bis 1946 zeigt.²⁵² Die wenigen Zeichnungen aus dieser Periode und unmittelbar danach greifen die Motive auf, die auch die Gemälde des ersten Themas aus den 40er Jahren bestimmen. Ein rotes und ein gelbes Element korrespondieren in Abbildung 98 beispielsweise mit einem schwarzen Rechteck vor weißem Hintergrund. Auch aus dieser Phase sind nur sehr wenige Zeichnungen erhalten.

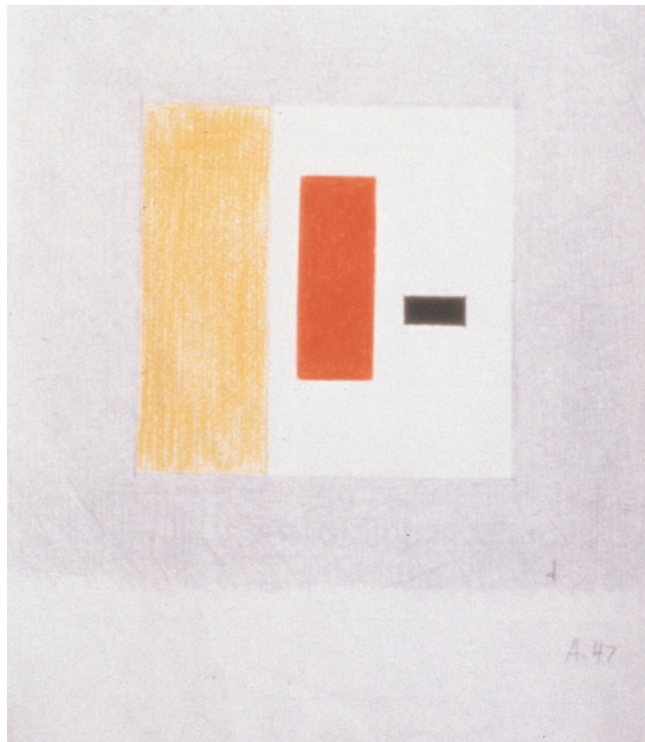


Abb.98

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947
Medium: Graphit, Farbstift
und Tempera auf Papier
signiert
Größe:
//0453-1947-P

²⁵² Siehe Bilderliste im Anhang.



Abb.99

Titel: ohne Titel
Datierung: 1953
Medium: Tempera und
Collage auf Papier
signiert
Größe: 10,75" x 10,5",
27,3 x 26,7 cm
//0798-1953-P

Eine kleine Serie von Papierarbeiten in Form von Collagen zum ersten Thema entstanden dann erst 1953 (Abb.99 und 100). Die Farbgebung hatte sich darin bereits von Rot-Gelb, als Farben der prägenden Elemente, zu Blau-Gelb entwickelt. Diese ordnete Diller auf weißem Grund an und ergänzte sie teilweise mit schwarzen Rechtecken.

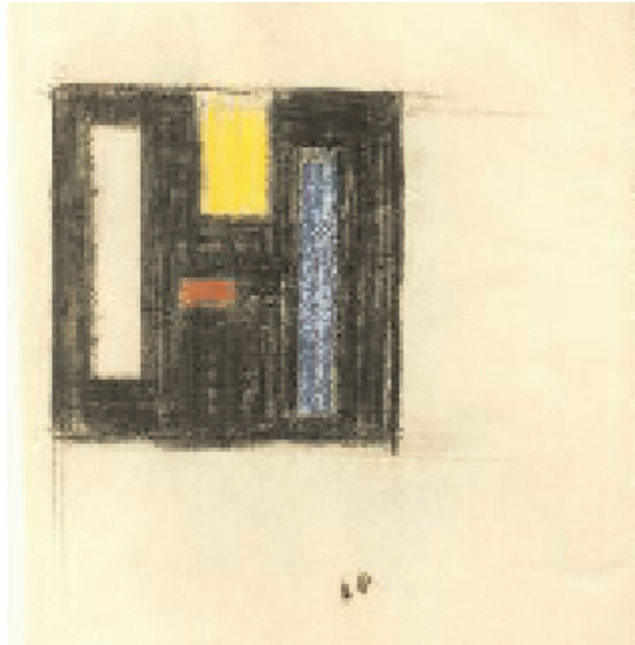


Abb.100

Titel: ohne Titel
Datierung: 1953
Medium: Graphit, Farbstift,
Tempera und Collage auf
Papier
signiert
Größe: 15,75" x 8,5",
40 x 21,6 cm
//0799-1953-P

Abb.101

Titel: ohne Titel
Datierung: 1960
Medium: Pastellkreide auf
Papier von Ingres d'Arches
(mit Wasserzeichen)
signiert
Größe: 19" x 12,625",
48,3 x 32,1 cm
//0886-1960-P



Kontinuierlich verfolgte Diller das erste Thema in seinen Zeichnungen dann nachweisbar erst wieder ab 1960. Hier spielten zunächst schwarze und weiße Hintergründe in den Kompositionen eine Rolle (Abb.101 und 102), während er sich ab 1961 fast ausschließlich auf Kompositionen mit grauem Hintergrund beschränkte, bei denen er auf die Farbe Rot verzichtete.

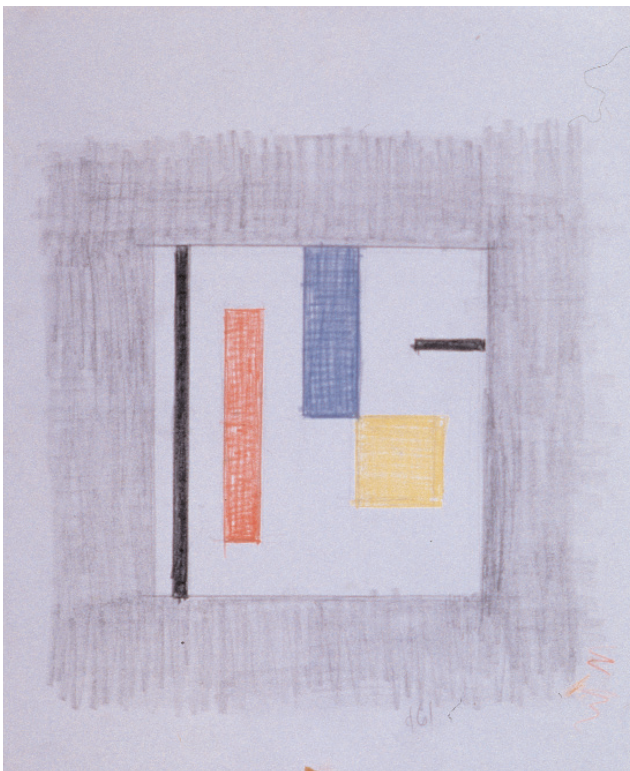


Abb.102

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 16,75" x 13,875",
42,5 x 35 cm
//0972-1961-P

Wie intensiv sich Diller mit der Gestaltung eines Motivs im ersten Thema auseinandersetzte, zeigen beispielsweise die Zeichnungen von Kompositionen mit grauem Grund und vier Elementen in den Farben Gelb und Blau, sowie Schwarz und Weiß. Die Zeichnungen in den Abbildungen 103 bis 112 geben einen kleinen Einblick in den Variantenreichtum dieses einen Motivs. Die Zeichnungen zeugen von der unermüdlichen Suche nach einer spannenden, aber dennoch ausgewogenen Komposition.

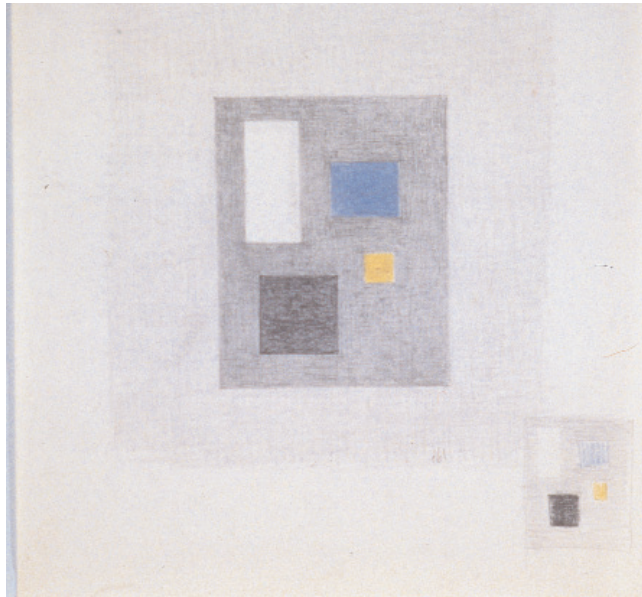


Abb.103

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 13,375" x 13,875",
34 x 35 cm
//0976-1961-P

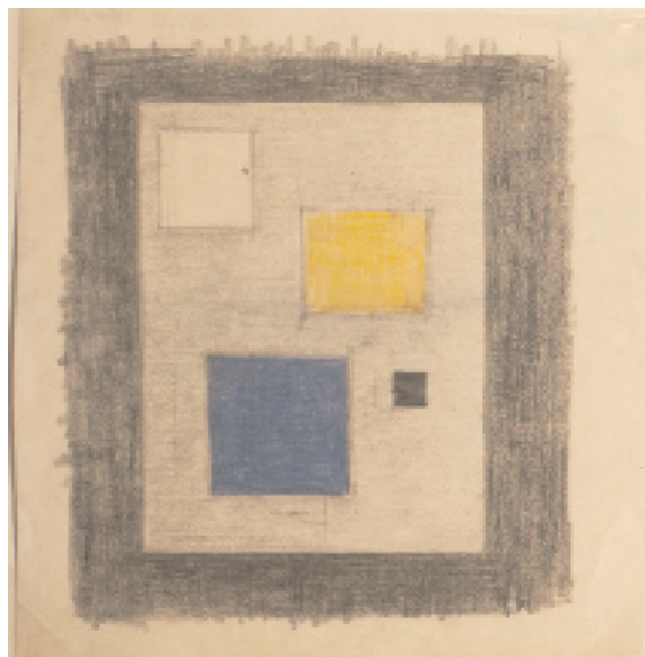
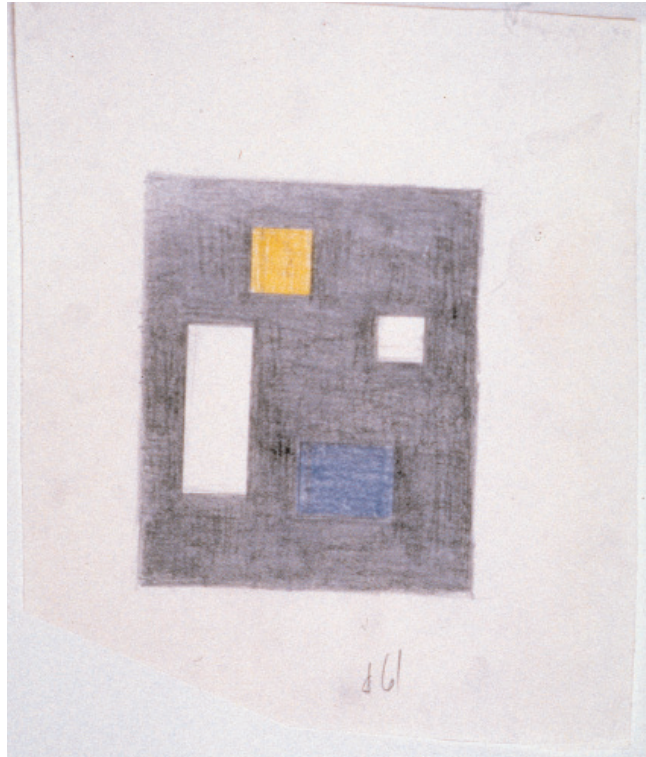


Abb.104

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 8,5" x 8,125",
21,6 x 20,6 cm
//0977-1961-P

Abb.105

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0978-1961-P



Dadurch, daß die Grundelemente in allen zehn Zeichnungen sehr ähnlich sind, der Ausdruck jeder einzelnen Zeichnung aber stark variiert, wird deutlich, daß das Hauptanliegen Dillers bei diesem Motiv, wie auch in seinem gesamten Werk, die Darstellung der Beziehungen zwischen den Elementen war und nicht das Zeichnen von Rechtecken.

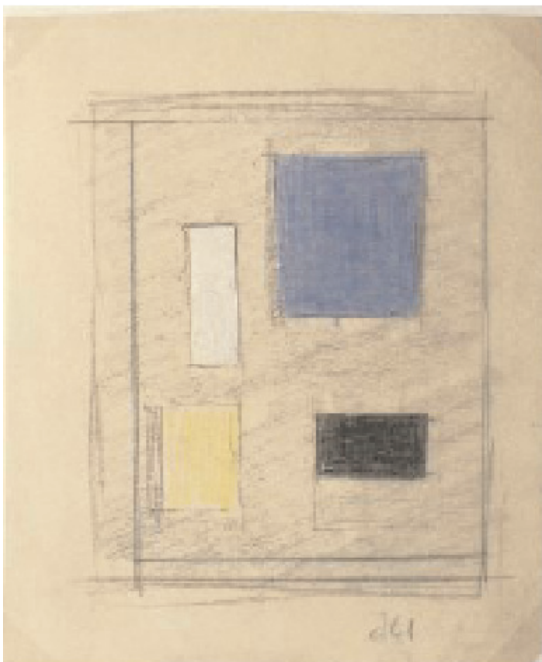


Abb.106

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Tempera, Graphit,
Farbstift und Collage auf
Papier
signiert
Größe: 8" x 6,5",
20,3 x 16,5 cm
//0980-1961-P

Abb.107

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Tempera, Graphit,
Farbstift und Collage auf
Papier
signiert
Größe: 7,5" x 6,5",
19,1 x 16,5 cm
//0981-1961-P

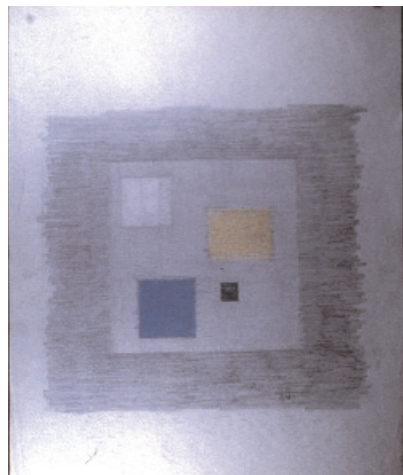
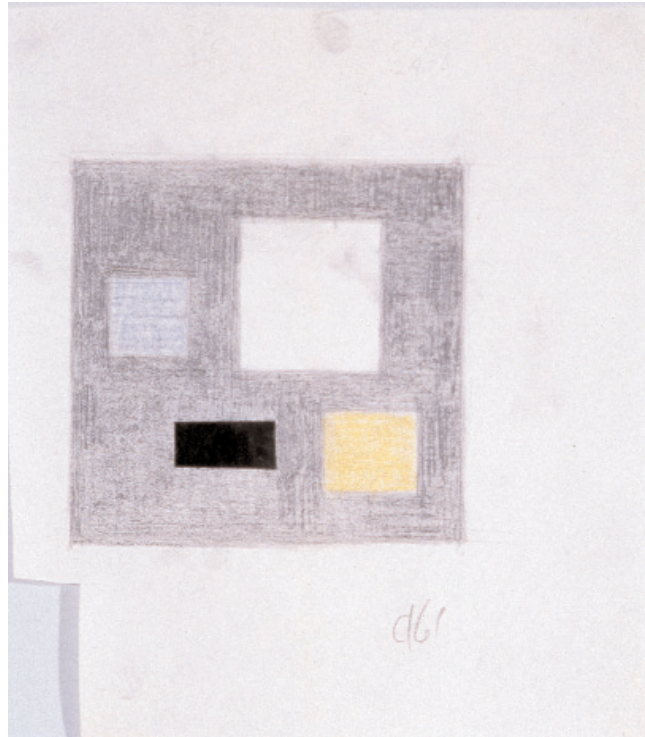
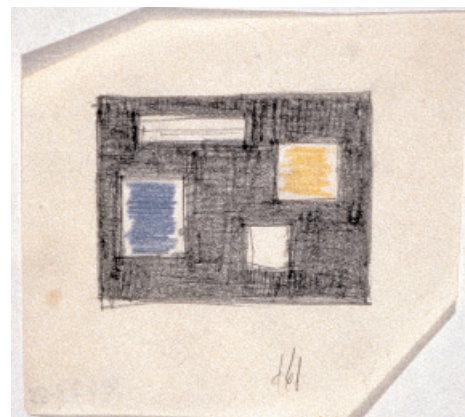


Abb.108

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0982-1961-P

Abb.109

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 4,5" x 5",
11,4 x 14 cm
//0990-1961-P



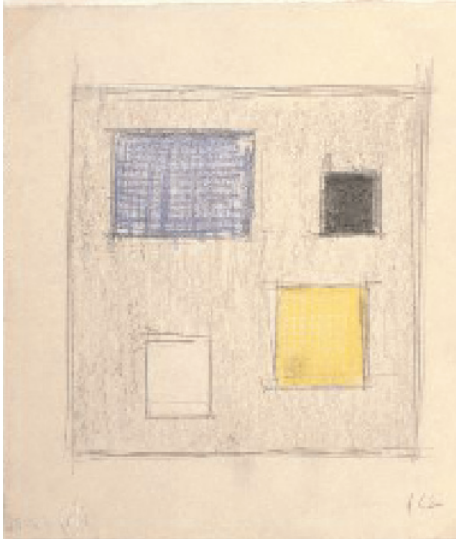


Abb. 110

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 8,125" x 7,5",
20,7 x 19,1 cm
//1205-1962-P

Abb.111

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 6,75" x 7,625",
17,2 x 19,4 cm
//1206-1962-P

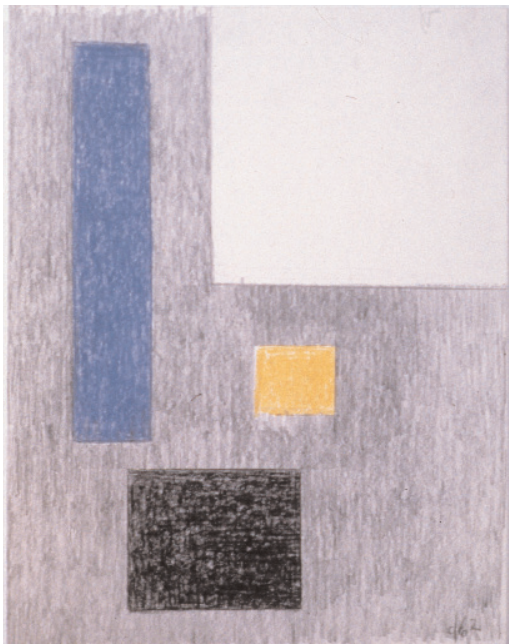
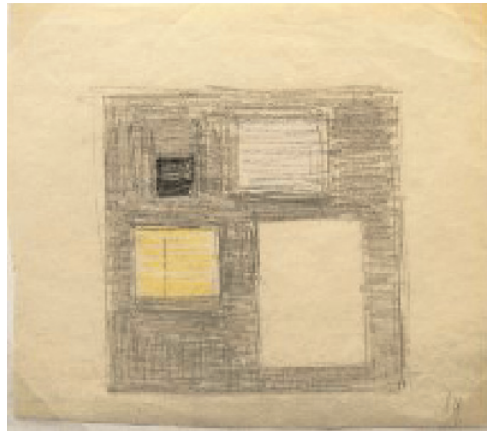


Abb.112

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10" x 7,75",
25,4 x 19,7 cm
//1234-1962-P

Analysiert man die Zeichnung in Abbildung 103, so ist festzustellen, daß Diller in dieser sorgfältig umgesetzten Version ein Kompositionsstadium erreicht hat, das Bestand hat. Die Kompositionslinien in Abbildung 113 machen deutlich, daß die Rhythmisierung eine Verdichtung in der Höhe des gelben Rechtecks erfährt. Die obere linke und die untere rechte Ecke der Zeichnung sind annähernd gleichgewichtig, obwohl die obere Ecke durch das weiße Rechteck gestaltet ist und die untere Ecke einen großen Freiraum aufweist, in dem ausschließlich der graue Hintergrund zu sehen ist. Durch die Anordnung der Rechtecke und ihre Beziehung zum Hintergrund sind beide Flächen für die Komposition gleich wichtig, die Negativform ist ebenso wichtig, wie die Positivform.

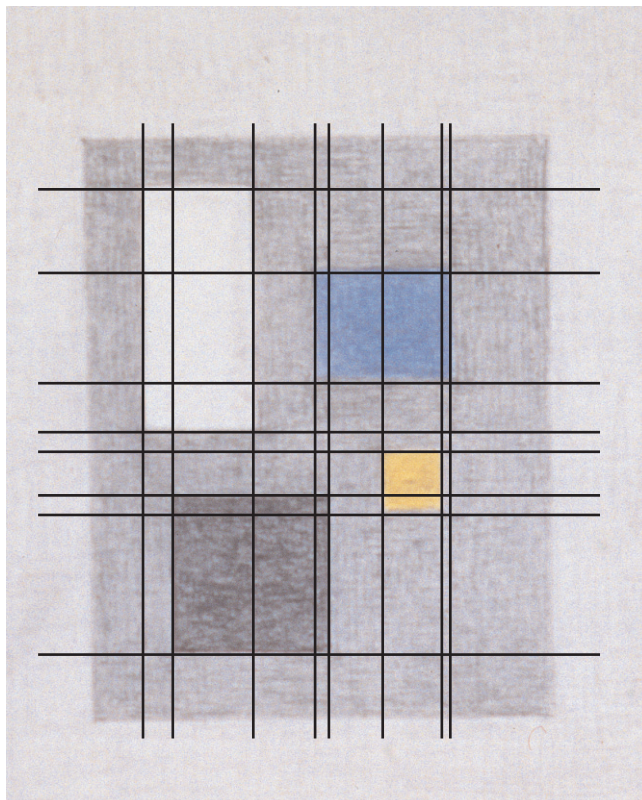


Abb.113

Zeichnung aus
Abbildung103 mit einge-
zeichneten schwarzen
Hilfslinien, die die
Verlängerung der
Rechteckbegrenzungen
zeigen.

Die Bereiche, in denen die Flächen bei Verlängerung der Begrenzungslinien Überlappungen aufweisen würden, bringen eine zusätzliche Rhythmisierung ins Bild. Zieht man diese Linien wie in Abbildung 113 nach, so ergeben sich auf allen vier Seiten des Quadrats schmalere Abstände. Diese Tatsache unterstützt die optische Bedeutung des kleinen gelben Quadrats, das das Gleichgewicht der Komposition wahrt.

Beim Vergleich der beiden Zeichnungen in Abbildung 104 und 108 ist zu sehen, daß Diller nicht nur die Elemente auf der Fläche variierte, sondern auch die Fläche selbst, um festzustellen, welches Ergebnis besser ist. In der Zeichnung in Abbildung 108 hat er die Komposition etwas zur Seite entzerrt, um einen ähnlichen Gesamteindruck zu erzeugen. Das gelbe Rechteck hat er soweit nach rechts verschoben, daß es die neu hinzugekommene Fläche füllt, gleichzeitig fällt dadurch aber die Verzahnung weg, wie das durch das Übereinanderstellen der gelben und der blauen Fläche in der anderen Zeichnung (Abb.104) der Fall war.

Auch die Ausrichtung der Grundfläche bezog Diller in seine kompositorischen Überlegungen mit ein, wie es die beiden Zeichnungen in den Abbildungen 105 und 109 belegen. Die Komposition wurde insgesamt um 90° nach rechts gedreht und zusätzlich auch die Größe des gelben Rechtecks geändert.

Aber auch einfache Vertauschungen von Farben und Größen der Elemente sind in vielen Zeichnungen, wie z.B. in den Abbildungen 103, 106, 107, 110 und 111 zu beobachten. Hier ergeben unterschiedliche Anordnungen auch unterschiedliche Kompositionsaussagen. Je ähnlicher sich die Elemente in Form und Größe sind und je gleichmäßiger die Aufteilung ist, desto ruhiger wirkt die Komposition (z.B. Abb.110) und je stärker unterschiedliche Formen und Größen kontrastiert werden, desto subtiler wird die Balance im Bild (z.B. Abb.103).

Die Zeichnung in Abbildung 112 hebt sich von den zuvor besprochenen insofern ab, als ein Rechteck an die Ränder der Komposition grenzt und somit die Wahrnehmung des Hintergrundes als zusammenhängende Fläche beeinflusst. Von dieser Kategorie von Zeichnungen gibt es wiederum eine größere Anzahl, die aber nicht eingehender besprochen werden sollen. Festzustellen ist nur, daß bei den von Diller bekannten Gemälden mit vier Elementen (Abb.114 bis 116) jeweils ein Rechteck mit mindestens einer Bildkante abschließt. Das belegt, daß ihm eine solche Komposition bei vier Elementen spannungsvoller erschien und er die Bezüge der Rechtecke untereinander in dieser Konstellation durch die Gegenüberstellung von Statik und Bewegung, Verankerung und Freiheit beleben konnte.

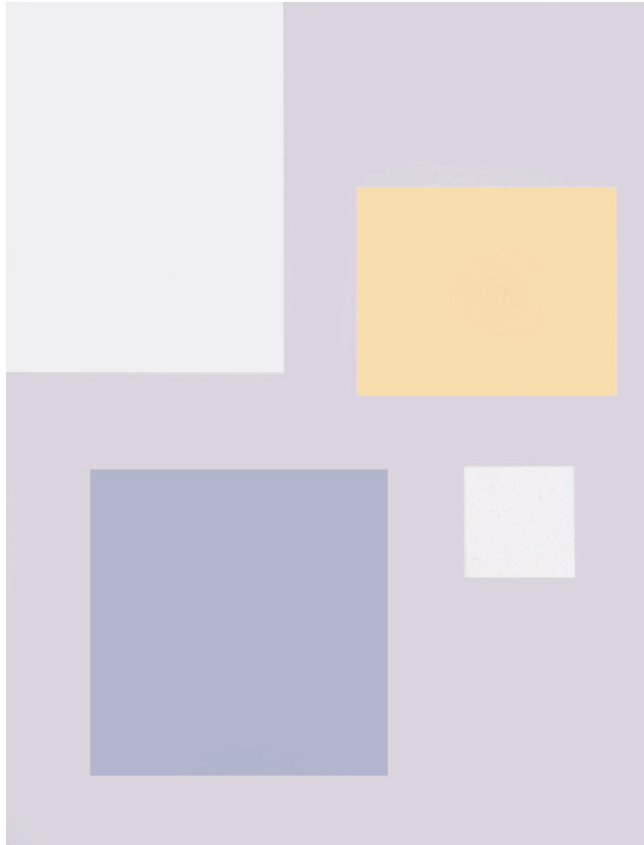


Abb.114

Titel: First Theme
Datierung: 1961 - 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 78" x 60",
198,1 x 152,4 cm
//0929-1961-G

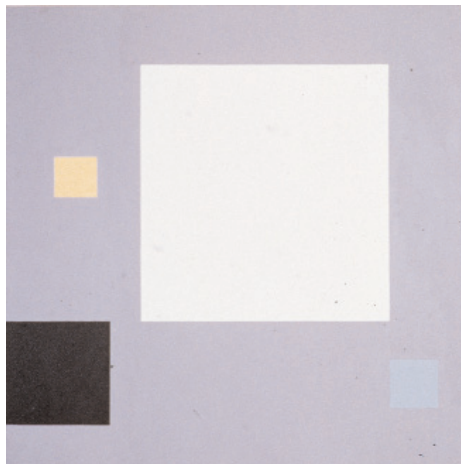


Abb.115

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm
//1162-1962-G

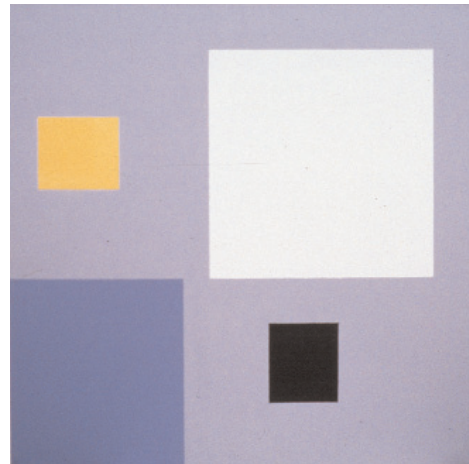


Abb. 116

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm
//1163-1962-G

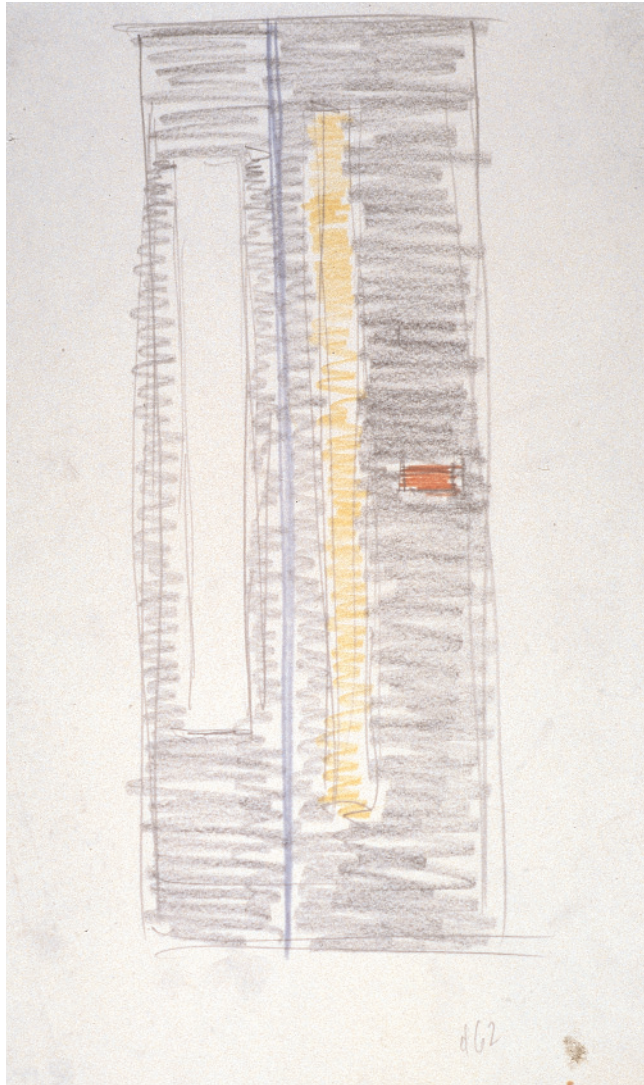
Direkte Vorzeichnungen zu Gemälden existieren ebenfalls. An ihnen kann die Entwicklung, Idee und Selektion aus einer Vielzahl von Varianten bis hin zur umgesetzten Komposition verfolgt werden. An drei Beispielen wird das im folgenden veranschaulicht.

Die Vorzeichnungen (Abb.117 bis 121) zu dem Gemälde (Abb.122), das sich im Cleveland Museum of Art in Ohio befindet, sind durchgehend sehr grob. Diller zeichnete 1960 fast ausschließlich so skizzenhaft und mit einem Mangel an Sorgfalt, die bis dato sein zeichnerisches Werk geprägt hatte.



Abb.117

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10" x 8,75",
25,4 x 22,2 cm
//0946-1961-P

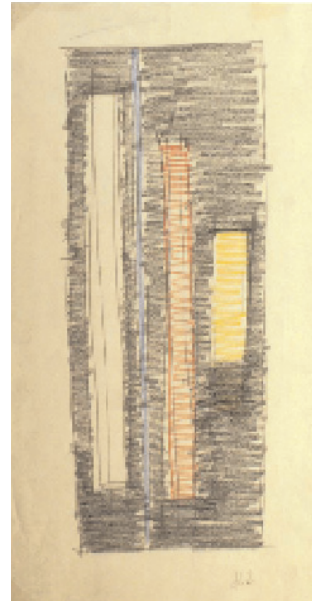
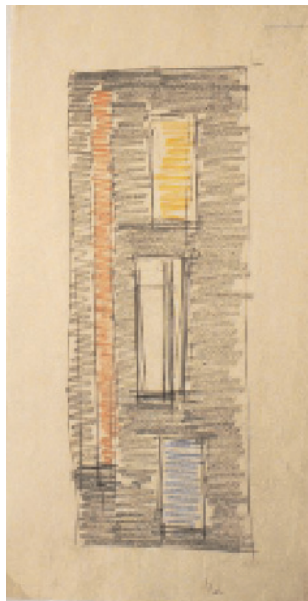


links: Abb.118
Titel: ohne Titel
Datierung: 1961, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 8,875",
35,6 x 22,5 cm
//0947-1961-P

unten links: Abb.119
Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 8,5",
35,6 x 21,6 cm
//1195-1962-P

unten Mitte: Abb.120
Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 8,125",
35,6 x 20,6 cm
//1196-1962-P

unten rechts: Abb.121
Titel: ohne Titel
Datierung: 1962, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 8,5",
35,6 x 21,6 cm
//1197-1962-P



In den nachfolgenden Jahren finden sich solche freieren Zeichnungen dann wieder seltener. Die hier gezeigten Abbildungen gehören zu diesen Ausnahmen. Bis auf die beiden noch experimentelleren Zeichnungen in Abbildung 119 und 121 ist die Komposition, die letztlich im Gemälde umgesetzt wurde, bereits festgelegt. Lediglich die Verteilung der Farben ist nicht klar. Das Gemälde (Abb.122) entspricht in seiner Farbverteilung keiner der in den Zeichnungen erprobten Möglichkeiten. Am nächsten kommt ihm die

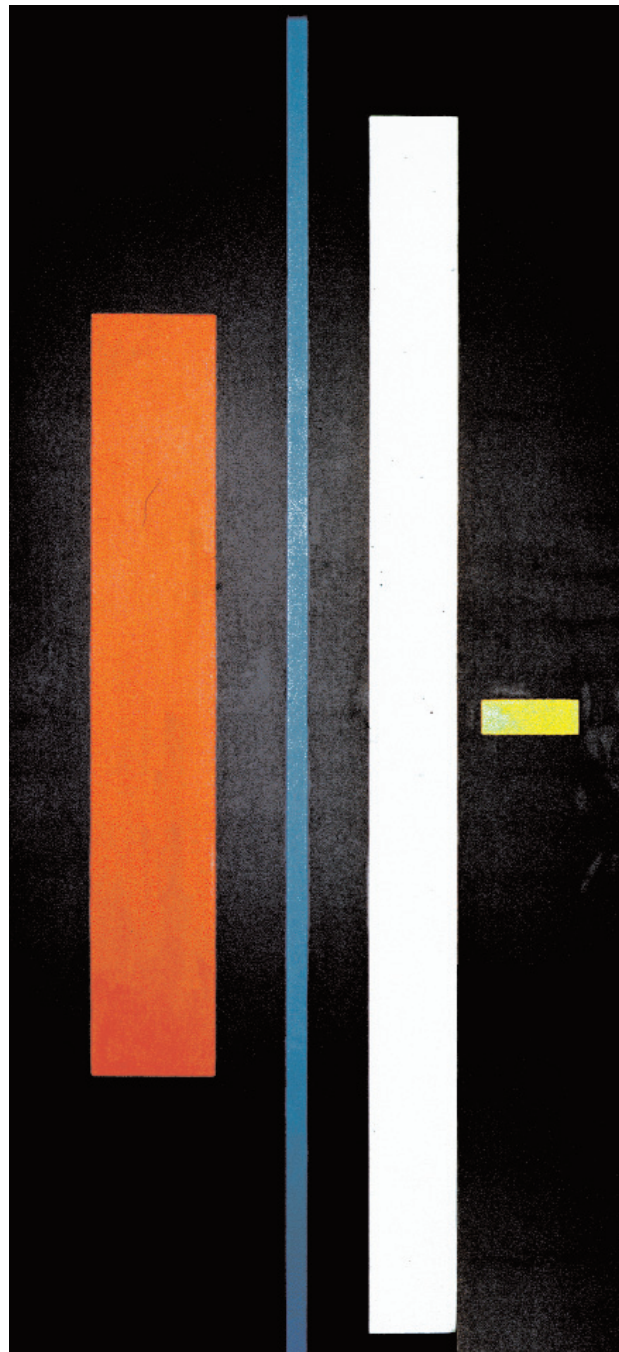


Abb.122

Titel: First Theme
Datierung: ca. 1963-64
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 90" x 38",
228,6 x 96,5 cm
//1488-1963-G

Zeichnung in Abbildung 117, bei der das Gelb und das Rot zwar schon an den entgegengesetzten Seiten der Komposition angesiedelt sind, das Rot aber noch zu dem kleinen Gegengewicht gehört und das Gelb zum äußeren langgestreckten Rechteck. Im Gemälde sind diese beiden Elemente vertauscht. Sieht man nun die Vorzeichnung (Abb.117) und das Gemälde (Abb.122), versteht man die Intention des Künstlers besser. In der Zeichnung überwiegt die Vertikalausrichtung durch die Kombination von Gelb, Blau und Weiß in dieser Richtung. Das kleine gegenläufige rote Rechteck vermag diese Kraft nicht aufzufangen. Dadurch wird die Komposition in der Zeichnung linkslastig und der Ausgleich fehlt. Beim Gemälde (Abb.122) ist hingegen das kleine gegenbalancierende Rechteck gelb geworden und das Rot nach links gerückt. Dieser Tausch der beiden Farben hält die Komposition wesentlich besser im Lot. Das Gelb, als zur Expansion neigende Farbe, richtet sich gegen die Orientierung der vorherrschenden Vertikalen, während das Rot als stillere Farbe die Grenzen seines Rechtecks respektiert und somit die Vertikalbewegung von Blau und Weiß nicht verstärkt. Diller hat hier somit eine sehr ausgewogene Form seiner Komposition gefunden und diese gemalt.

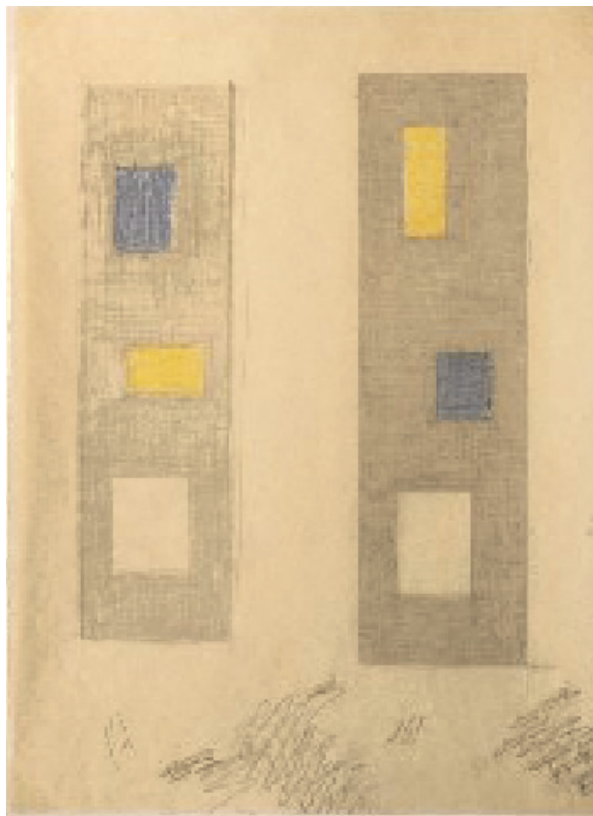


Abb.123

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 13,375" x 9,25",
 34 x 23,5 cm
 //1002-1961-P



Abb.124

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//1003-1961-P

Bei einer weiteren Komposition des ersten Themas (Abb.123 bis 125) sind die Variationen in den Vorzeichnungen noch subtiler und das Ergebnis im Gemälde (Abb.126) bildet eine Kombination der unterschiedlichen Lösungen. Während Diller in den Zeichnungen zunächst die Farbabfolge bestimmte, experimentierte er im Anschluß daran mit der Größe, der Ausrichtung und der Plazierung der Elemente. Letztlich bildet das Gemälde (Abb.126) eine Verbindung aus der Zeichnung ganz rechts in Abbildung 124 und der Zeichnung in Abbildung 125. Größe, Plazierung und Abstand der

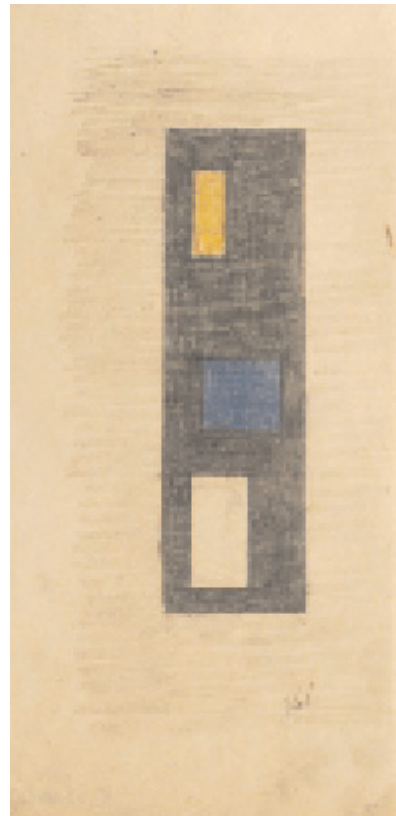


Abb.125

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 16,875" x 7",
42,9 x 20 cm
//1005-1961-P

Rechtecke übernahm Diller aus der Zeichnung in Abbildung 124 ganz rechts, während er die Ausrichtung des blauen Rechtecks in Abbildung 125 erprobt hat. Die im Gemälde dargestellte Komposition ist einzigartig, weil Diller es geschafft hat, eine Komposition auf einem solchen extremen Hochformat zu gestalten, die dennoch nahezu das gleiche Ausdehnungspotential, das sie in der Vertikalen besitzt, auch in der Horizontalen aufweist. Dazu trug die im letzten Entwurfsschritt vollzogene Drehung des blauen Rechtecks bei.

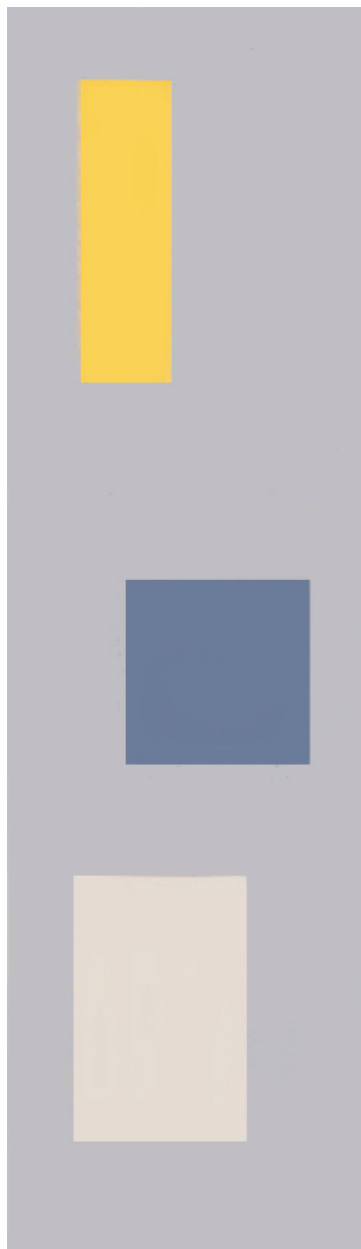


Abb.126

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 84" x 24",
213,4 x 61cm
//1158-1962-G

Das dritte Beispiel zeigt, daß Diller auch Zeichnungen als exakte Vorlage für Gemälde verwendet hat. Die Entscheidung zwischen den beiden Vorzeichnungen (Abb.127 und 128) in diesem Beispiel konnte Diller nicht schwergefallen sein, da die Frage, welche von beiden Zeichnungen harmonischer und trotzdem auch spannend ist, in diesem Fall relativ leicht beantwortet werden kann. Bei der Zeichnung in Abbildung 128 ist die Komposition von einem zu großen Ungleichgewicht geprägt. Der Kontakt der weißen Fläche zur rechten Bildseite findet kein Pendant in der restlichen Komposition. Zusätzlich ist der graue Balken, der zwischen der weißen und der gelben Fläche und den Bildrändern entsteht, fast genauso groß, wie der weiße Balken selbst und somit für Dillers Kompositionen unüblich, da er keine Spannung aufbaut. In der letztlich auch realisierten Entwurfszeichnung (Abb.127) entsteht dagegen eine L-förmige graue Fläche, die den Abschluß zur rechten Bildseite bildet. Die Verteilung der Kräfte ist klarer, da die weiße und die gelbe Fläche vertikal ausgerichtet sind. Die Spannung steigt dadurch, daß sich die Flächen nur an einem einzigen Punkt berühren.

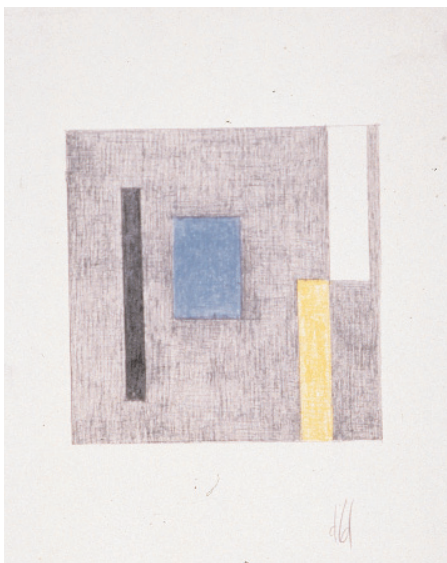


Abb.127

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11,8" x 9,45",
 30 x 24 cm
 //1060-1961-P

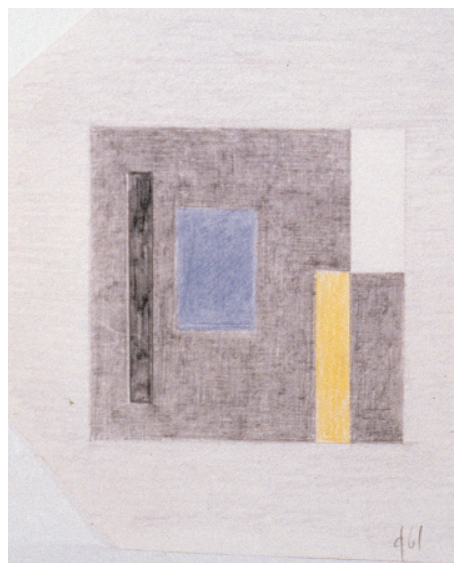


Abb.128

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe:
 //1061-1961-P

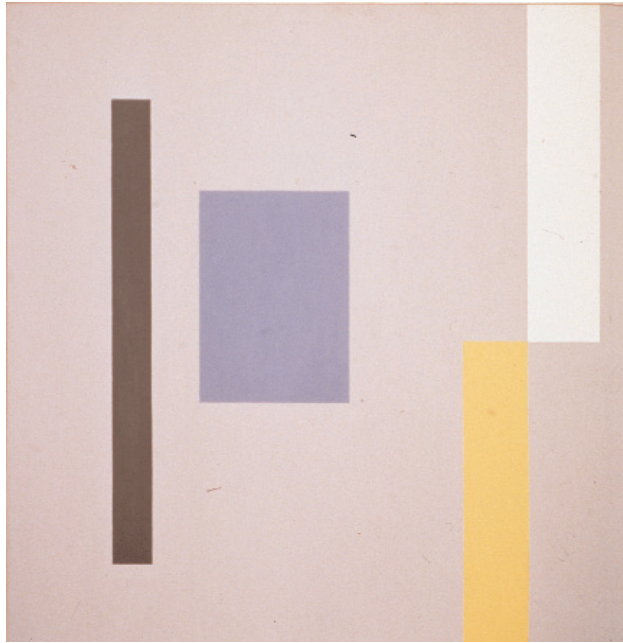


Abb.129

Titel: First Theme
Datierung: 1962
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 48" x 48"
121,9 x 121,9 cm
//1164-1962-G

Die schwarze und die blaue Fläche im Bild (Abb.129) wirken hingegen eher schwebend und nicht so stark gerichtet. Bei ihnen beginnt die Bewegung in die Tiefe. Somit ist bei der gemalten Komposition sowohl eine Rhythmisierung in der Fläche vorhanden, als auch in der Tiefe. Dieser Rhythmus ist in beiden Dimensionen sehr ausgeglichen und bewirkt ein harmonisches Ganzes der Komposition, die den Betrachter dauerhaft in ihren Bann ziehen kann.

Es ist bei Diller sehr selten, daß es eine Vorzeichnung zu einem Gemälde gibt, die exakt so ausgeführt wurde. Häufiger kommt es vor, daß Diller ein Bild nach Vollendung nachgezeichnet hat. Dies tat er wohl hauptsächlich dann, wenn er es verlieh und diese Zeichnung, die meist sehr skizzenhaft war, zu Erinnerungszwecken benötigte. Zu erkennen sind diese Skizzen meist an der detaillierten Aufschrift mit Maßangaben und Jahreszahl. In den folgenden Zeichnungen (Abb.130 bis 135) ist diese Aufschrift zu erkennen, was sie als Nachzeichnungen kenntlich macht. So ist z.B. auf der sehr rudimentären Skizze in Abbildung 133 zusätzlich zu den Maßen und der Jahreszahl 1961 auch noch Sao Paulo vermerkt, was darauf hinweist, daß das zugehörige Bild zur Biennale dorthin ausgeliehen wurde. Die Zeichnung in Abbildung 134 gibt Aufschluß über das Entstehungsdatum des Gemäldes //0226-1938-G des ersten Themas, nach dem es gefertigt wurde. Hier steht 1938 als Entstehungsdatum. Die Ähnlichkeit zum ersten Gemälde des

Abb.130

Titel: First Theme
Datierung: 1960
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 11" x 8,5",
27,9 x 21,6 cm
//0899-1960-P

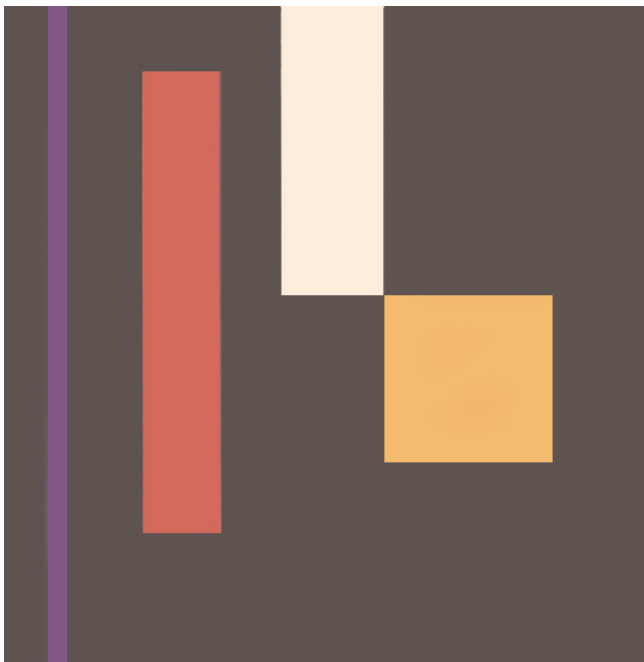
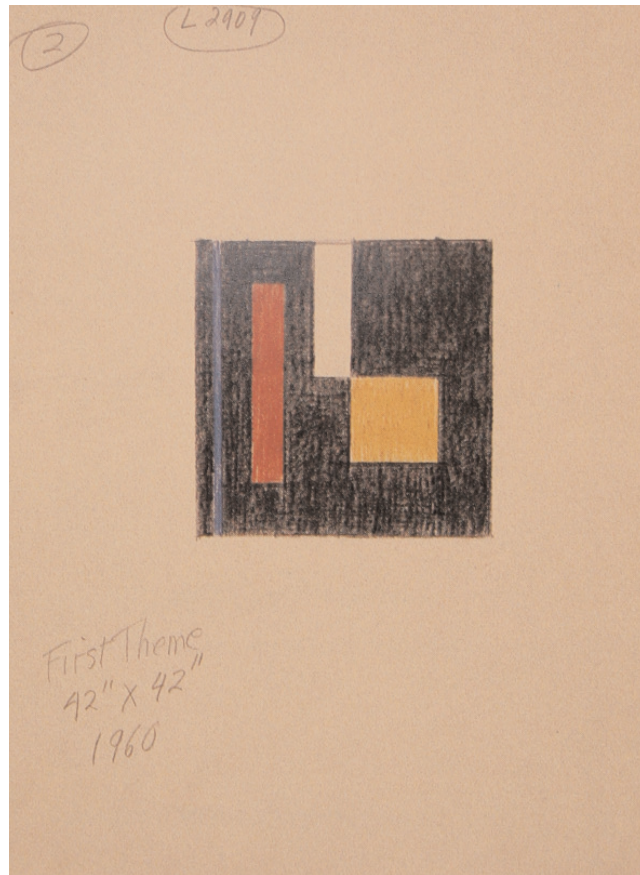
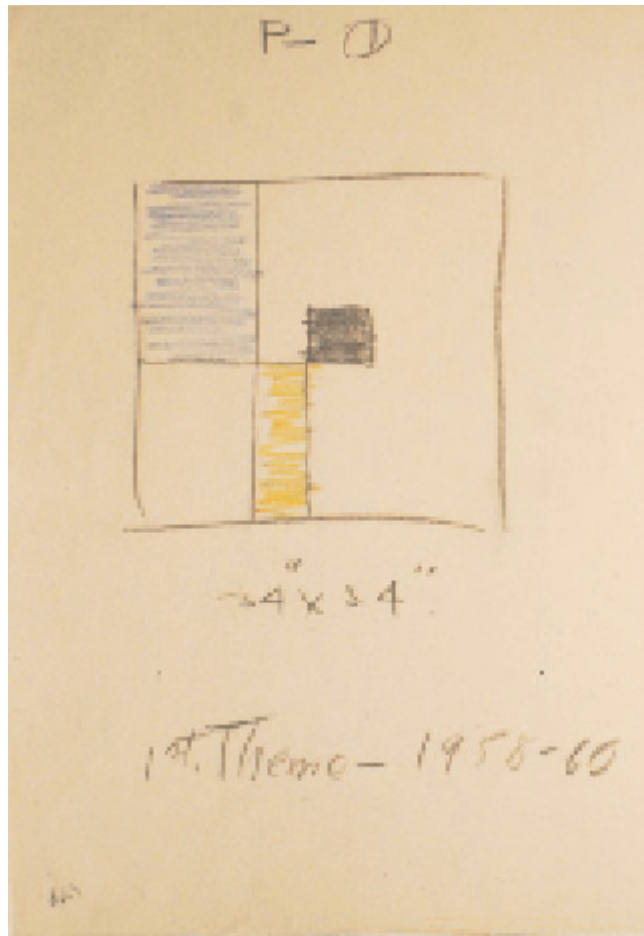


Abb.131

Titel: First Theme
Datierung: 1959 - 60
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 42" x 42",
106,7 x 106,7 cm
//0866-ca.1959-G



links: Abb.132

Titel: First Theme
 Datierung: 1958-60
 Medium: Farbstift auf
 Papier
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //0863-ca.1958-P
 zugehöriges Bild:
 //0862-ca.1958-G

unten: Abb.133

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 8,5" x 11",
 27,9 x 21,6 cm
 //0968-1961-P
 zugehöriges Bild nicht auf-
 findbar, vergleichbares Bild
 //0844-1955-G



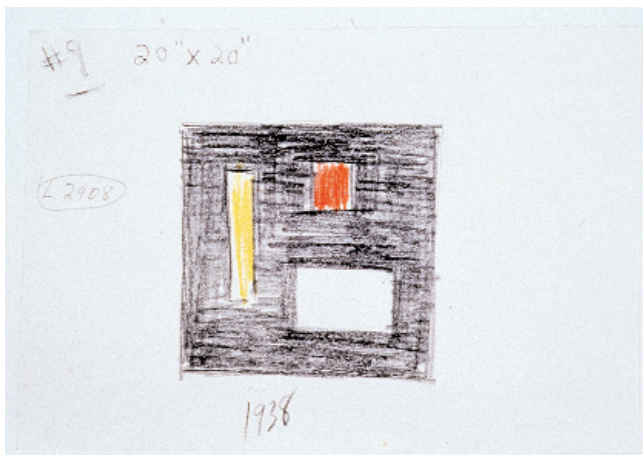


Abb.134

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1938
 (Aufschrift bezieht sich auf Entstehungsjahr des abgezeichneten Bildes.)
 Medium: Farbstift auf Papier
 Größe: 5,5" x 8",
 14 x 21,6 cm
 //0238-ca.1938-P
 zugehöriges Bild wohl:
 //0226-ca.1938-G

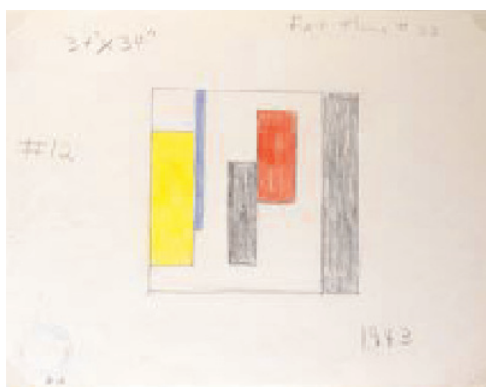
ersten Themas (S.69, Abb.27) bestärkt die Annahme, daß dieses Werk ebenfalls 1938 entstanden ist.²⁵³

Sind auf einer Zeichnung, wie beispielsweise der in Abbildung 132, zwei Daten genannt, 1958-60, so beschreibt das erste Datum die Zeit des Beginns, während das zweite Datum den Zeitpunkt der Vollendung angibt. Die diversen anderen Nummerierungen auf den Zeichnungen deuten auf die ersten Versuche einer Ordnung der Zeichnungen hin. Diese Nummerierungen werden in der Einführung des Anhangs genauer erläutert.

Bei den Zeichnungen, die dem ersten Themas zugerechnet werden können, bleibt als letzte Unterkategorie noch eine Sonderform zu erwähnen, die nur teilweise in das malerische Werk Dillers Eingang gefunden hat.

Abb.135

Titel: First Theme #33
 Datierung: ca. 1943
 (Aufschrift gibt Entstehungsdatum des abgezeichneten Bildes an)
 Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
 Größe: 8,5" x 10,875",
 21,6 x 27,6 cm
 //0328-ca.1943-P



²⁵³ Leider existiert von dem Gemälde //0226-1938-G keine adäquate Reproduktion. Daher ist dieses Gemälde nicht abgebildet. Es liegt aber nahe, daß die Komposition des Gemäldes der Zeichnung in Abbildung 134 entspricht.

Das erste Thema variierte Diller in seinen Zeichnungen so stark, daß sie nach seiner eigenen Definition nicht mehr eindeutig diesem Thema zuzuordnen sind, sondern nahezu eine Mischform zu einem der anderen Themen bilden. Das zeigt wiederum, daß er selbst die Trennung in die drei Bildthemen nicht sehr konsequent vornahm, sondern stets auch Experimenten gegenüber aufgeschlossen war. So gab es beispielsweise komplexere Kompositionen wie sie in den Zeichnungen der Abbildungen 136 bis 140 zu finden sind. Einige Entwürfe, wie die in den Abbildungen 136 und 137 wur-

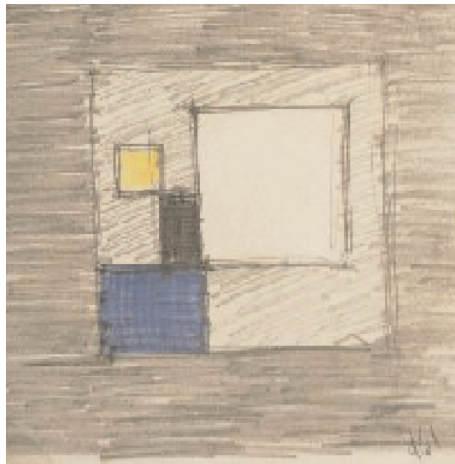


Abb.136

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961, signiert
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 6,5" x 5,625",
 16,5 x 14,3 cm
 //1066-1961-P

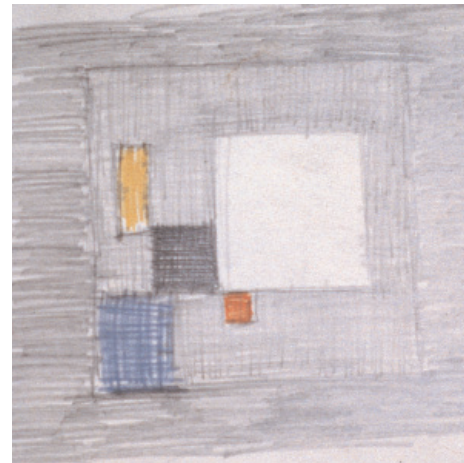


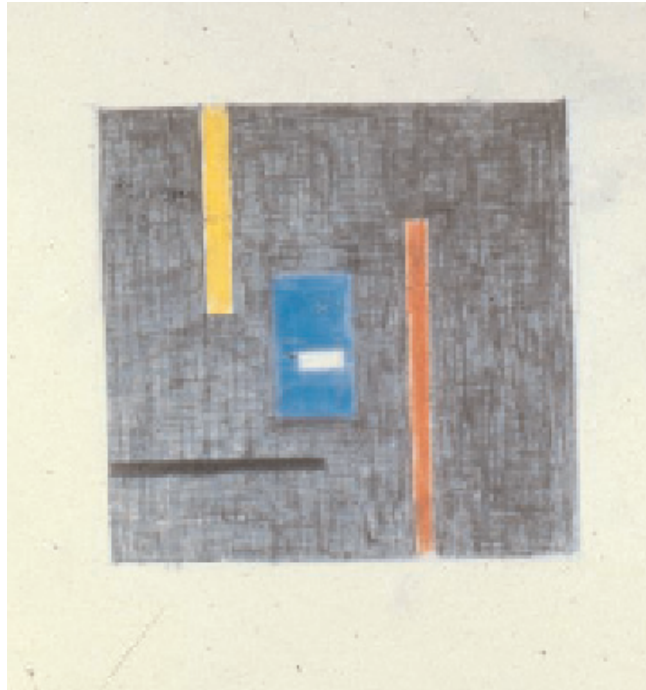
Abb.137

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961, signiert
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: ca. 6" x 5,5",
 ca. 15,2 x 14 cm
 //1067-1961-P

den nicht als Gemälde ausgeführt. Bei diesen beiden Kompositionen stellt jeweils ein schwarzes Rechteck das Bindeglied zwischen den übrigen Elementen dar. Dadurch, daß somit alle Flächen verbunden sind, wirkt die Komposition gebundener und die einzelnen Elemente scheinen weniger frei zu sein. Die Zeichnungen in den Abbildungen 139 und 140 sind mit Abstand die komplexesten Versionen der zu Anfang der 40er Jahre entstandenen Kompositionen, die in etwas reduzierterer Form auch in Gemälde Eingang gefunden haben, wie bereits in Abbildung 28 (S.73) zu sehen. Die Komposition in Abbildung 138 hebt sich dadurch ab, daß die Rechtecke sich überlagern. Ein kleines weißes Rechteck liegt auf einem blauen Rechteck und

Abb.138

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 6,5" x 6,5",
16,5 x 16,5 cm
//0957-ca.1961-P



beide zusammen vor dem dunkelgrauen Hintergrund. Die Variante der vor-einandergestaffelten Rechtecke hat Diller in seinen Gemälden auch aufgegriffen (Anhang, W125, //0308-1942-G).



Abb.139

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1960
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:
//0907-ca.1960-P

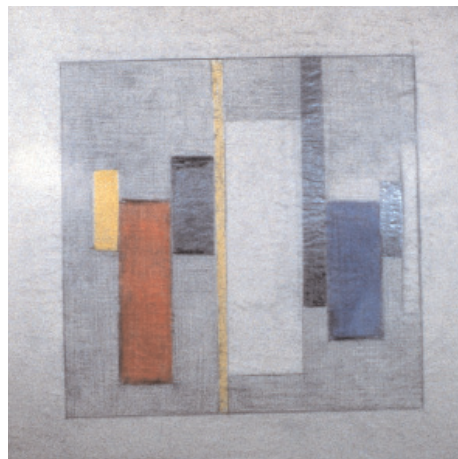


Abb.140

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1960
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 11,75" x 11,75",
29,8 x 29,8 cm
//0908-ca.1960-P

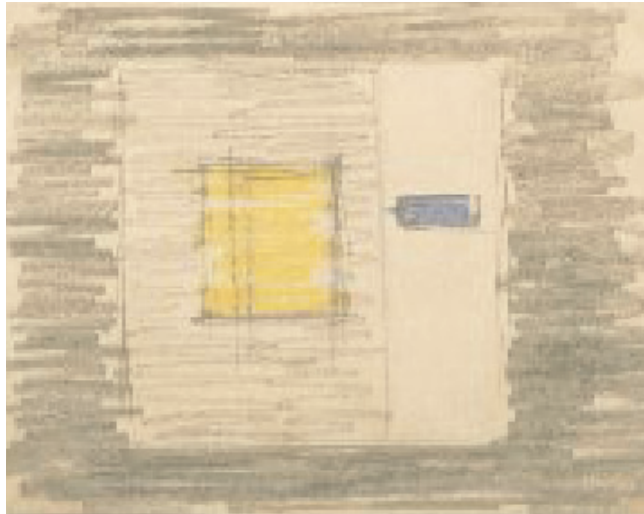


Abb.141

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 3,875" x 5,375",
9,8 x 13,6 cm
//1032-ca.1961-P

Diese Variation der übereinandergelegten Rechtecke findet sich aber auch in seinen wesentlich reduzierteren Werken, wie z.B. in der Zeichnung in Abbildung 141. Dieses Motiv hat er ebenfalls gemalt (Abb.142), wobei er jedoch die in der Zeichnung bereits angedeutete schmalere Form des gelben Rechtecks verwandte. Ein weiteres sehr reduziertes Motiv (Abb.143 bis 145) variierte Diller in seinen Zeichnungen ebenfalls recht häufig, bevor er es als Gemälde (Abb.146) verwirklichte. Diese Komposition besteht lediglich aus zwei Rechtecken, die sich auf einer Mittelachse gegenüberstehen und bereits die ruhige, symmetrische Phase des Spätwerks einläuten. Eine letzte Reduktion trieb Diller jedoch nur in seinem zeichnerischen Werk

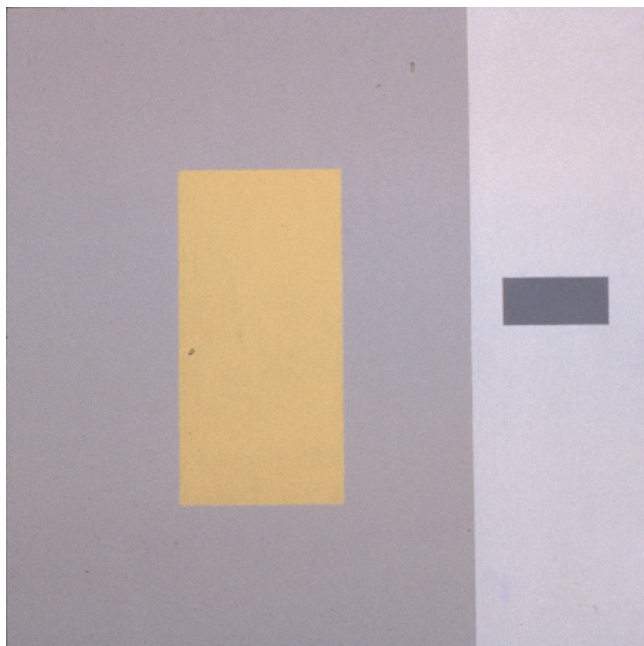


Abb.142

Titel: First Theme
Datierung: 1960 - 61
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 42" x 42",
106,7 x 106,7 cm
//0881a-1960-G

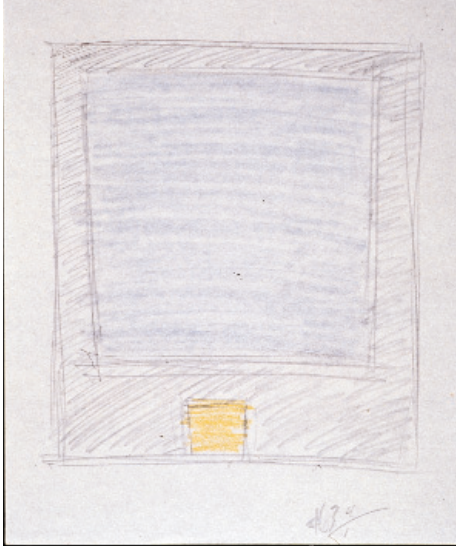


Abb.143

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963 ("62 4/1"), signiert
 Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1505-1963-P

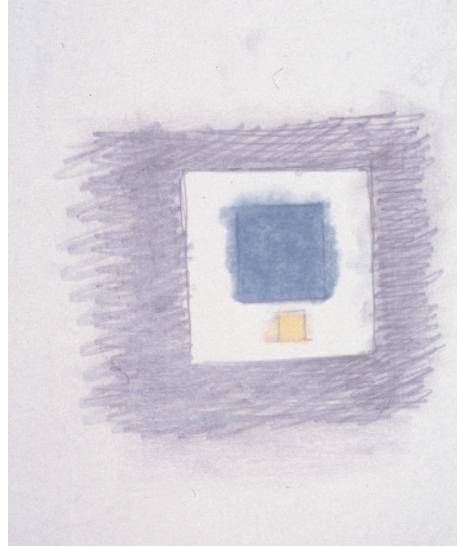


Abb. 144

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1961
 Medium: Pastellkreide und Farbstift auf Papier
 Größe:
 //1087-1961-P



Abb. 145

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963-64, signiert
 Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1547-1963-P

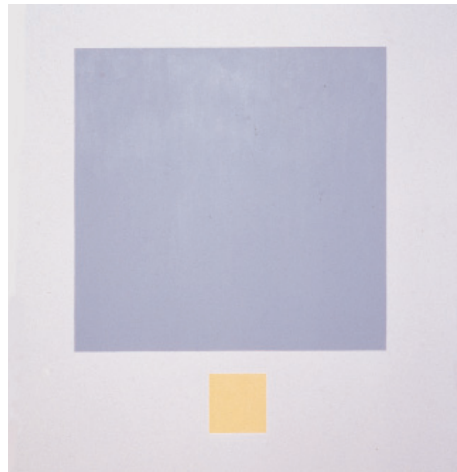


Abb.146

Titel: First Theme
 Datierung: 1962, signiert
 Medium: Öl auf Leinwand
 Größe: 72" x 72",
 182,9 x 182,9 cm
 //1156-1962-G

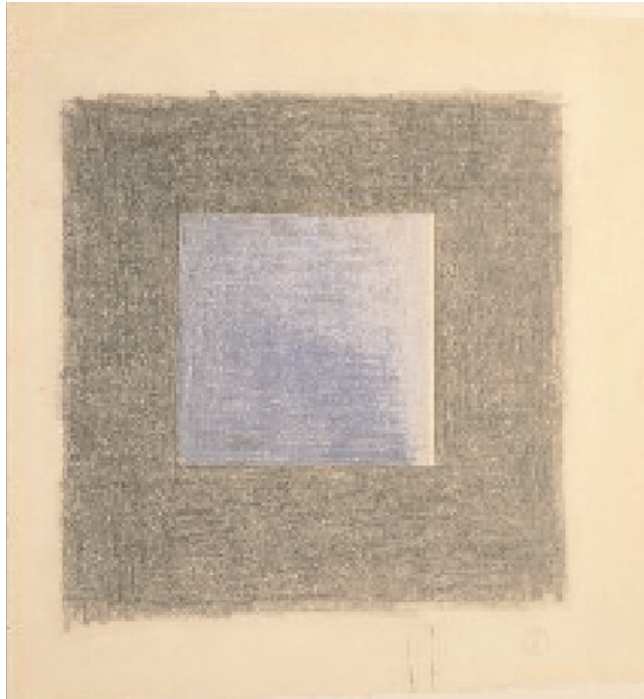


Abb.147

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11,5" x 11",
29,2 x 27,9 cm
//1755-ca.1964-P

voran. Diese geht an die Grenzen der Möglichkeit einer immer weiter verfolgten Reduktion. Hier zeichnete er beispielsweise ein einfarbig blaues Quadrat (Abb.147). Der graue Grund scheint nur der Umrandung zu entsprechen, die Diller auch in seinen sonstigen Zeichnungen zur besseren Kontrastierung verwandte und um herauszustellen, daß es sich um ein vollendetes Werk handelte.

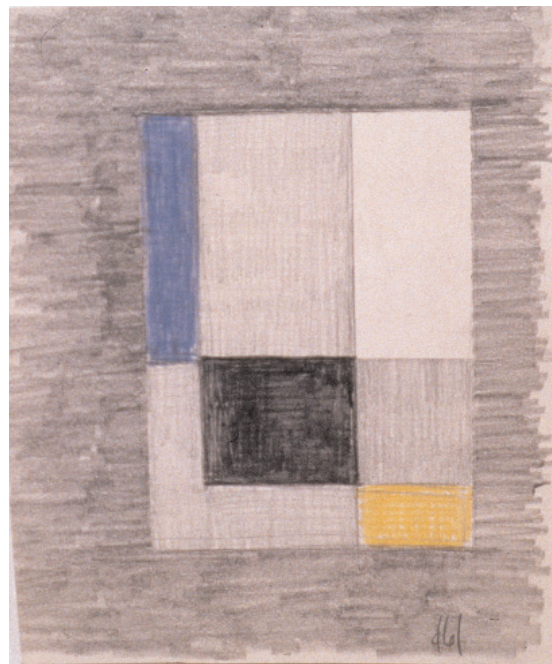
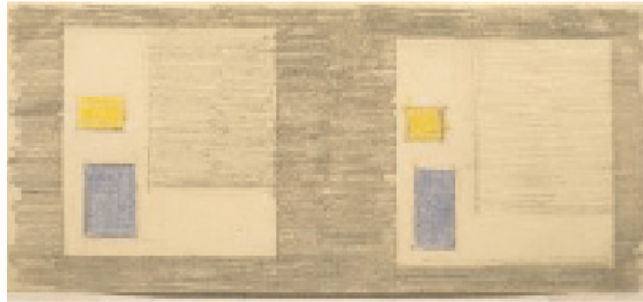


Abb.148

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,75" x 6,375",
19,7 x 16,2 cm
//1065-1961-P

Abb.149

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 3,875" x 8,625",
9,8 x 21,9 cm
//1029-ca.1961-P



Neben diesen Zeichnungen, die zum Spätwerk überleiten, gibt es aber auch Zeichnungen des ersten Themas, die den Schritt zum zweiten Thema vollziehen. Dazu gehören einige Zeichnungen, die noch dem ersten Thema zuzuordnen sind, aber dem zweiten Thema bereits sehr nahe stehen, wie z.B. die in den Abbildungen 148 und 149 gezeigten. Hier hat Diller die Relationen bereits so verändert, daß nicht mehr eindeutig ist, welche Fläche der Hintergrund sein soll und ob die Begrenzungslinien der Flächen sich bereits zu einem zusammenhängenden Raster verbinden (Abb.148). Die Zeichnung in Abbildung 149 ist eine Vorstufe zu der später häufig als zweites Thema titulierten Reihe von Werken, bei denen beide farbigen Rechtecke, wie z.B. bei dem Gemälde in Abbildung 150, die Begrenzungslinien berühren und somit keine freien Elemente mehr sind.²⁵⁴

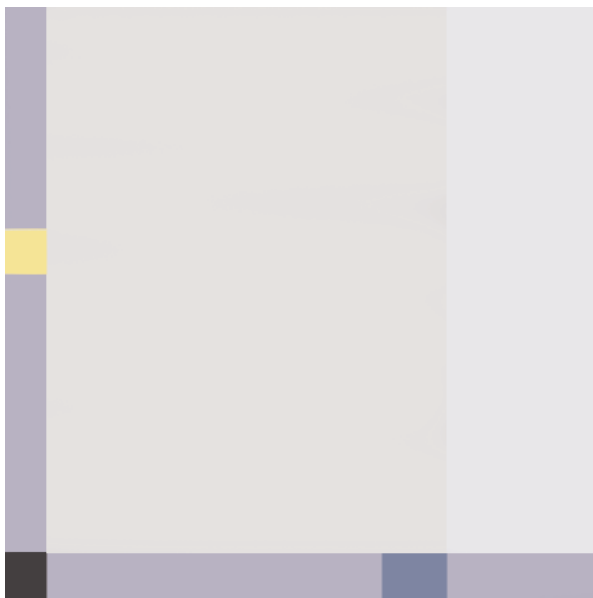


Abb.150

Titel: Second Theme
Datierung: 1961
Medium: Öl auf Leinwand
signiert
Größe: 42" x 42",
106,7 x 106,7 cm
//0931-1961-G

²⁵⁴ In Zeichnung //1298-1962-P im Anhang, die in diese Serie zählt, lautet die Aufschrift: First Theme. Somit war auch Diller selbst bei der eindeutigen Zuordnung dieses Motivs unsicher.

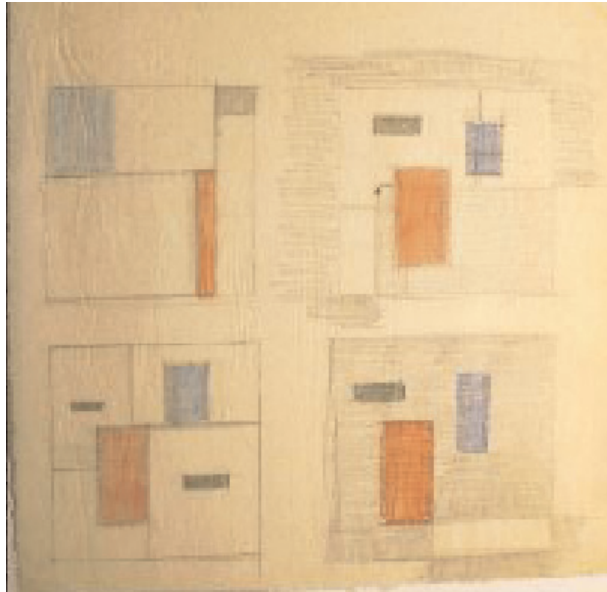


Abb.151

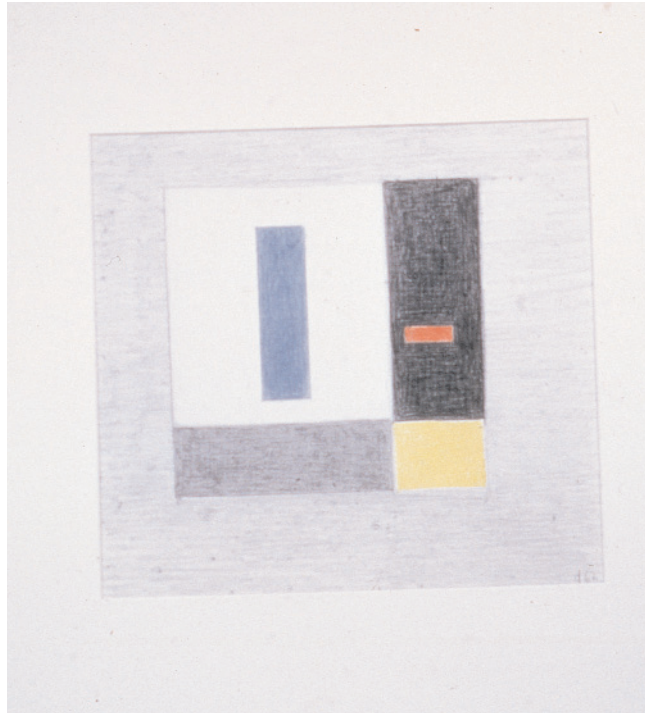
Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 13,75" x 13,25",
34,9 x 33,7 cm
//1283-ca.1962-P

Besonders reizvoll ist jedoch die Zeichnung in Abbildung 151, da Diller das erste und das zweite Thema als unmittelbar miteinander verknüpft und auseinander hervorgehend darstellt. Oben links in der Zeichnung ist eine Komposition des zweiten Themas zu sehen und unten rechts eine des ersten Themas. Oben rechts und unten links liegen zwei Zwischenformen. Die beiden Skizzen des ersten und des zweiten Themas scheinen mit Hilfe der Überleitung der beiden Mischformen auseinander hervorzugehen. Obgleich vom ersten zum zweiten Thema der graue Hintergrund im Bild ganz verschwindet, das rote Rechteck wesentlich schmaler wird, das blaue Rechteck ganz in die linke Ecke und das schwarze Rechteck in die rechte obere Ecke verschoben wird, bleibt der Gesamteindruck erhalten. Das liegt daran, daß das Wesentliche der Komposition, das Verhältnis der drei Rechtecke in den Farben Rot, Blau und Schwarz zueinander ist, und dieses Verhältnis wurde über alle Variationen zwar modifiziert, doch gewahrt.

Wie an dieser Zeichnung (Abb.151) zu sehen, lagen erstes und zweites Thema für Diller dicht beieinander. Sie schlossen sich nicht aus, sondern bedingten und beeinflussten einander. Die Zeichnung in Abbildung 152 ist ein weiteres Beispiel dafür. Hier ist die Grundstruktur dem zweiten Thema zuzuordnen, die darauf liegenden Rechtecke jedoch dem ersten. Die sehr sorgfältige Ausführung weist darauf hin, daß es sich um eine als Zeichnung vollendete Version handelt.

Abb.152

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//1249-1962-P



III. 3.2. Zeichnungen des zweiten Themas

Die Zeichnungen des zweiten Themas umfassen zunächst die Kompositionen, die ganz streng Dillers Definition entsprechen, daneben aber auch eine Vielzahl von Mischformen und Entwürfen, die in den Zeichnungen zwar ausgearbeitet wurden, aber nie in das malerische Werk Eingang fanden.

Die Zeichnungen, die sich eindeutig dem zweiten Thema zuordnen lassen, können in drei Kategorien zusammengefaßt werden. Die erste Kategorie entspricht den Kompositionen der frühen Gemälde des zweiten Themas, die zweite Kategorie entspricht in ihrer Linienführung dem Entwurf in der Definitionszeichnung (Abb.26, S.65) und die dritte Kategorie entspricht der minimierten Form in derselben Definitionszeichnung.

In den Abbildungen 153 bis 160 sind Zeichnungen zu sehen, die dem zweiten Thema in seiner Frühform zuzurechnen sind. Bei diesen Zeichnungen kann man Kompositionen mit einem roten rechten Winkel (Abb.153 bis

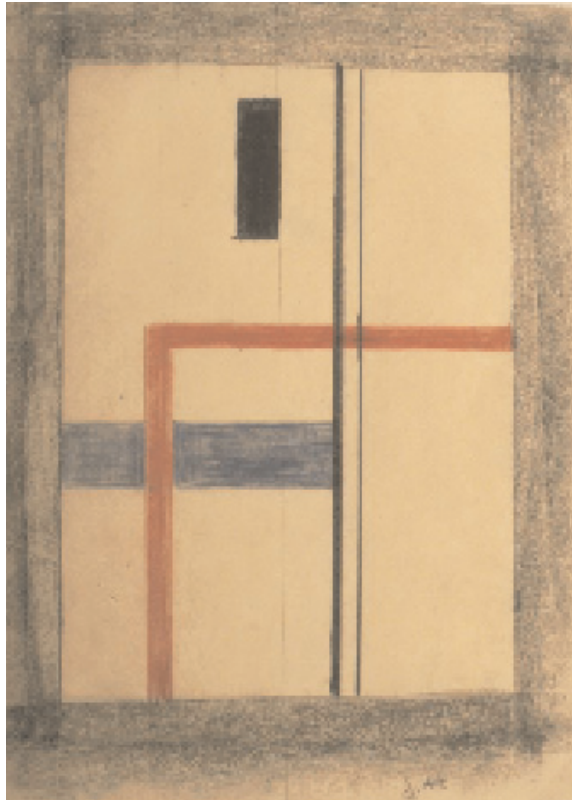


Abb.153

Titel: ohne Titel
Datierung: 1944
Medium: Kohle, Farbstift
und Graphit auf Papier
signiert
Größe: 10,5" x 7,875",
26,7 x 20 cm
//0348-1944-P

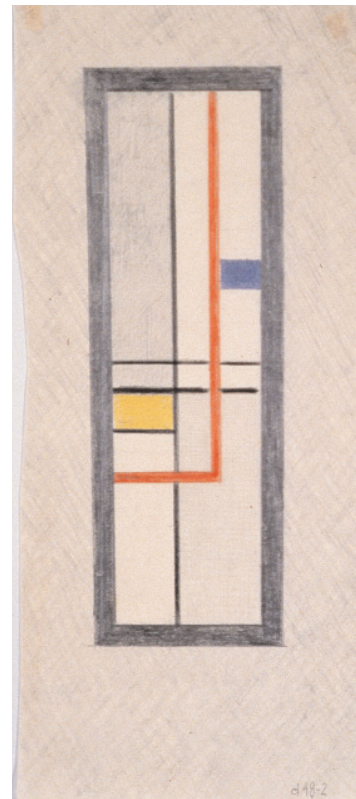
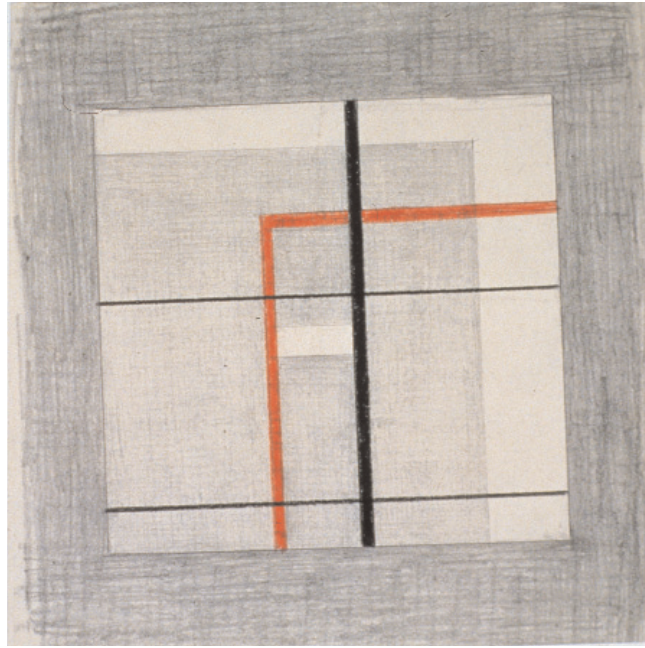


Abb.154

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-2")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 12,75" x 5,5",
32,4 x 14 cm
//0528-1948-P

Abb.155

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1944
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 8" x 8",
20,2 x 20,2 cm
//0349-ca.1944-P



155), einfache aus Lineaturen zusammengesetzte Kompositionen (Abb.156 und 157) und Kompositionen mit komplexeren rechtwinkligen Liniengefügen (Abb.158 bis 160) unterscheiden. Die erstgenannte Variation (Abb.153 bis 155) ist einfach zu erkennen, da ein roter rechter Winkel die Zeichnung prägt. Die dritte Variante (Abb.158 bis 160) ist ebenso leicht an den mehr-

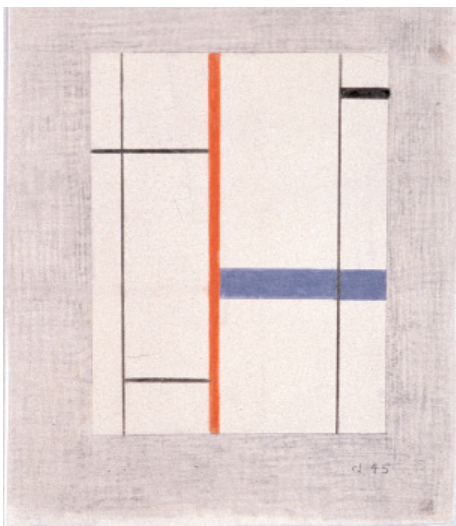


Abb.156

Titel: ohne Titel
Datierung: 1945, signiert
Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
Größe: 11" x 8,75", 27,9 x 22,2 cm
//0365-1945-P

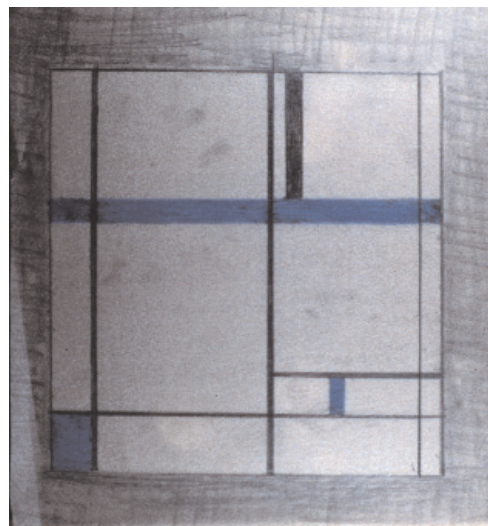


Abb.157

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1944
Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
Größe:
//0350a-ca.1944-P

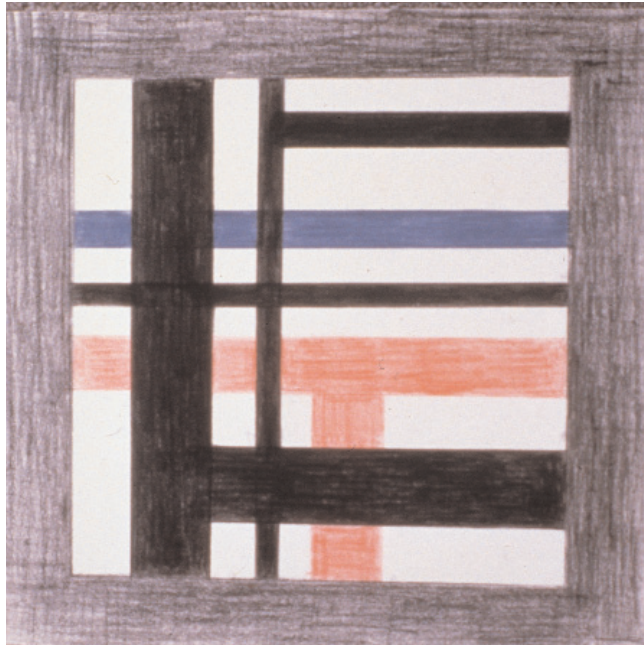


Abb.158

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 12,5" x 12,75",
31,8 x 32,4 cm
//0251-ca.1938-P

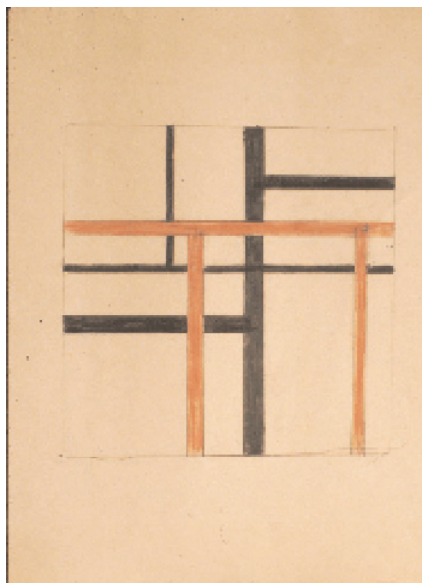


Abb.159

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1944
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 12" x 11,25",
30,5 x 28,6 cm
//0349a-ca.1944-P

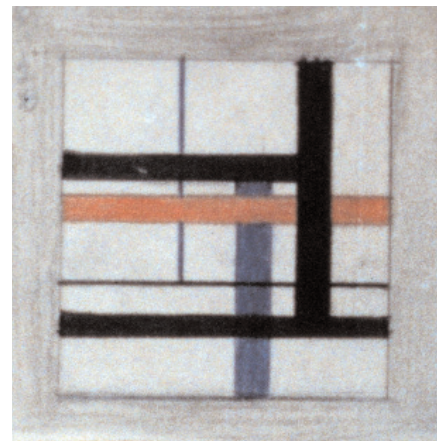


Abb.160

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:
//0261-ca.1938-P

fachen, gleichfarbigen, rechtwinkligen Abzweigungen mindestens einer Linie im Bild zu erkennen. Die Variante mit den einfachen Lineaturen (Abb.156 und 157) ist dadurch charakterisiert, daß hier immer nur einzelne Linien vorliegen, von denen keine gleichfarbigen rechtwinkligen Abzweigungen abgehen. Diese Variante hat Diller in einigen Zeichnungen auch komplexer gestaltet (Abb.161 bis 163).

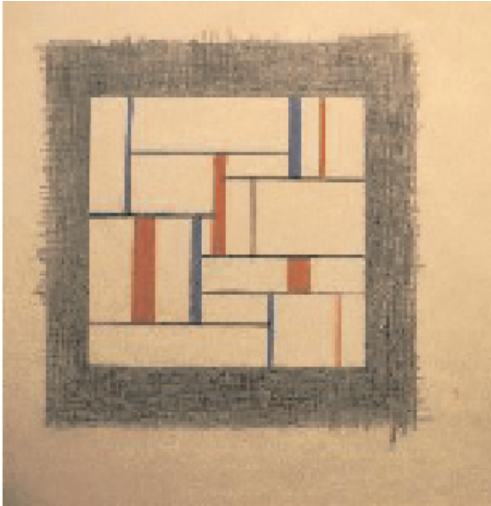


Abb.161

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1945
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 13,875" x 16,875",
 35,2 x 42,9 cm
 //0413-ca.1945-P

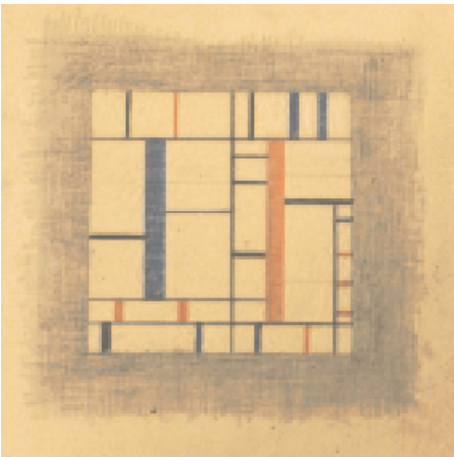


Abb.162

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1951
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 Größe: 16,75" x 13,875",
 42,6 x 35,2 cm
 //0751-ca.1951-P

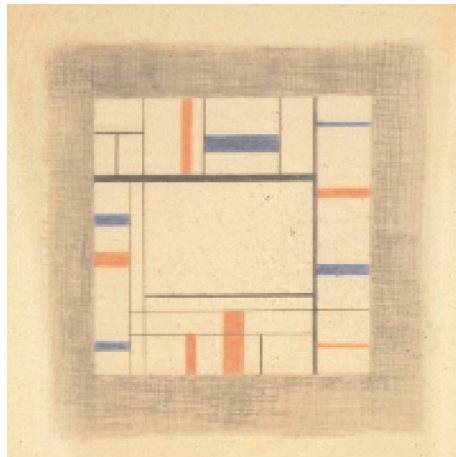


Abb.163

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1945, signiert
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament auf
 Papier geklebt
 Größe: 16,75" x 13,75",
 42,6 x 34,9 cm
 //0415-ca.1945-P

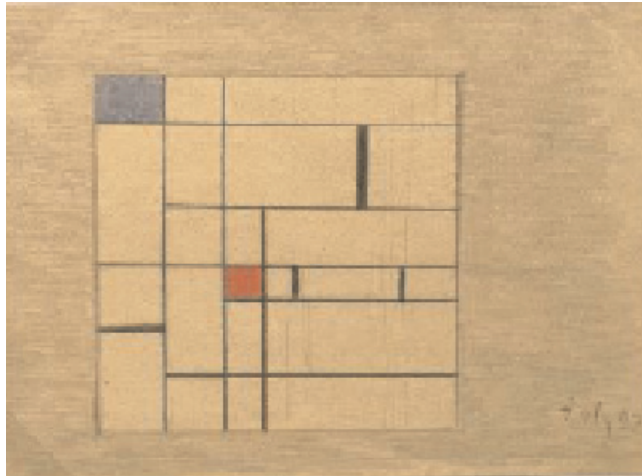
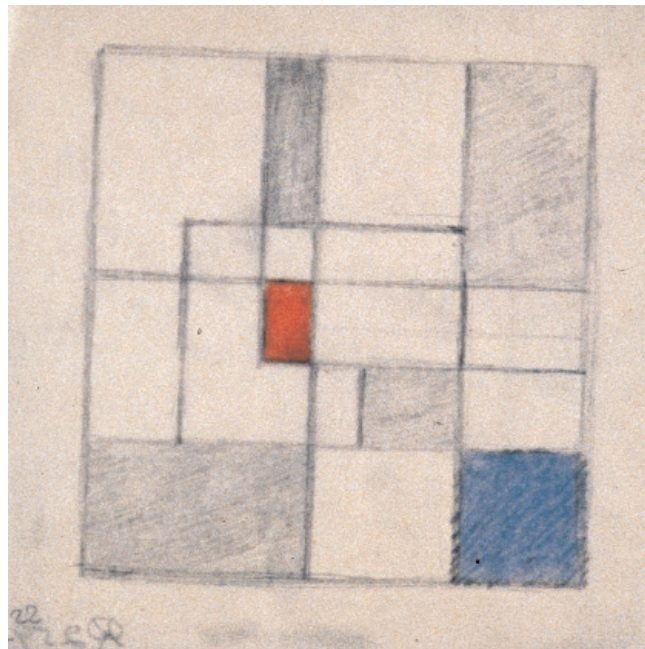


Abb.164

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 5,125" x 6,875",
13 x 17,5 cm
//0486-1947-P

Abb.165

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 6,875" x 6,75",
17,5 x 17,2 cm
//0494-ca.1947-P



Eine Modifikation dieser komplexeren Kompositionen besteht darin, daß die zwischen den Linien entstehenden Flächen eingefärbt werden. Einige Zeichnungen (Abb.164 bis 167) dieser Art zeigen, daß dadurch ein neuer Eindruck entsteht, der eine Mischform zwischen erstem und zweitem Thema darstellt. Ebenso wie Diller einerseits in seinen Arbeiten stets komplexer wird, ist andererseits auch eine Reduktion im zweiten Thema zu beobachten, die er selbst in seiner Definition als Spezialfall herausgestellt hat.

Abb.166

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947 ("3|13|47")
Medium: Collage, Graphit
und Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0461-1947-P

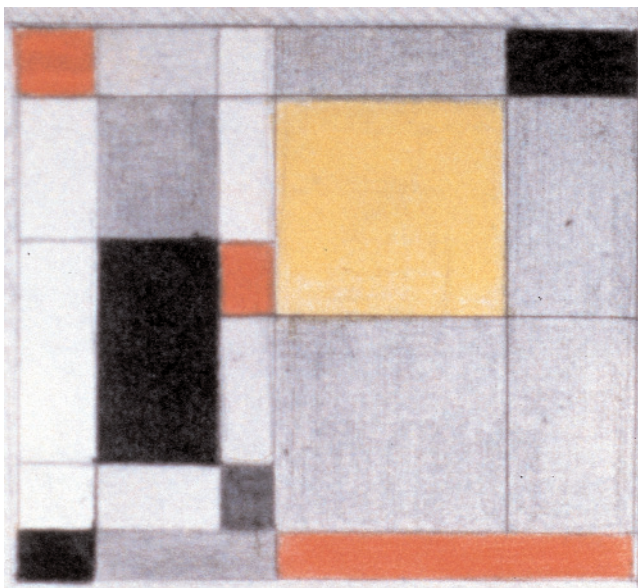
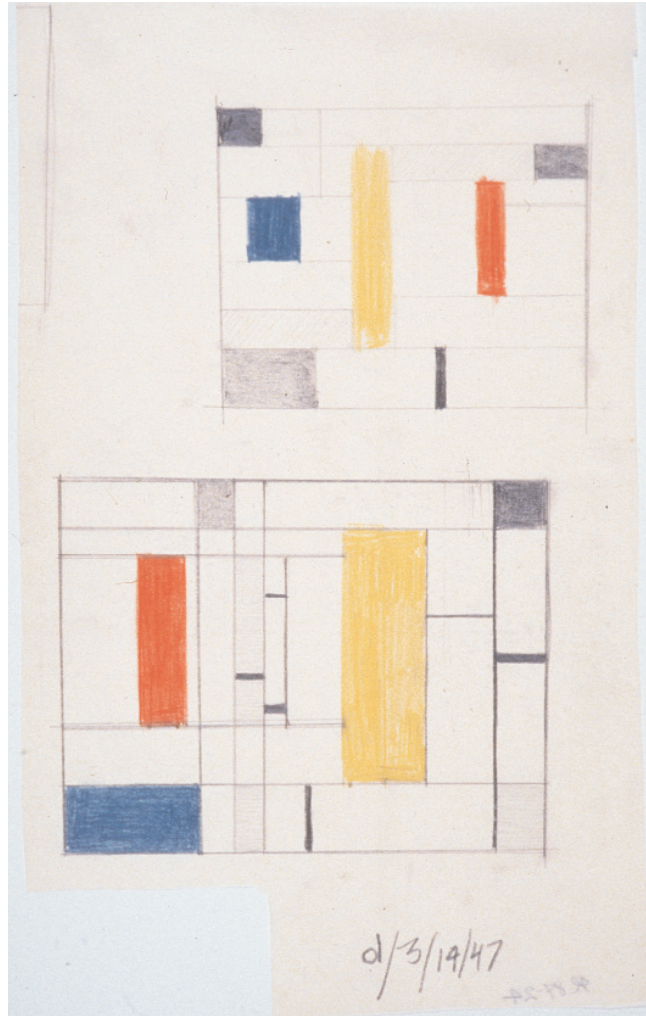


Abb.167

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 6,25" x 8,5",
15,9 x 21,6 cm
//0503-1947-P

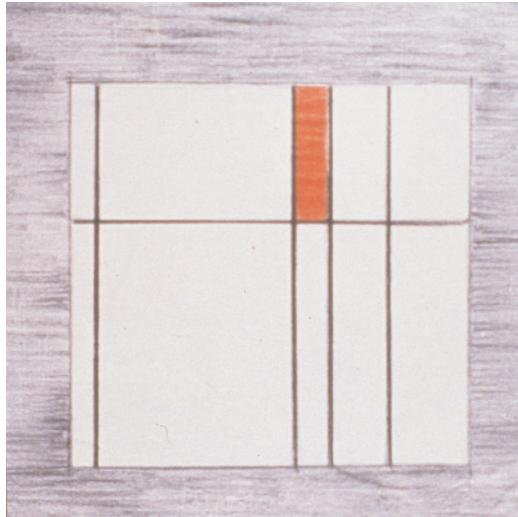


Abb.168

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0455-1947-P

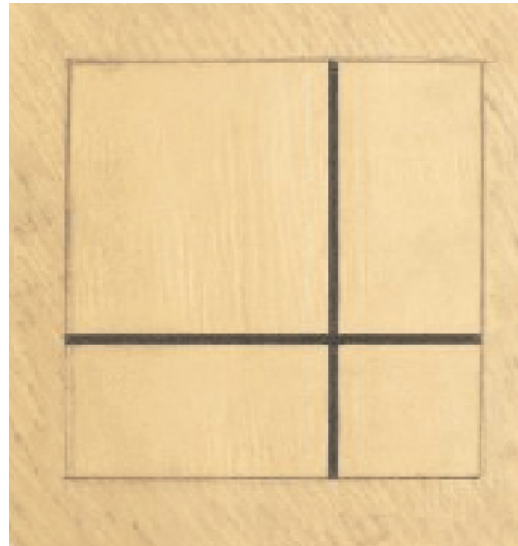


Abb.169

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 8,75" x 8",
22,2 x 22,2 cm
//0555-1948-P

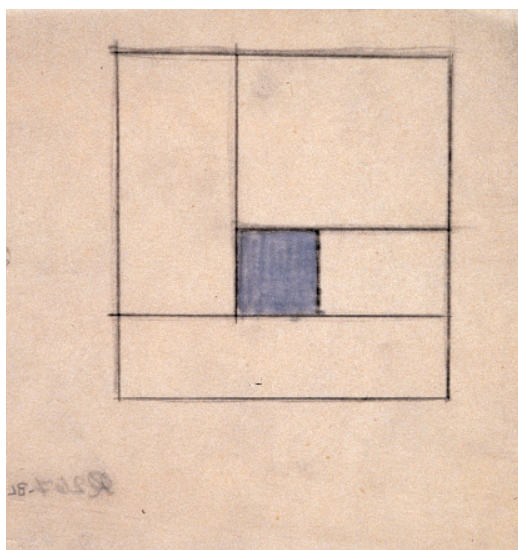
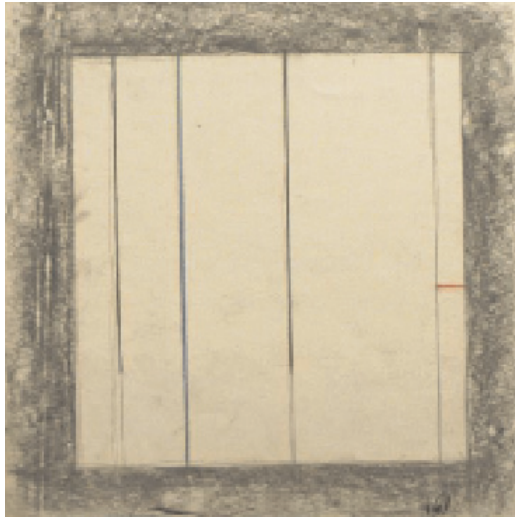


Abb.170

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 4,125" x 4",
10,5 x 10,2 cm
//0491-ca.1947-P

Abb.171

Titel: ohne Titel
Datierung: 1951
Medium: Graphit, Farbstift
und Pastellkreide auf
Papier
signiert
Größe: 10,375" x 10,5",
26,4 x 26,7 cm
//0722-1951-P



Die Zeichnungen in den Abbildungen 168 bis 171 zeigen den Variantenreichtum dieser strengen Reduktionen. Dabei kann die Zeichnung in Abbildung 169 als Extremfall gewertet werden, bei dem innerhalb der Regeln des zweiten Themas keine weitere Reduktion mehr möglich ist.

Noch einfachere Kompositionen, wie z. B. die in Abbildung 172 und 173, liegen im Zwischenbereich zwischen erstem und zweitem Thema. Einfache Streifen stehen hier nebeneinander und rhythmisieren durch unterschiedliche Breiten und Abstände die Fläche.

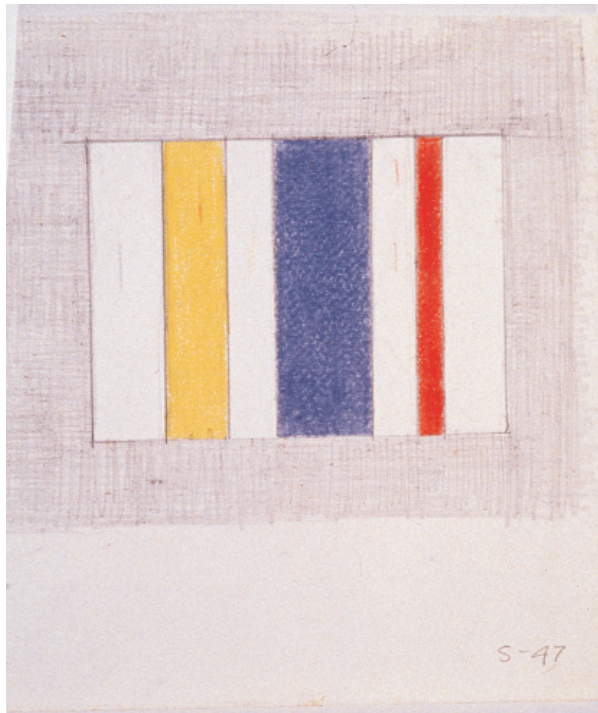


Abb.172

Titel: ohne Titel
Datierung: 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0456-1947-P

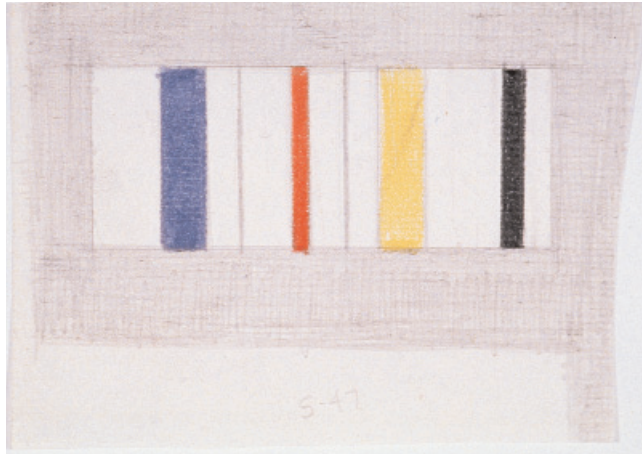


Abb.173

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1947
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe:
 //0457-1947-P

Diese Spezialform der Komposition übernahm Diller später auch in einige Kompositionen des Spätwerks. Wie in Abbildung 174 zu sehen ist, richtete er die Streifen hier mittelzentriert aus, wodurch der Bildaufbau seinem Spätwerk entsprechend größere Ruhe ausstrahlt. Der minimalistische Ausdruck wurde in diesem Werk aus dem Jahr 1964 durch farbliche und formale Reduktion wesentlich gesteigert.

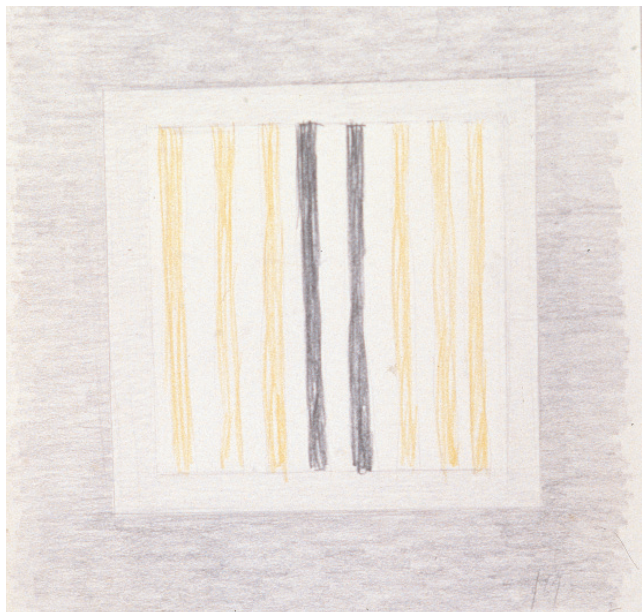


Abb.174

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 14" x 11",
 35,6 x 27,9 cm
 //1767-1964-P

Eine weitere Variante des zweiten Themas steckte Diller mit den Zeichnungen in den Abbildungen 175 bis 177 ab. Diese Strukturen werden von horizontal und vertikal durchlaufenden parallelen Linien gebildet, die sich kreuzen. Diller färbte in der Zeichnung in Abbildung 177 ihre Kreuzungspunkte jeweils unterschiedlich ein, so daß dadurch der Schnittpunkt von zwei Linien definiert wird und zu einem eigenständigen Element wird.

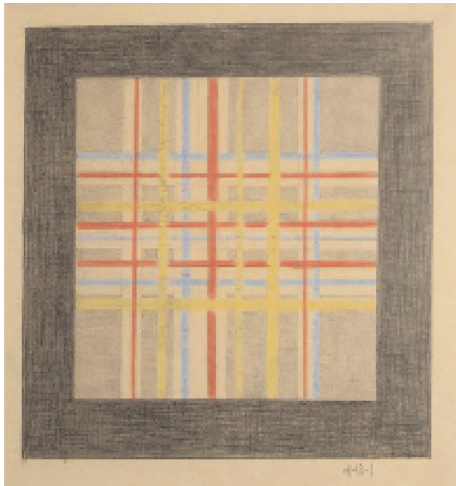


Abb.175

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-1")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 9,75" x 9,18",
24,8 x 23,3 cm
//0556-1948-P

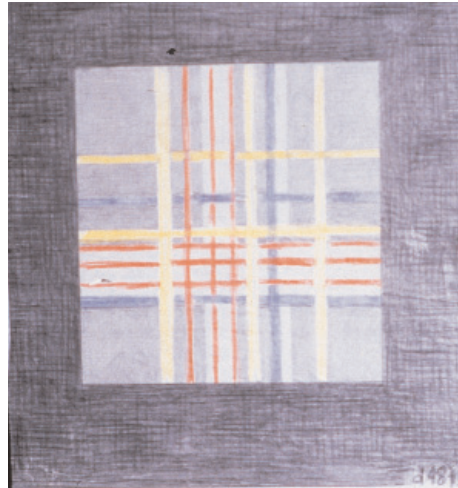


Abb.176

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0557-1948-P



Abb.177

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-1")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,4" x 8,1",
18,8 x 20,6 cm
//0563-1948-P

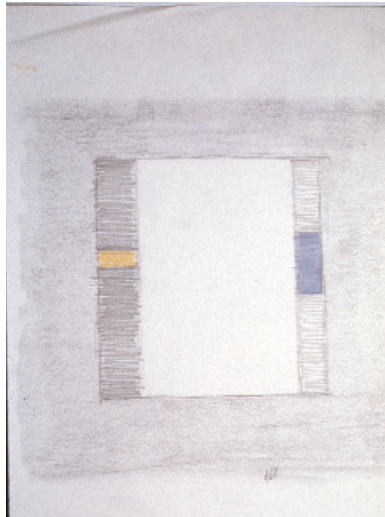


Abb.178

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 17" x 14",
 43,2 x 35,6 cm
 //1292-1962-P

Wie bereits bei den Zeichnungen zum ersten Thema festgestellt, gibt es auch noch eine Variante zwischen erstem und zweitem Thema, bei der die farbigen Elemente bündig abschließend mit Nachbarflächen und dem Bildrand ihre freie Platzierung eingebüßt haben. Einige typische Beispiele für diese Variante sind in den Abbildungen 150 (S.171), 179 und 180 zu sehen. Diller hat hier die Bildkomposition mit nur minimaler Variation repetiert, um dadurch optimale Maßverhältnisse zu finden. Besonders eindringlich offenbart sich dieser Drang, die besten Proportionen zu finden, auch beim



Abb.179

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 7,625" x 7,75",
 19,4 x 19,7 cm
 //1296-1962-P

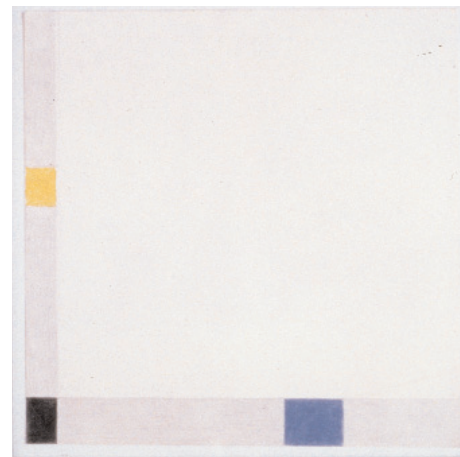


Abb.180

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 7,75" x 7,75",
 19,7 x 19,7 cm
 //1295-ca.1962-P



Abb.181

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 3,875" x 8,5" ,
9,8 x 21,6 cm
//1354-ca.1962-P

Vergleich der beiden Zeichnungen in Abbildung 181. Die gesamte Komposition wurde in der rechten Zeichnung, ähnlich der Komposition in Abb.179, in der Horizontalen gestreckt und das weiße Rechteck verkleinert, wodurch ein stärker in sich ruhender Ausdruck entsteht.

Solche ruhigeren Anordnungen finden sich in weiteren Variationen dieses Bildthemas noch deutlicher, wie beispielsweise in den Zeichnungen in Abbildung 178 und 182. Die zentrierte Ausrichtung des weißen Rechtecks führt zu diesem ausgewogenen Eindruck. Die farbigen Rechtecke sind zwar auch hier als unregelmäßige Akzente in den grauen Randflächen verteilt, doch liegt dem gesamten Bildaufbau eine gewisse Statik zugrunde, die sich auch dadurch nicht aufbrechen lässt.

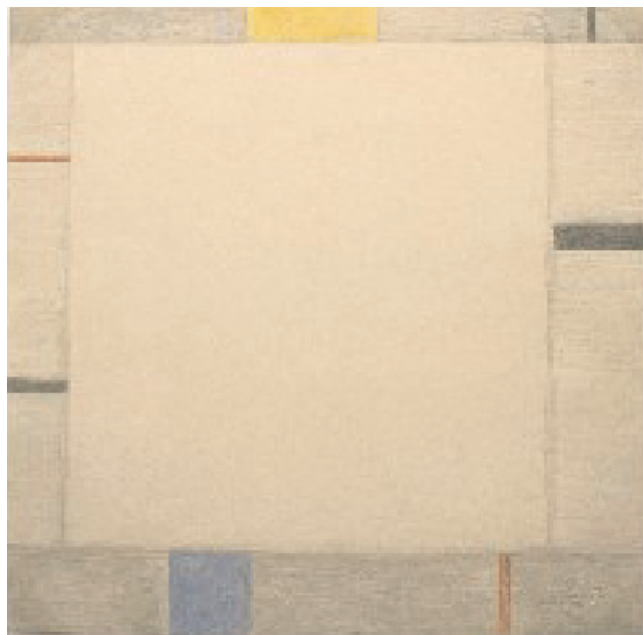


Abb.182

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 7,75" x 7,75",
19,7 x 19,7 cm
//1105-ca.1961-P

Besonders auffällig ist bei einigen Sonderformen der Kompositionen, die formal sehr frei gestaltet sind, die am ehesten aber dem zweiten Thema zugerechnet werden können, der Umgang mit der Farbe. "Sometimes he tried colors he would never dream of using in his paintings - greens, purples and oranges, and sometimes more than one kind of blue or yellow in the same drawing."²⁵⁵ Der Künstler verwandte außer den Grundfarben auch noch Grün, wie in den Zeichnungen in Abbildung 183 bis 185 zu erkennen ist. Diese Ausnahmen deuten auf einen sehr von Dogmen freien Umgang mit der selbst auferlegten farblichen Reduktion hin. Das Grün, das Diller in diesen drei Zeichnungen verwandte, ist jedoch kein reines klares Grün, sondern es geht in Richtung Türkis, besonders in der Zeichnung in Abbildung 185. Diese Verwendung zeigt, daß Diller seine Farben in der Zeichnung nicht ausschließlich nach objektiven Kriterien bestimmte, sondern durchaus nach der subjektiven Farbempfindung.

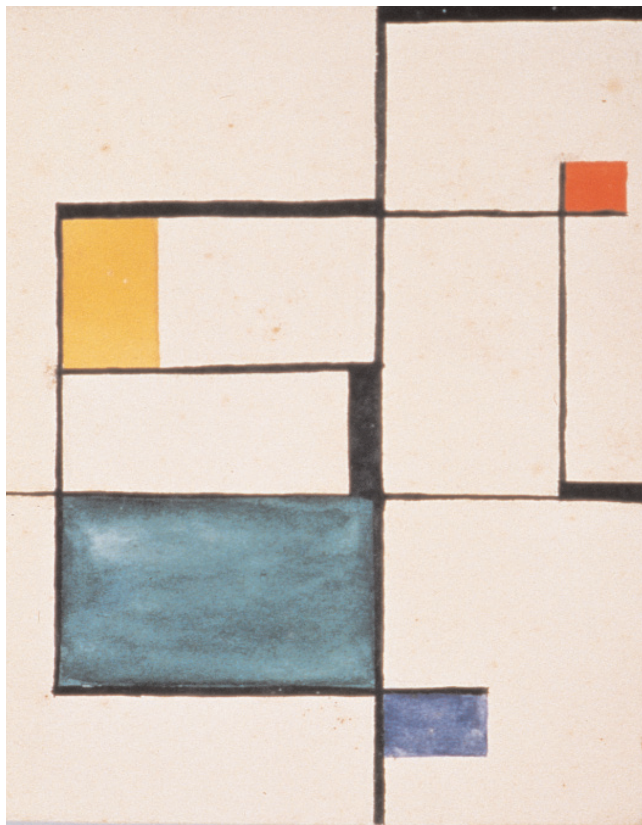


Abb.183

Titel: ohne Titel
Datierung:
Medium: Gouache auf
Papier
Größe:
//1998-oJ-P

²⁵⁵ Campbell, Lawrence: Diller: The Ruling Passion. In: ArtNews, October 1968. S.59.

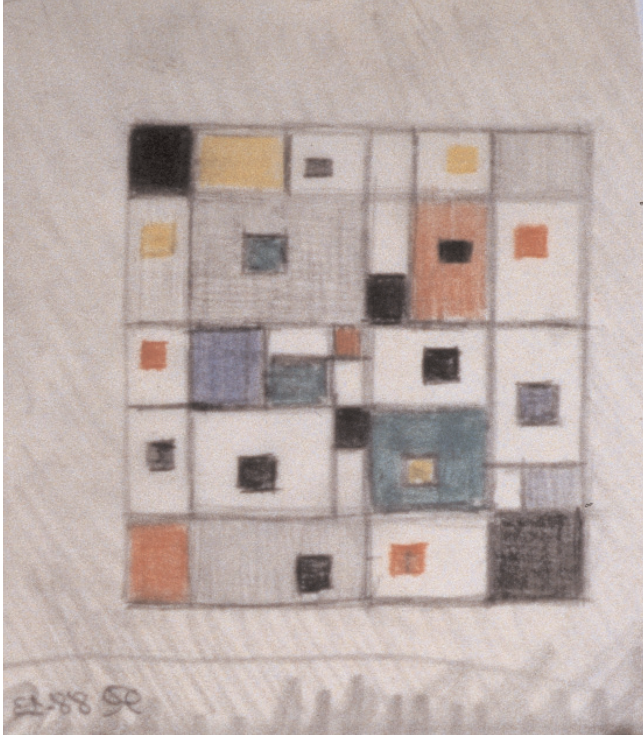


Abb.184

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 6,25" x 5,875",
15,9 x 14,9 cm
//0568-ca.1948-P

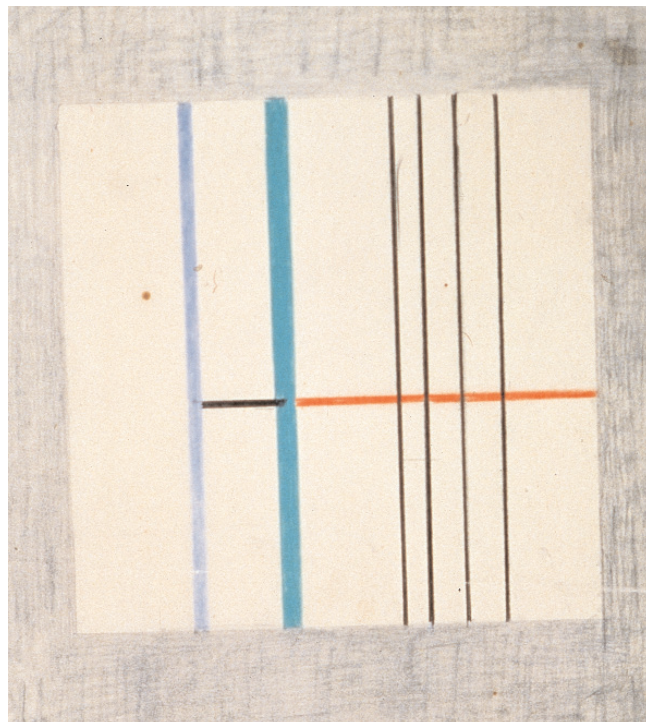


Abb.185

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 7" x 7",
17,8 x 17,8 cm
//0600-ca.1948-P

III.3.3. Das dritte Thema in den Zeichnungen Burgoyne Dillers

Das dritte Thema findet sich im zeichnerischen Werk Dillers ebenso wie in seinen Gemälden, in etwas kleinerer Zahl als das zweite und erste Thema. Bei den Zeichnungen sind sowohl streng am dritten Thema orientierte Kompositionen zu finden, als auch aus dem dritten Thema hervorgegangene Modifikationen.

Die Variante, die die reinste Form des dritten Themas darstellt, besteht aus einer leitersprossenartigen Anordnung von kurzen horizontalen Linien zwischen durchgezogenen Vertikalen. Es müssen mindestens eine Vertikale und zwei Segmente mit horizontalen Linien für diese Grundform vorhanden sein (Abb.186). Diese schlichte Variante, bei der die Segmente horizontaler Linien nicht durch spaltengreifende Linien verknüpft werden, gibt es auch in komplexerer Form mit mehr als einer vertikalen Linie. Die Zeichnungen in den Abbildungen 187 und 188 sind Beispiele für diese komplexeren Formen. In diesen Varianten des dritten Themas findet sich das Leitermotiv aus Dillers Frühwerk abstrakt wieder.

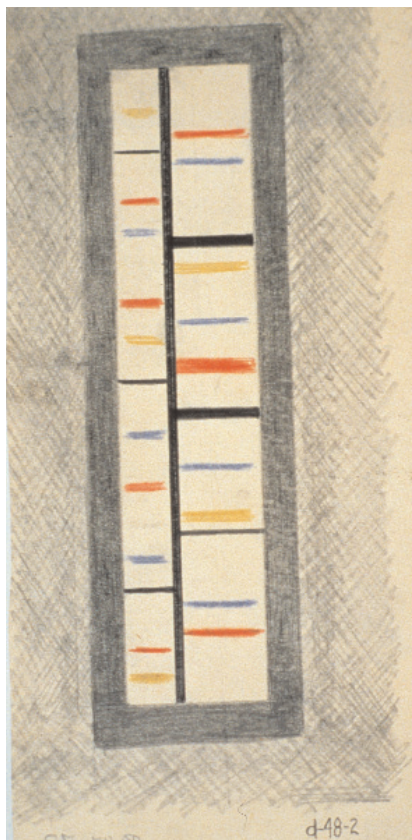


Abb.186

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-2")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0542-1948-P

Abb.187

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11,625" x 4,875",
29,5 x 12,4 cm
//0532-1948-P

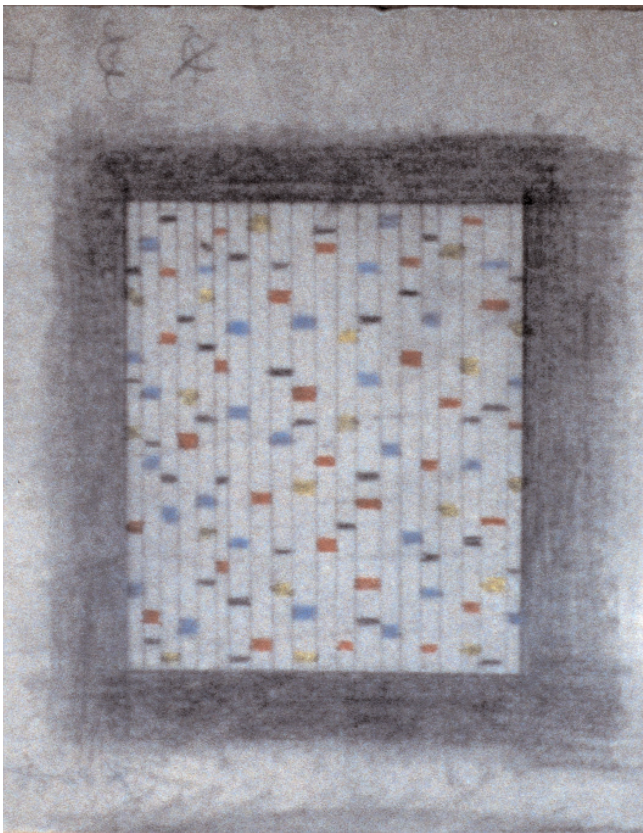


Abb.188

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Signatur:
Größe: 7,75" x 7,5",
19,7 x 109,1 cm
//0550-ca.1948-P



Abb.189

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 8,25" x 5,875",
21 x 14,9 cm
//0548-ca.1948-P

Aus der ursprünglichen Form des dritten Themas entwickelte Diller eine Variante, bei der einige horizontale Linien über mehrere Spalten laufen und diese somit verbinden (Abb.189). Häufiger kamen bei dieser Variante die farblich abgehobenen vertikalen, zu Streifen verbreiterten, Linien vor, wie sie in der Zeichnung in Abbildung 190 zu sehen sind.



Abb.190

Titel: ohne Titel
Datierung: 1950
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11" x 4",
27,9 x 10,2 cm
//0673-1950-P

Abb.191

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1945
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 17" x 14",
43,2 x 35,6 cm
//0386-ca.1945-P



Diller variierte jedoch nicht nur die vertikalen Streifen in der Breite, sondern ebenso die horizontalen Linien (Abb.191 und 192). Von diesen Kompositionen ging er dazu über, die vertikalen Streifen zwischen den einzelnen Schnittpunkten mit den horizontalen Linien unterschiedlich einzufärben (Abb.193 bis 195), was schließlich von einer linearen zu einer nahezu flächigen Komposition führte.

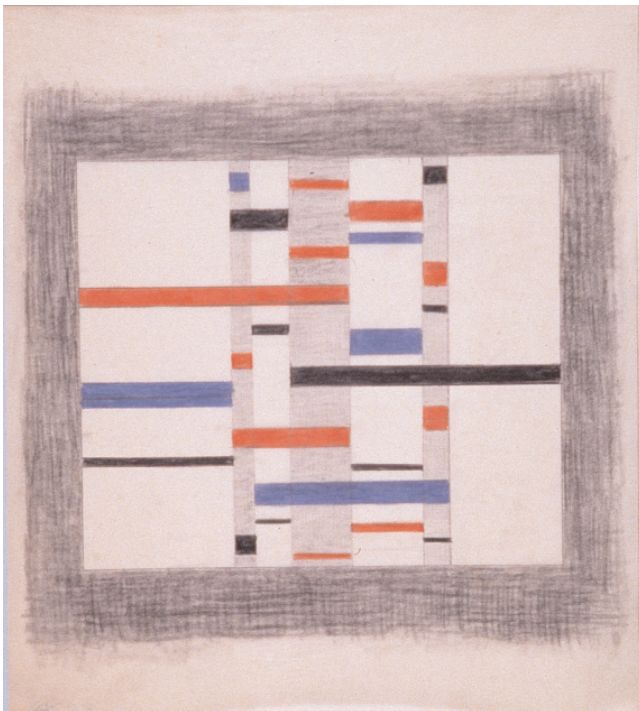


Abb.192

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1945
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 16,5" x 13,75",
42 x 35 cm
//0410-ca.1945-P

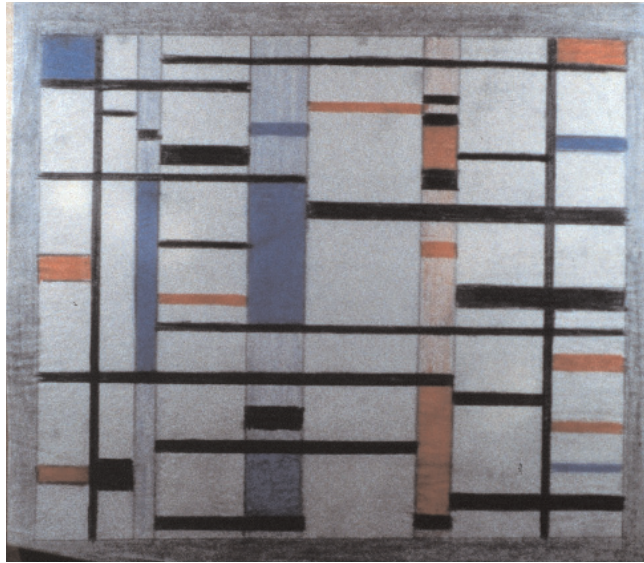


Abb.193

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1945
Medium: Farbstift auf
Papier
Größe:
//0394-1945-P

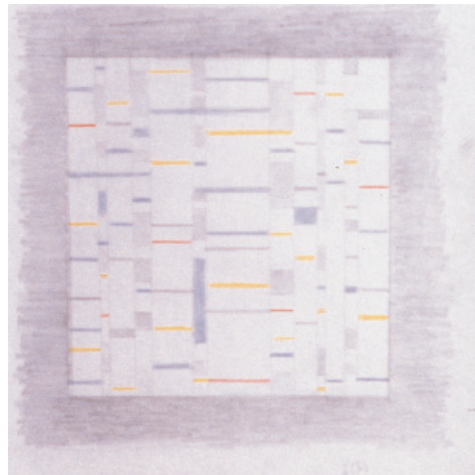


Abb.194

Titel: ohne Titel
Datierung: 1953
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0823-1953-P



Abb.195

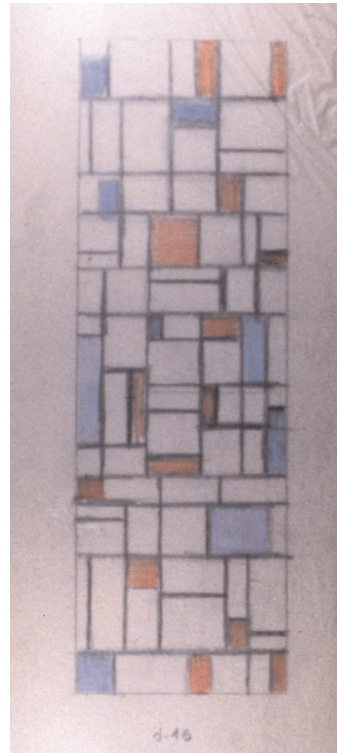
Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1953
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 9",
35,6 x 22,9 cm
//0805-ca.1953-P

Diese flächenhafte Gestaltung des dritten Themas fand hauptsächlich in den komplexeren Kompositionen Eingang (Abb.196) und verselbständigte sich dort (Abb.197 und 198). In der Zeichnung in Abbildung 198 ist sogar das für das dritte Thema sonst typische Verhältnis von langen Vertikalen zu kurzen Horizontalen aufgehoben, was die prinzipielle Ordnung dieses Themas aufhebt.



links: Abb.196

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 11,625" x 3,5",
 29,5 x 9 cm
 //0674-1950-P

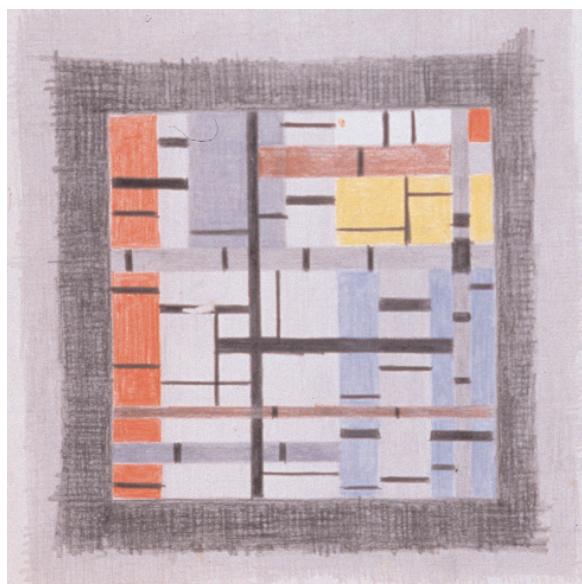


rechts: Abb.197

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1945
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe:
 //0375-1945-P

Abb.198

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1945
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Signatur:
 Größe: 14,5" x 13,875",
 36,8 x 35,2 cm
 //0405-ca.1945-P



Doch auch in den Varianten des dritten Themas mit nahezu gleicher Streifenbreite gab es komplexe Kompositionen, wie in den Abbildungen 199 bis 201 zu sehen ist. Die extrem verflochtene Gitterstruktur in Abbildung 201 zeigt dabei das Höchstmaß an kompositorischer Komplexität, die in Dillers Werk insgesamt zu finden ist. Die rechtwinklig angeordneten Lineaturen sind so dicht verwoben, daß die sonst bei Diller übliche optische Strenge von einem Eindruck von Willkür und Zufall des Ergebnisses eingeholt wird. Es existieren nur sehr wenige Zeichnungen von so hoher Komplexität der Strukturen.

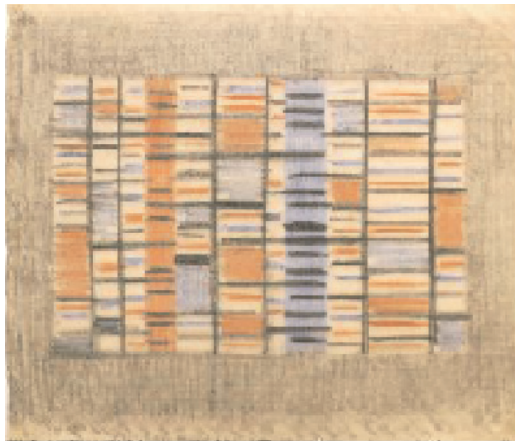


Abb.199

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1948
 Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament
 Größe: 9,125" x 10,125",
 23,2 x 25,7 cm
 //0549-ca.1948-P

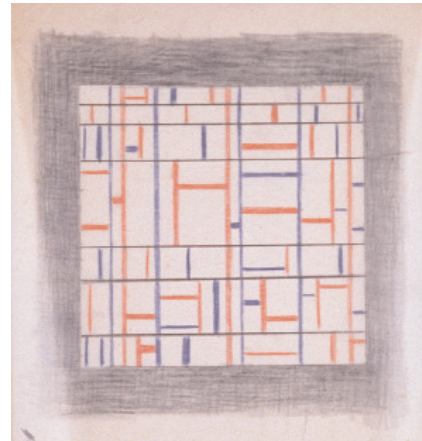


Abb.200

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1952
 Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament auf Papier geklebt
 Größe: 16,75" x 13,75",
 42,6 x 34,9 cm
 //0778-ca.1952-P

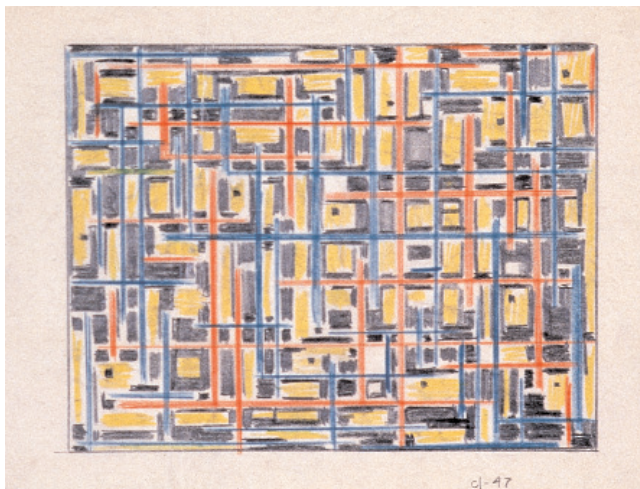
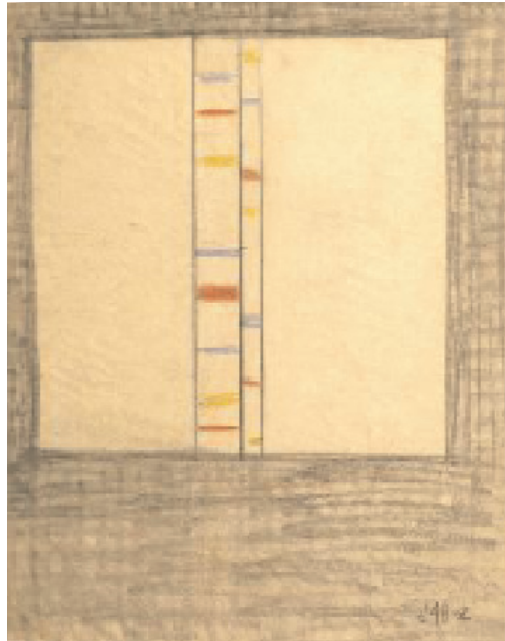


Abb.201

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1947
 Medium: Farbstift auf Papier signiert
 Größe: 9" x 12,25",
 22,9 x 31,1 cm
 //0474-1947-P

Abb.202

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-2")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 10,5" x 8,25",
26,7 x 21 cm
//0537-1948-P



Das andere Extrem, also sehr reduzierte Formen, findet sich im dritten Thema Dillers auch. Meist sind hier zwei Segmente mit horizontalen Linien oder Streifen und drei Vertikale auf einer nahezu quadratischen Fläche zentriert platziert (Abb.202 bis 204).

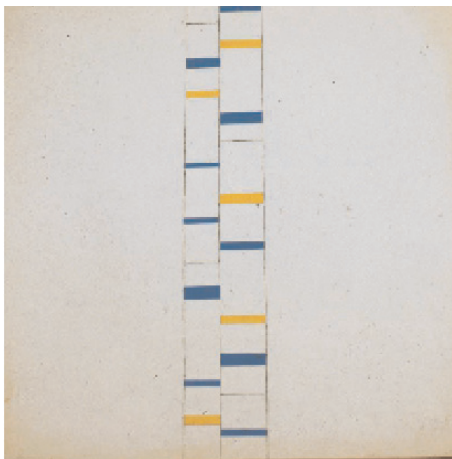


Abb.203

Titel: ohne Titel
Datierung: 1953
Medium: Collage, Tempera, Tusche und
Graphit auf Papier
signiert
Größe: 18,5" x 14",
47 x 36,8 cm
//0804-1953-P

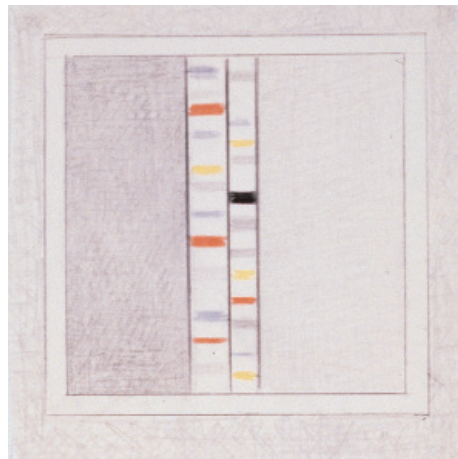


Abb.204

Titel: ohne Titel
Datierung:
Medium: Graphit und Farbstift auf
Pergament
Größe: 8,625" x 8,125",
21,9 x 20,6 cm
//0538-1948-P

Nur bei einigen wenigen Zeichnungen verlaufen die kurzen Horizontalen über die angrenzende breite freie Fläche bis zum Rand (Abb.205 und 206).

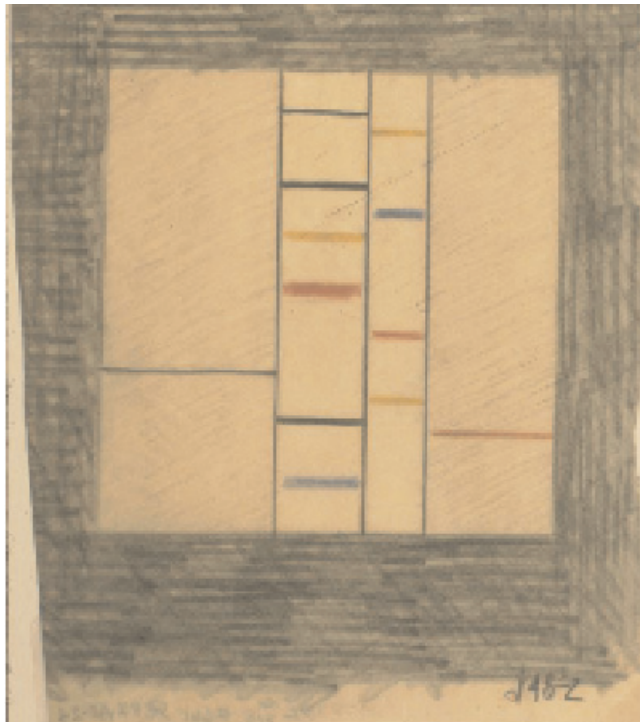


Abb.205

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-2")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 9" x 7,25",
22,9 x 18,4 cm
//0541-1948-P

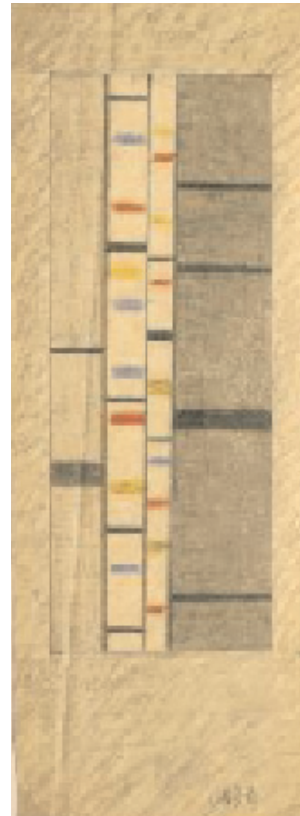


Abb.206

Titel: ohne Titel
Datierung: 1948 ("48-2")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 12" x 4,25",
30,5 x 10,8 cm
//0529-1948-P

Zu erwähnen sind auch die sehr ausgefallenen Sonderformen des dritten Themas im zeichnerischen Werk. Einige dieser Varianten, wie sie in den Abbildungen 207 und 208 zu sehen sind, fanden sogar in sein bildnerisches Werk Eingang. Daß diese Kompositionen trotz ihres außergewöhnlichen Erscheinungsbildes dem dritten Thema zuzuordnen sind, belegen die Aufschriften in den nach Bildern gefertigten Zeichnungen (Abb.207 und 208).



Abb. 207

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 10,688" x 8,5",
 27,2 x 21,6 cm
 //1535-1963-P

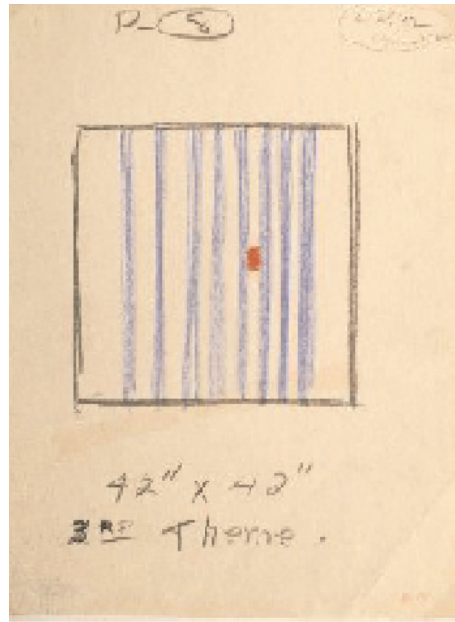


Abb.208

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 10,75" x 8,5",
 27,3 x 21,6 cm
 //1540-ca.1963-P

Die Zeichnungen in den Abbildungen 209 bis 212 zeugen von Dillers Experimentierfreude innerhalb eines bestehenden Themas. In Abbildung 209, bei der die Komposition sehr streng dem dritten Thema folgt, hat er ausschließlich die Kreuzungspunkte farbig gezeichnet, wodurch die Komposition eine gewisse Leichtigkeit erhält. In der zweiten Zeichnung (Abb.210) wich Diller stärker von seinem Thema ab, indem er einzelne Segmente verselbständigte und diese vor einen gestreiften Hintergrund

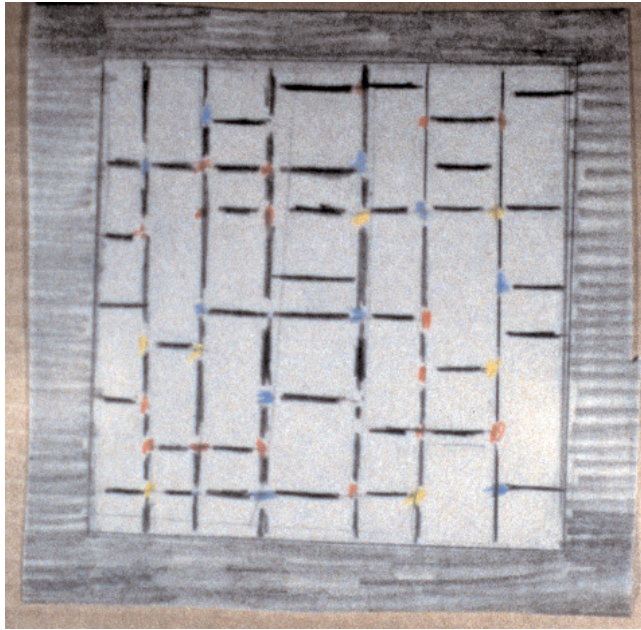


Abb.209

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 7,375" x 7,375",
18,7 x 18,7 cm
//0545-ca.1948-P

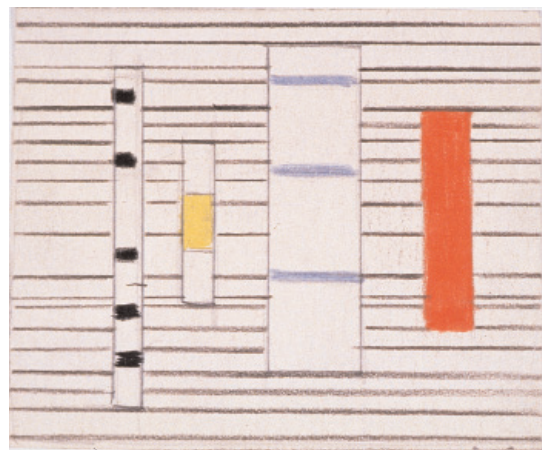


Abb.210

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1947
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:
//0463-ca.1947-P



Abb.211

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 5,25" x 5,25",
13,3 x 13,3 cm
//0243-ca.1938-P

Abb.212

Titel: ohne Titel
Datierung: 1953
Medium: Tusche und
Farbstift auf Zeitung auf
Papier geklebt
signiert
Größe: 6" x 5,875",
15,2 x 14,9 cm
//0824-1953-P



setzte. In der Zeichnung in Abbildung 211 löste er das Liniengefüge der Horizontalen gänzlich auf, nur die vertikalen Streifen blieben erhalten. Die Zeichnung in Abbildung 212 zeigt schließlich seine undogmatische Einstellung zu seiner Kunst. Hier setzte er eine kleine Komposition auf einer Zeitungsseite unmittelbar vor die realistische Darstellung einer Frau mit Mantel und Hut, möglicherweise eine Modeannonce. Diller überzeichnete diesen Grund zwar, doch ist die Darstellung der Frau in der Komposition sehr präsent. Daß Diller diese Skizze durchaus als Ausreißer in seinem Werk zuließ, zeigt seine Signatur und Datierung in der rechten unteren Ecke des Papiers, auf das er diese kleine Skizze aufgeklebt hat.

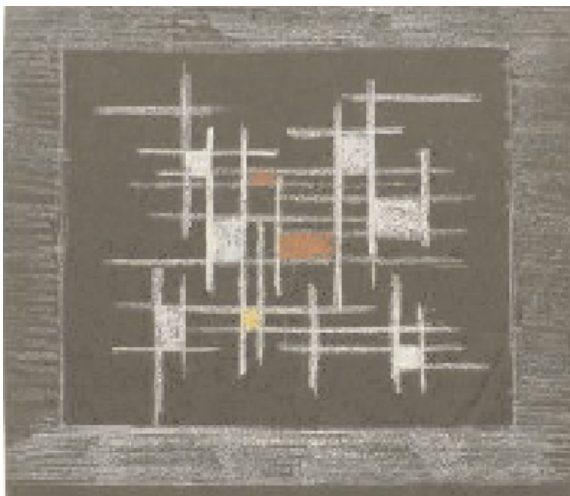


Abb.213

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1946
Medium: Farbstift auf
Papier
signiert
Größe: 6,875" x 6,25",
17,5 x 15,9 cm
//0446-ca.1946-P



Abb.214

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1945
Medium: Farbstift auf
Papier
Größe:
//0422-ca.1945-P

Von den komplexen Linienstrukturen ausgehend, schuf Diller einige Kompositionen in seinen Zeichnungen (Abb.213 bis 215), bei denen die Linien nicht den Rand der Zeichnung berühren. Diese Komposition variierte und reduzierte er so stark, daß er schließlich nur noch die Kreuzungspunkte der Linien als kleine Kreuze darstellte (Abb.215).²⁵⁶



Abb.215

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1945
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 4,25" x 4,125",
10,8 x 10,5 cm
//0423-ca.1945-P

²⁵⁶ Wie zu Anfang des Kapitels erläutert, werden Bezüge zu vergleichbaren Kunstwerken im folgenden Kapitel aufgezeigt.

III.4. Das Spätwerk Dillers in seinen Zeichnungen

Die Zeichnungen des Spätwerks stellen teilweise eine Fortführung der reduzierten Formen des ersten Themas dar, teilweise sind in ihnen aber auch die Entwicklungsschritte hin zu den charakteristischen Formen des Spätwerks zu finden. Diese charakteristischen Formen sind in den Zeichnungen in den Abbildungen 216 bis 226 zu finden.

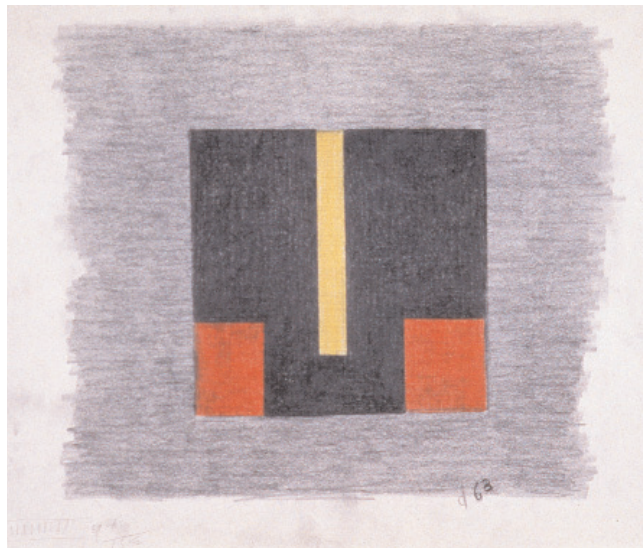


Abb.216

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11" x 14",
28 x 35,6 cm
//1581-1963-P

Die Zeichnung in Abbildung 308 kann als Prototyp des Spätwerks aufgefaßt werden. Alle typischen Charakteristika des Spätwerks lassen sich in ihr wiederfinden. Die Grundfläche ist schwarz. Die Komposition ist nahezu symmetrisch aufgebaut. Von oben läuft zentral ein honiggelber Streifen ins Bildinnere, der vor der unteren Bildkante endet. In den unteren beiden Ecken der fast quadratischen Fläche liegt jeweils ein rotes Rechteck. Das linke Rechteck ist schmaler als das rechte. Der Unterschied ist zwar nur geringfügig. Man könnte eine zeichnerische Ungenauigkeit vermuten, doch das ist nicht der Fall. Zum einen ist die Zeichnung extrem exakt ausgeführt und zum anderen ist genau diese minimale, irritierende Asymmetrie ein Wesensmerkmal des Spätwerks. Die Farbzusammenstellung ist ebenso typisch wie die monumentale Ausstrahlung. Entgegen der tatsächlichen Größe der Zeichnungen des Spätwerks entspricht die optische Wirkung einer ikonenhaften Präsenz, die um ein vielfaches größer erscheint.

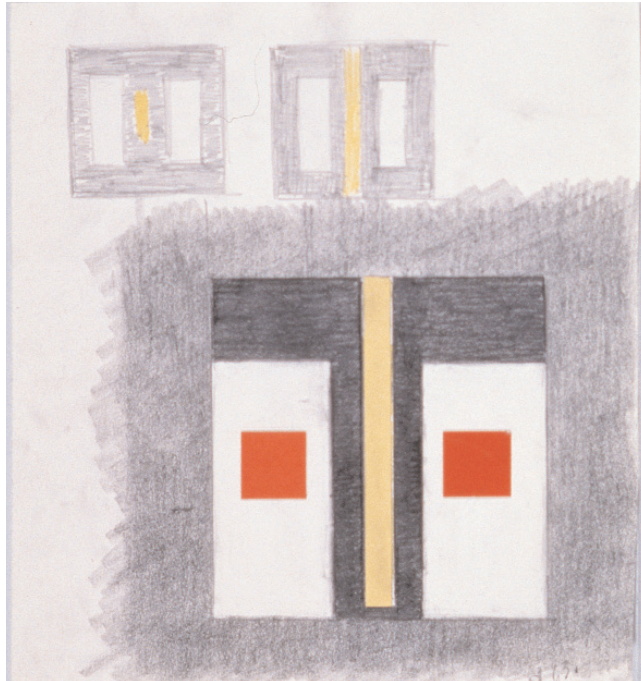


Abb.217

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,99" x 5,78",
20,3 x 14,7 cm
//1582-1963-P

In der Zeichnung in Abbildung 217 hat Diller die Grundstruktur beibehalten, jedoch die beiden roten Rechtecke durch ein unterlegtes größeres weißes Rechteck noch zusätzlich hervorgehoben. Die schwarze Grundfläche wird dadurch auf eine T-Form reduziert. Ferner bildet das Schwarz nach unten zwischen den beiden weißen Rechtecken um den gelben Streifen eine U-Form. Die roten Rechtecke sind aus der Eckposition vom Bildrand weg und fast bis zur Mitte heraufgerückt worden, so daß sie nahezu zentral auf der weißen Fläche sitzen. Dadurch erhalten sie einen größeren Signalcharakter.

Die Zeichnung in Abbildung 218 entspricht in ihrer Grundstruktur einer Weiterentwicklung der vorausgegangenen. Um 180° gedreht ragt statt eines gelben hier ein roter Streifen in die schwarze Fläche. Diese ist noch kleiner geworden zugunsten von raumgreifenderen weißen Rechtecken. Kleine andersfarbige Rechtecke fehlen hier völlig. Dadurch wird der Blick stärker auf den Schwarz-Weiß-Kontrast gelenkt und auf die zentrale Ausrichtung der Komposition, die in dem vertikalen roten Streifen in der Mitte ihren Schwerpunkt hat. In Abbildung 219 ist im Gegensatz dazu eine Variation zu sehen, bei der die weißen Rechtecke von den Seitenrändern gelöst und zur Bildmitte gerückt sind. Der Eindruck verändert sich insofern, als in der ersten Zeichnung (Abb.218) von den weißen Rechtecken sowohl horizontale als auch vertikale Kräfte ausgehen, wohingegen in Abbildung 311 die

Betonung auf der Vertikalen liegt. Die Kombination mit dem roten Streifen ist in Abbildung 219 spannungsgeladener, da die vertikalen Kräfte der weißen Rechtecke dem Streifen unmittelbar entgegenstoßen, während sie in Abbildung 218 ruhiger und statischer sind, da die weißen Rechtecke hier eher die Kraft abfangen und auch in der Horizontalen ableiten.

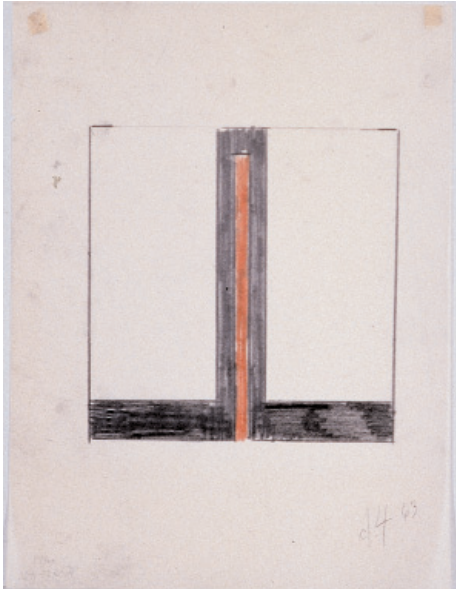


Abb. 218

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 signiert
 Größe: 11,875" x 9",
 30,2 x 25,1 cm
 //1585-1963-P

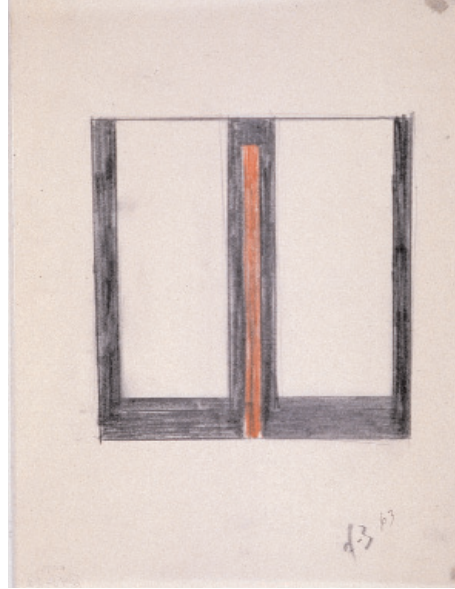


Abb.219

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 signiert
 Größe: 11,875" x 8,875",
 30,2 x 22,5 cm
 //1586-1963-P

In der Zeichnung in Abbildung 220 ist die Bedeutung der Horizontalen mit einem gelben waagerechten Streifen thematisiert worden. Er verläuft mit geringem Abstand parallel zum unteren Bildrand. Der vertikale rote Streifen endet von oben kommend sehr dicht darüber. Die beiden weißen Rechtecke sind von der schwarzen Grundfläche umschlossen und bilden kleine Inseln auf ihr. In den Zeichnungen Dillers wird die Behandlung der weißen Flächen besonders deutlich, da er in Ermangelung eines adäquaten weißen Stiftes, diese einfach leer gelassen hat. Es scheint demnach der weiße Untergrund

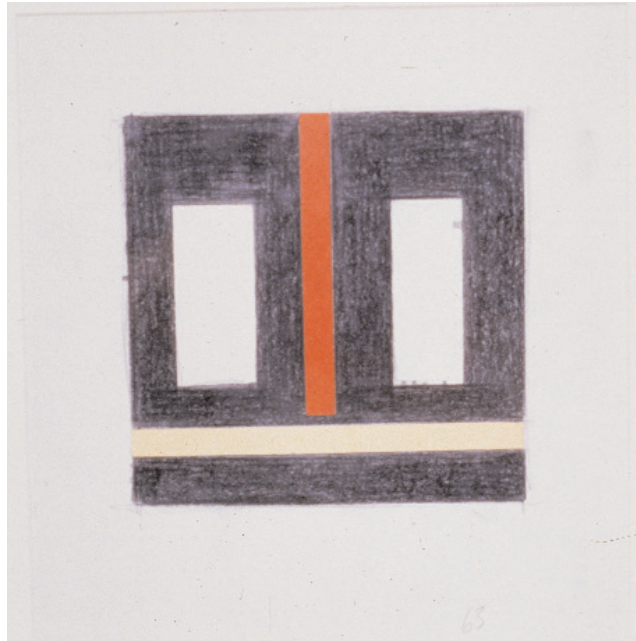


Abb.220

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Collage, Graphit
und Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 8,5" x 7,75",
21,5 x 19,6 cm
//1596-1963-P

des Papiers durch. Dieses Aufnehmen des weißen Grundes in die Komposition spielt teilweise auch bei seinen Gemälden eine Rolle. Das mag bei den Zeichnungen in erster Linie praktisch begründet sein. Bei den Bildern hätte Diller die weiße Fläche ebenso wie die übrigen ausmalen können, was er jedoch in einigen Werken unterließ. Das heißt, daß der weiße leere Grund für ihn in seinen Werken eine hervorzuhobende Rolle spielte.

Wie in den Bildwerken des Zenbuddhismus der freigelassene weiße Grund des Bildes dem Gläubigen Raum für Assoziationen und letztlich die Erleuchtung gibt, so spielt der leere Grund in Dillers Werken eine ähnliche Rolle. Auch wenn nicht eine Erleuchtung im religiösen Sinn angestrebt wird, so dient eine weiße unberührte Fläche der Seele des Betrachters als Spiegel und verweist gleichzeitig auf den Wesensgrund allen Seins. Diller kombinierte nicht nur Farbe mit Kontrastfarbe, Bewegung mit Gegenbewegung, sondern auch gestaltete Fläche mit unberührter. Diese Kombination bildet den letzten Schritt auf dem Weg der Darstellung allumfassender Relation. Ist der Kontrast zwischen gestalteter Fläche und unberührtem Grund in den Zeichnungen seines Hauptwerks in erster Linie von unbewußter Natur, so hob Diller dies in seinem Spätwerk auf eine andere Bewußtseinsebene. Dadurch erlangte er eine andere und teilweise zentrale Bedeutung in seinen Kompositionen.

Betrachtet man die vorliegende Zeichnung (Abb.220) unter diesem Gesichtspunkt, so erscheinen die weißen Rechtecke durch ihre schwarze Rahmung als Ausblicke in eine andere Realität. Durch die sehr ausgewogenen Kräfteverhältnisse dieser Komposition wird die Tiefenkontrastwirkung besonders hervorgehoben.

Die Änderung der Bildaussage bei fast gleichbleibender Komposition in der Zeichnung in Abbildung 221 ist frappierend. Die zuvor durch den schwarzen Grund sehr ausgewogenen Verhältnisse im Bild geraten durch das helle Grau aus dem Gleichgewicht. Die gelben Rechtecke drängen optisch nach vorn, während der schwarze Streifen mit Vehemenz nach unten und hinten drückt. Das Spannungsverhältnis zwischen Schwarz und Gelb in dieser Konstellation vermag auch durch den ruhigen horizontalen Fluß des weißen Streifens nicht gebremst zu werden. Die dunkle Rahmenschräffur suggeriert eine bedrohliche Grundstimmung.

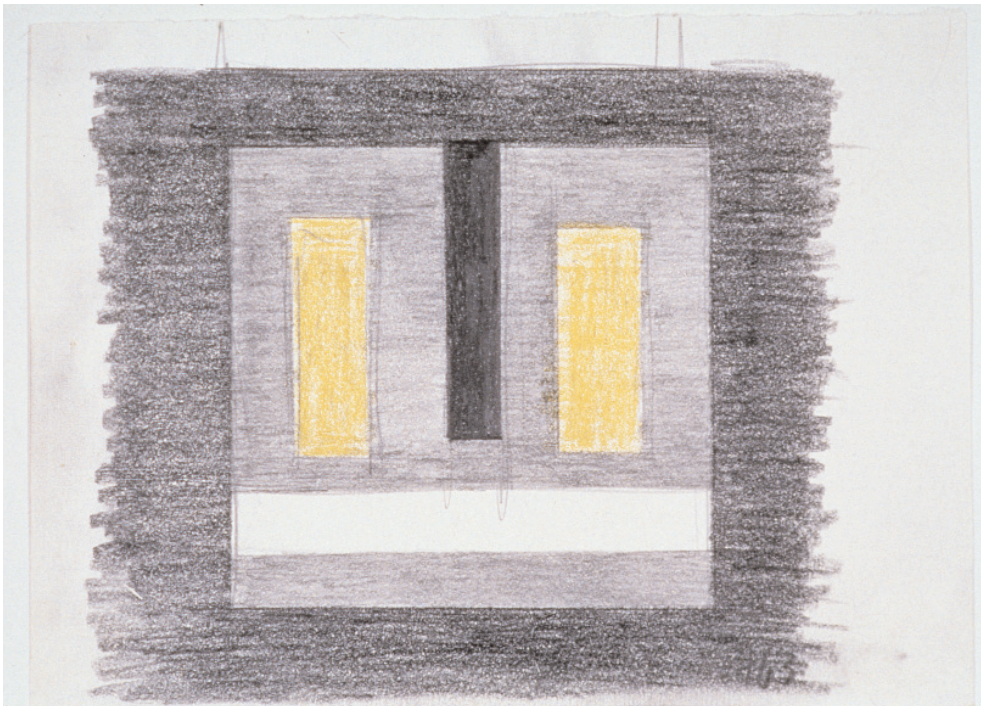


Abb.221

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
signiert, keine Größenangaben
//1597-1963-P

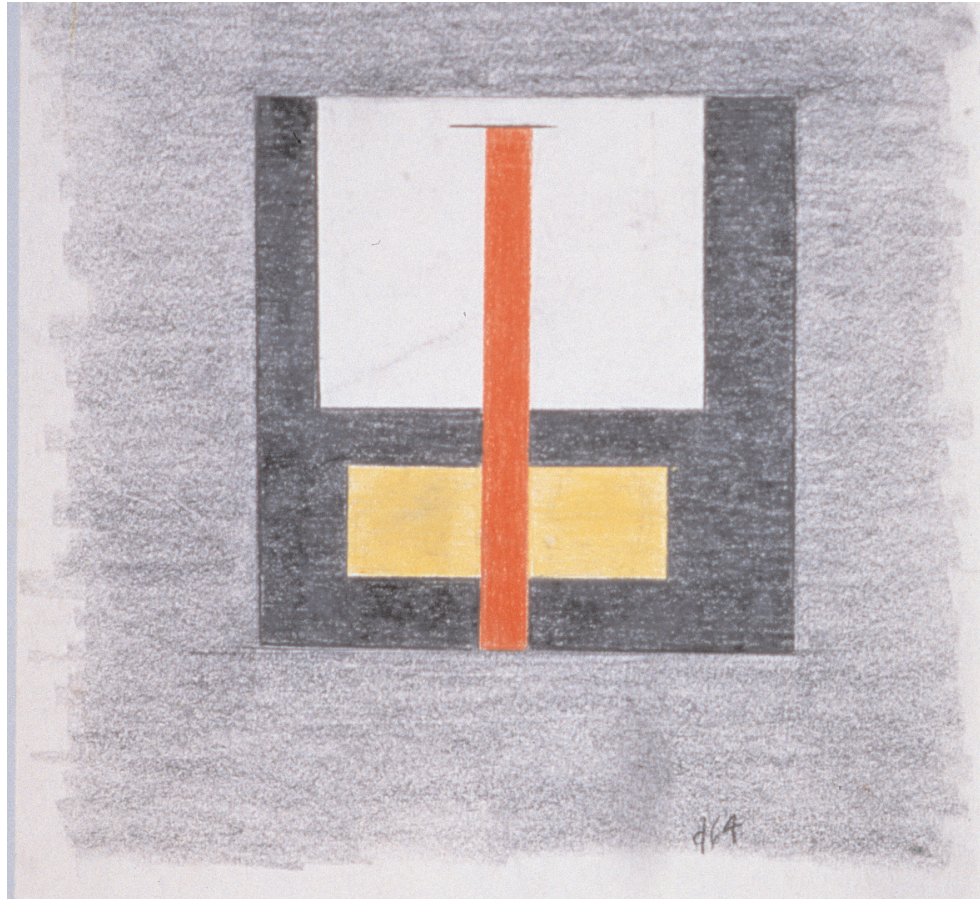


Abb.222

Titel: ohne Titel

Datierung: 1964

Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
signiert

Größe: 8,35" x 6,4", 21,2 x 16,3 cm

//1774-1964-P

Sind die Unterschiede zwischen den beiden folgenden Zeichnungen (Abb.222 und 223) minimal, lediglich die Breite des zentralen oberen weißen Rechtecks ist verschieden, so könnte die optische Erscheinung auch hier nicht widersprüchlicher sein. Ein zentraler roter Streifen verläuft bei beiden Kompositionen von unten nach oben und endet oben kurz vor dem oberen Bildrand im weißen Rechteck. Er liegt jedoch nicht nur vor diesem, sondern kreuzt in der unteren Bildhälfte noch einen gelben horizontal verlaufenden Balken, der keinen Bildrand berührt. Ist das weiße Rechteck in der Zeichnung in Abbildung 222 sogar breiter als der gelbe Balken, so ist es in der Zeichnung in Abbildung 223 nur etwa ein Drittel so breit. Dieser

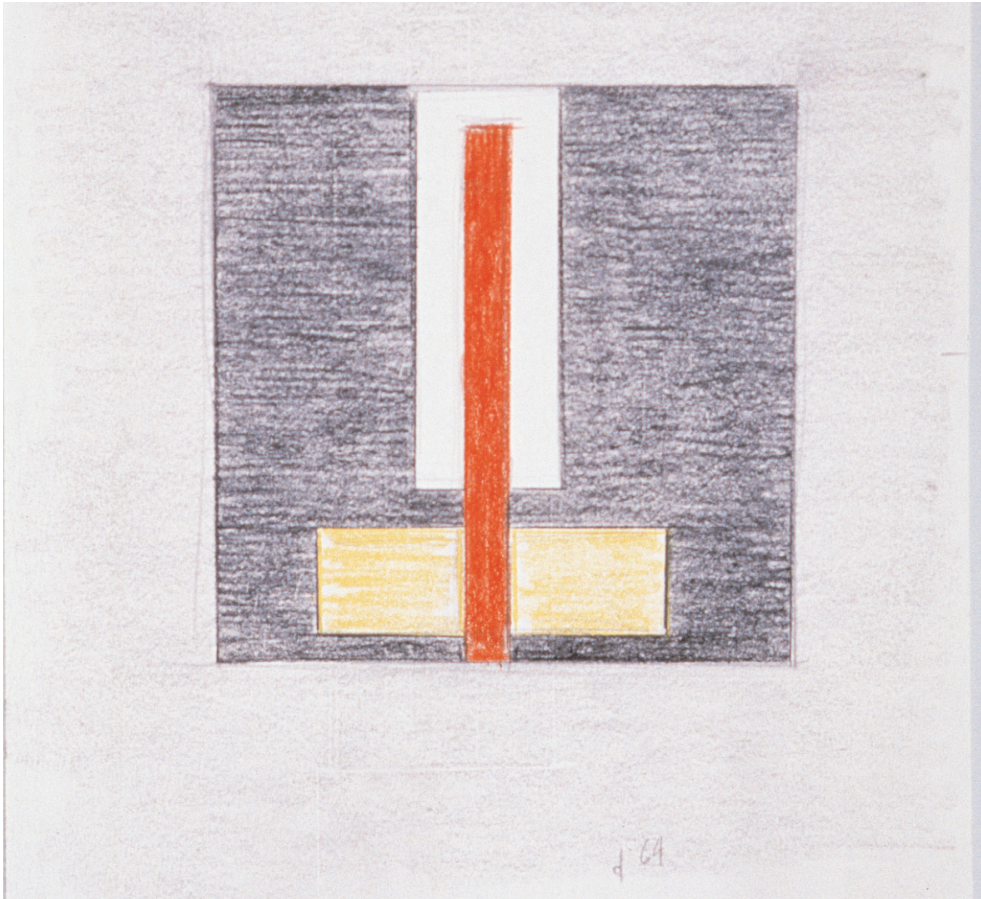


Abb.223

Titel: ohne Titel

Datierung: 1964

Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
signiert

Größe: 8,35" x 6,4", 21,2 x 16,3 cm

//1775-1964-P

Gegensatz trägt zu einer unterschiedlichen Grundausrichtung der Komposition bei. In Abbildung 222 wirkt der rote Streifen, als würde er aus dem weißen Rechteck, einem Lichtstrahl gleich, nach unten hervorbrechen. Diese Erscheinung wird durch die horizontale schwarze schmale Linie an der Oberkante des roten Streifen verstärkt. In Abbildung 223 scheint die Ausrichtung des roten Streifen genau gegenläufig zu sein. Hier überwiegt der Eindruck, der rote Streifen durchbreche von unten die gelbe Basis um nach oben in die weiße Fläche, die seine aufstrebende Bewegung verstärkt, emporzuragen.

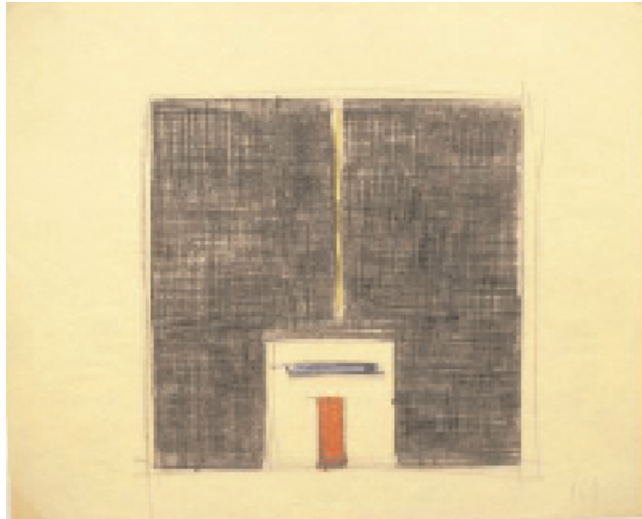


Abb.224

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 8,5" x 9,875",
21,6 x 25,1 cm
//1804-1964-P

Die Zeichnung in Abbildung 224 erinnert in ihrer monumentalen und ausgewogenen Erscheinung sowie der schwarzen Form stark an die skulpturalen Kompositionen in Dillers Spätwerk. Dies wird im Kapitel über die Zeichnungen zu Skulpturen deutlich.

Die Abbildungen 225 und 226 heben nochmals die Asymmetrie des Spätwerks hervor, wobei die Zeichnung in Abbildung 225 eine subtile Form verkörpert, derer sich Diller häufiger bediente, und die Zeichnung in Abbildung 226 eine Extremform darstellt. Hier hat Diller den Schwerpunkt der Komposition gänzlich aus der Mitte herausgerückt.

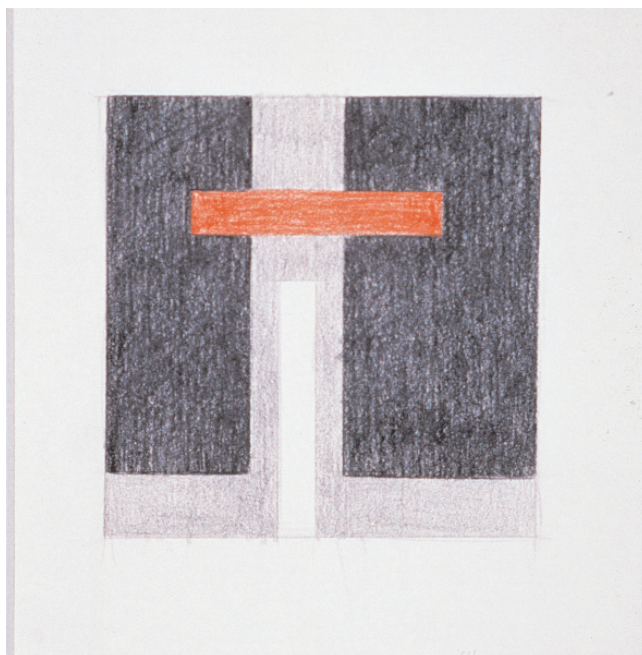
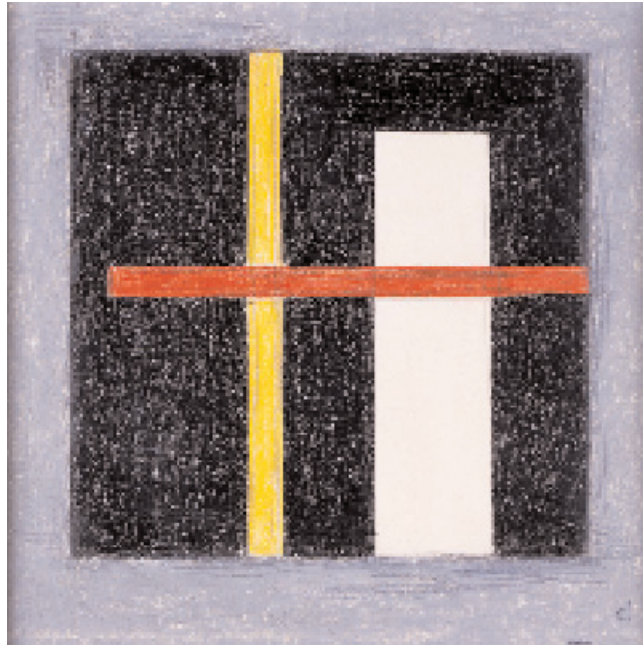


Abb.225

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1837-1964-P

Abb.226

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,5" x 8,25",
28,7 x 21 cm
//1829-1964-P



Dennoch versuchte er selbst dabei die optische Ausdehnung des weißen Rechtecks auf der rechten Seite durch den roten Streifen aufzufangen und in der Horizontalen abzuleiten. Dieser Komposition liegt dadurch aber noch nicht die ausgereifte Ausgewogenheit zugrunde, die sein Spätwerk sonst auszeichnet.

Besonders konzentriert findet sich die für das Spätwerk typische zentrierte Ausgewogenheit in den folgenden Zeichnungen (Abb.227 bis 237). Diese lassen sich in drei Untergruppen aufteilen, in zentrierte Kompositionen mit vertikaler Hauptrichtung (Abb.227 bis 229), in sehr ausgewogene Kompositionen komplexerer oder ungewöhnlicher Natur (Abb.230 bis 233) und zuletzt in zentral in sich ruhende Kompositionen, ohne nennenswertes zweidimensionales Ausdehnungspotential (Abb.234 bis 237).

In der ersten Kategorie sind jeweils drei Rechtecke auf einem einfarbigen Grund dargestellt. Bei der Zeichnung in Abbildung 227 ist ein kleines gelbes horizontales Rechteck zwischen zwei großen schwarzen vertikalen Rechtecken, die nicht den Rand berühren, auf dunkelgrauem Grund zu sehen. Das schmale kleine gelbe Rechteck hält die beiden großen Rechtecke optisch auf ihrer Position und umgekehrt. Diese Dreiergruppe wirkt ausgewogen und scheint ruhig durch den grauen Raum zu treiben, sich gegen-

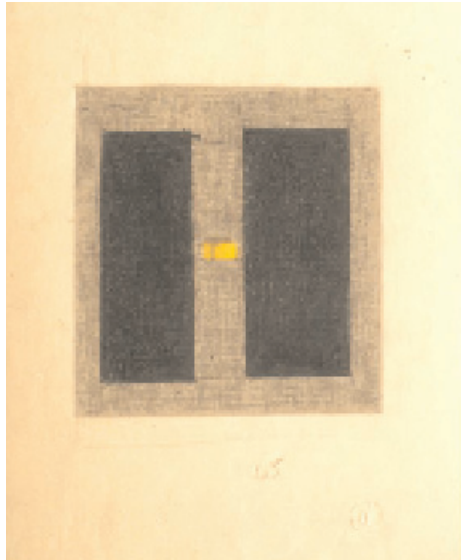


Abb.227

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11" x 6,875",
27,9 x 17,5 cm
//1594-1963-P

seitig stabilisierend. In der Zeichnung in der Abbildung 228 ist das Gleichgewicht nicht mehr von solch absoluter Ausgewogenheit. Hier gibt es eine klare Bewegungsrichtung, der alle drei Elemente als auch deren Negativformen im Bild folgen. Da die beiden, das schmale, hier auch vertikal ausgerichtete gelbe Rechteck, flankierenden schwarzen Rechtecke den oberen und den unteren Rand der Komposition berühren, wirkt die gemeinsame Bewegung gegenüber der in der Zeichnung in Abbildung 227 eingeschränkt. Statik und Gerichtetheit überwiegen. Im zentralen, als einzigem frei schwebenden, gelben Rechteck kulminieren die Kräfte der Komposition. Dies ist genauso der Fall in dem bereits ausführlich beschriebenen Gemälde des Spätwerks, nach dem die Zeichnung in Abbildung 229 gefertigt wurde.

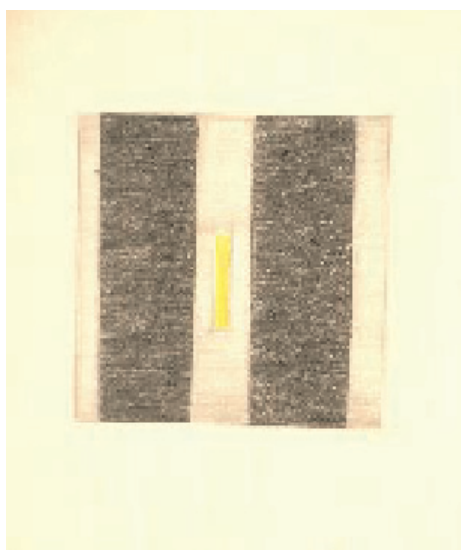


Abb.228

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1826-1964-P

Abb.229

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 8,5" x 11",
21,6 x 29,2 cm
//1828-1964-P



Die folgenden drei Zeichnungen (Abb.230 bis 232) greifen die U-Form, die auch im skulpturalen Werk aus dieser Zeit eine große Rolle spielt, auf.²⁵⁷ Stets wird von einer um 180° gedrehten U-Form ein kleines farbiges Rechteck umfangen. Während das in der ersten Zeichnung (Abb.230) zwar mit der typischen subtilen Asymmetrie, doch strengen Rechtwinkligkeit geschieht, ist die zweite Zeichnung ein Ausreißer. Die umfangende U-Form ist nur auf der Innenseite relativ exakt rechtwinklig ausgeführt, aber nach außen franst die Form aus. Sie diffundiert für Dillers Werk untypisch in den Umraum aus. Kaum größer als ein Daumenabdruck mit schwarzer Farbe, scheint Diller hier, wie bereits bei einer Zeichnung des dritten Themas auf Zeitungspapier, den Aspekt des Zufalls in seinem Werk ausnahmsweise zugelassen zu haben.

Bei der Zeichnung in Abbildung 232 regieren hingegen wieder der reine Intellekt und die Planung. Die U-Form wird zusätzlich von zwei horizontalen weißen Rechtecken, die mit ihrer Oberkante an deren Unterkante beginnen, flankiert. Diese Kombination läßt im unteren Bildteil eine um 180° gedrehte breite T-Form entstehen.

²⁵⁷ Vgl. Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. o.S.

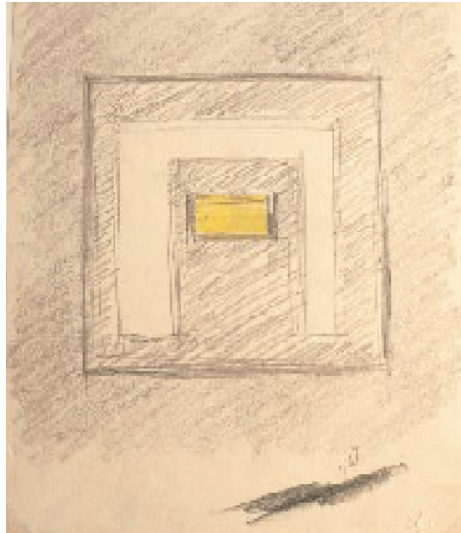


Abb.230

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1554-1963-P

Abb.231

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit,
Pastellkreide und Farbstift
auf Papier
Größe: 10,25" x 8",
26 x 21 cm
//1778-1964-P

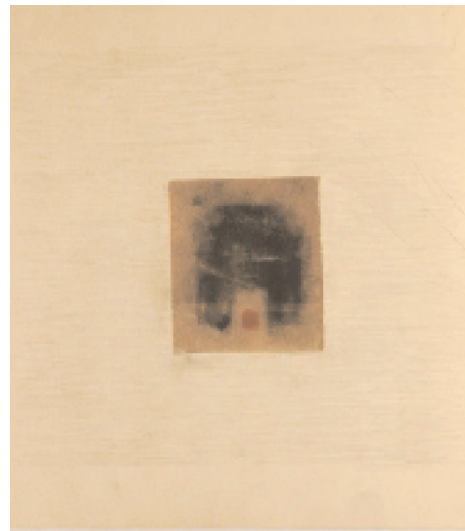


Abb.232

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 14" x 11",
35,6 x 27,9 cm
//1779-1964-P

Ein Ausnahmefall war bei Diller die Zusammenstellung einer bildnerischen Komposition über mehrere Teilstücke. Was in seinen Skulpturen häufiger vorkam, sparte er bei seinen Bildern meist aus. In der Zeichnung in Abbildung 233 ist ein Entwurf für ein Triptychon zu sehen. Trotz der nebeneinandergezogenen Bildteile versuchte Diller, sie über elementare Verknüpfungen miteinander zu verschränken. Ist im zentralen, extrem hochformatigen, Bildteil die Komposition von drei Quadraten bestimmt, so werden die beiden fast quadratischen Seitenteile durch Streifen gestaltet, die in ihrer Form dem mittleren Hochformat entsprechen.

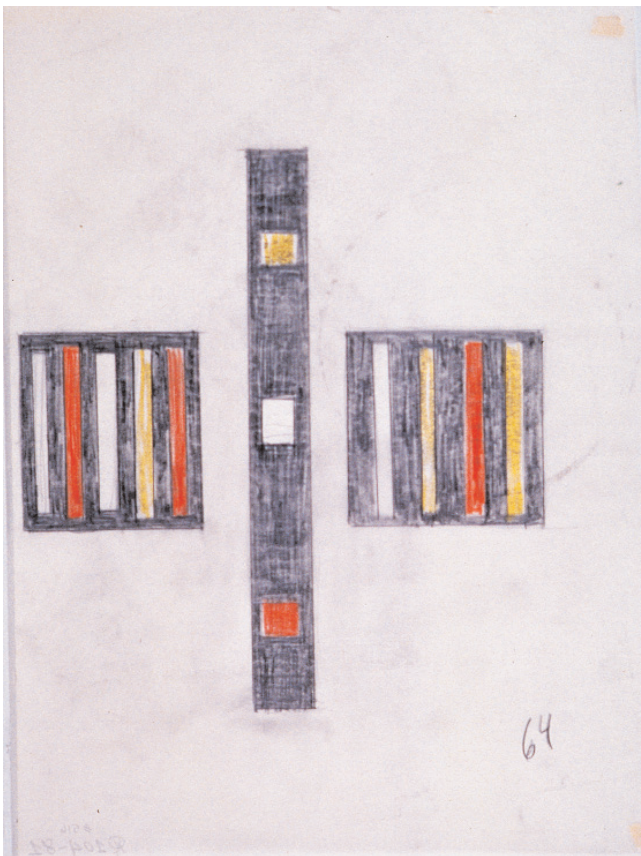


Abb.233

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 11,25" x 9,625",
28,6 x 24,5 cm
//1806-1964-P

Die folgenden vier Zeichnungen (Abb.234 bis 237) sind Beispiele für die völlig zentrierte Gestaltung im Spätwerk. Ist in der Zeichnung in Abbildung 234 noch eine gewisse Asymmetrie der beiden äußeren Seiten des zugrundeliegenden blauen Quadrates zu verzeichnen, so ist sie in den folgenden Zeichnungen (Abb.235 bis 237) zugunsten einer absoluten Zentrierung aufgegeben worden. In Abbildung 236 gibt es noch ein gerichtetes zentrales rotes Rechteck, was schließlich auch von einem ungerichteten Quadrat in

der Zeichnung in Abbildung 235 abgelöst wurde. Hier sind lediglich drei Quadrate unterschiedlicher Größen in regulären Abstufungen zentriert voneinandergesetzt. Das äußere ist schwarz, das mittlere grau und das innere weiß. Die Beschriftung der Zeichnung läßt darauf schließen, daß von diesem Entwurf wohl auch ein Gemälde existiert haben muß.

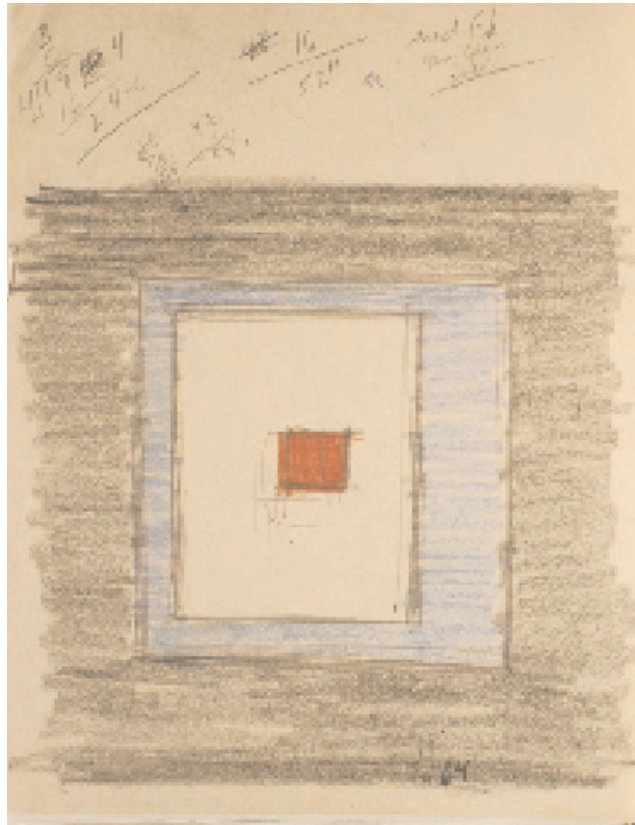


Abb.234

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1772-1964-P

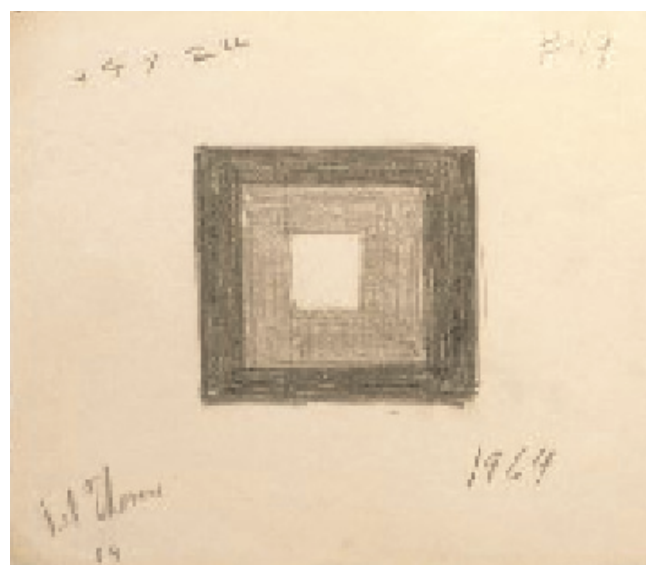


Abb.235

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 8,5" x 11",
 21,6 x 29,2 cm
 //1788-1964-P

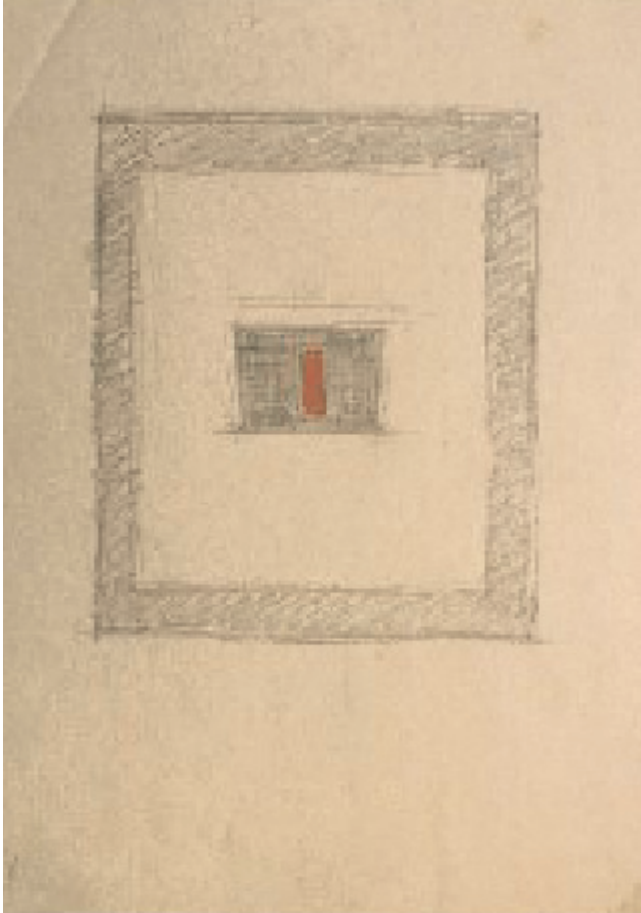


Abb.236

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1786-1964-P

Eine der letzten erhaltenen Zeichnungen Dillers aus seinem Todesjahr (Abb.237) bricht mit den letzten festgeschriebenen Relationsverhältnissen. Die bis zum Schluß klar gegliederte Staffelung der Flächen fällt einer optischen Durchwirkung der Komposition zum Opfer. Es ist dem Betrachter nicht mehr möglich, zu unterscheiden, welche Form vor der anderen liegt und ob es ein sicheres tiefenräumliches Gefüge gibt. Bricht das Rot aus dem Schwarz hervor oder umgekehrt? Der Künstler gibt keine Hilfestellung mehr. Lediglich das kleine rote Quadrat unterhalb der voreinandergestaffelten bzw. auseinanderhervorgehenden schwarzen und roten Quadrate gibt den Anschein der gewohnten Sichtweise auf die Dinge. Doch diese Komposition stellt alle vorausgegangenen, stets mit Akribie gewährten Darstellungen von Relationen in seinen Kompositionen in Frage. Das auch in der Farbigkeit an glühende und erkaltete Lava erinnernde Blatt wirft Fragen nach Entstehen, Werden und Vergehen auf, nach deren Relation

zueinander und der Positionsbestimmung des einzelnen - des kleinen außen-
stehenden Quadrats - zum Ganzen - der verknüpften großen Quadrate.

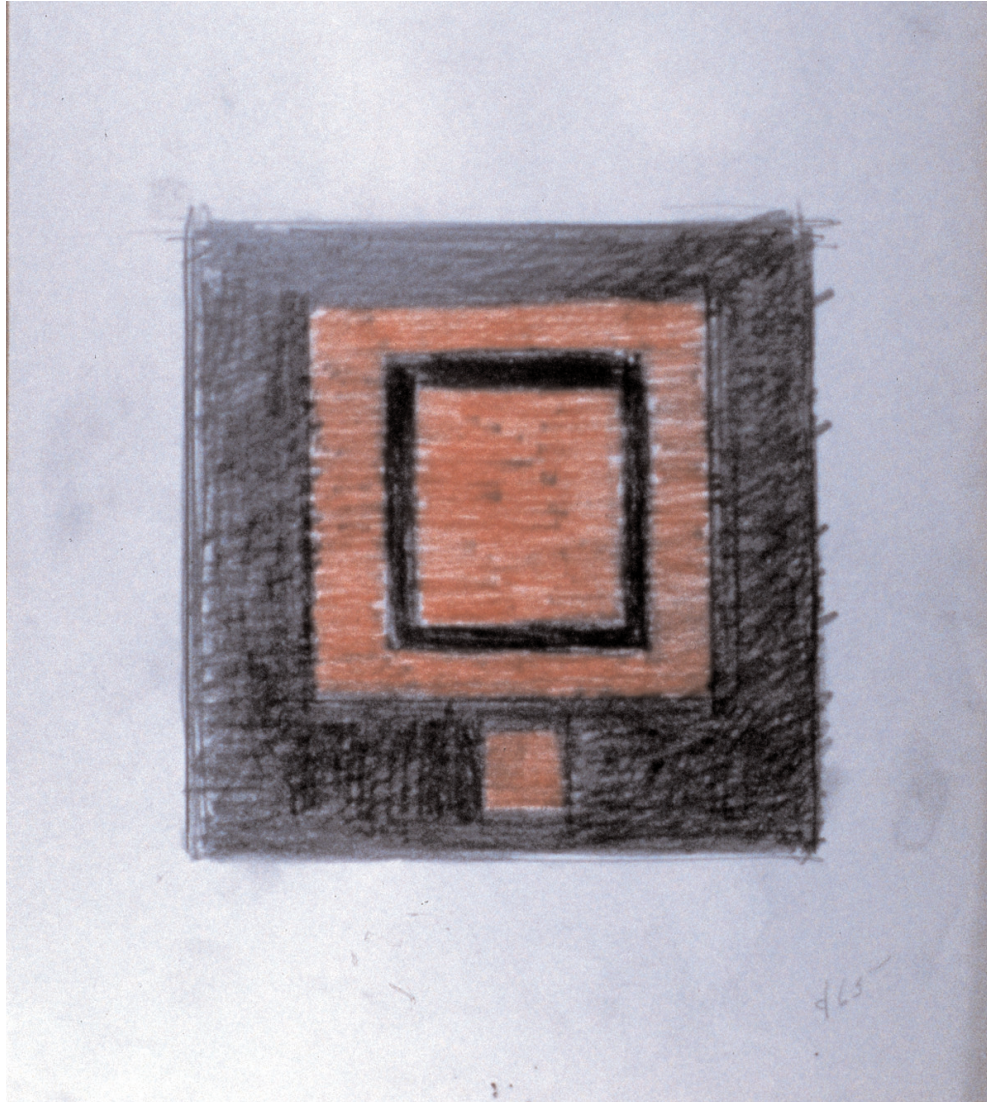


Abb.237

Titel: ohne Titel
Datierung: 1965
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11" x 8,5",
27,9 x 21,6 cm
//1919-1965-P

IV. Die Skulptur in den Zeichnungen Burgoyne Dillers von den Anfängen bis 1965

IV. 1. Die Anfänge der Skulpturen in den Zeichnungen

Von seinem Frühwerk an spielte die Darstellung von Skulpturen in seinen Zeichnungen eine bedeutende Rolle. Diller hat die räumliche Umsetzung von Ideen stets parallel zu seinen zweidimensionalen Darstellungen betrieben. Dabei hat er die Motive stets medienübergreifend behandelt.

Seine frühesten erhaltenen, signierten und datierten Zeichnungen (Abb.238 und 239) aus dem Jahr 1930 zeigen Menschen in einem Raum, der mit Skulpturen gestaltet ist.

In Abbildung 238 ist eine Person in einem Raum in Rückenansicht zu sehen. Diese Person wirkt, in leichter Aufsicht gesehen, etwas gedrunken und steht einer, auf einer übermannshohen Säule platzierten, Büste gegenüber. Das Gesicht leicht zur Seite geneigt, thront die Büste über der Person im



Abb.238

Titel: ohne Titel (Atelier des Künstlers)

Datierung: 1930, ("July 29-30")

Medium: Kohle auf Pergament

Größe: 13,75" x 11",
34,9 x 29,9 cm

//0008-1930-P

Raum und es ist kein Kontakt zwischen beiden vorhanden. In der hinteren oberen linken Raumecke hängt ein Quader, der trotz seiner geringen Tiefe fast bis neben die Büste hinunter reicht. Von der linken Wand ragt in einem ca.100° Winkel ein Stab in den Raum, der ebenfalls bis kurz vor die Büste reicht. Die Person steht zwar dem Betrachter der Zeichnung räumlich näher als dieser Stab, trotzdem wirkt ihre Kopfneigung so, als ob dieser Stab ihren Raum einengen würde. Rechts vorn im Bild ist eine Spirale zu sehen, die wie eine ausgehangene Locke von einem kurzen Stab herunterhängt. In Abbildung 239 sind alle Elemente bis auf die Büste auf der Säule und das Podest, auf dem Person und Säule stehen, wiederzufinden. Hier sieht der Stab, der von der Wand ins Zimmer ragt, durch seine dreieckige Endung nahezu wie eine Lampe mit einem spitzen Lampenschirm aus. Von der Decke hängen zwei Quader, ein großer quadratischer in der rechten hinteren Ecke und ein kleinerer flacher hinten links. Außerdem hängt an der rechten Seitenwand des Raumes noch ein länglicher Kasten und auf dem Fußboden steht hinten links ebenfalls noch ein flacherer Quader. Dieser könnte auch, in stark vereinfachter Form, die Konturen eines Bettes andeuten. Zentral im Raum steht die spiralförmige Skulptur, die hier sehr an die Dimension und die Silhouette eines Nadelbaumes erinnert. Vorn rechts ist ein Objekt schräg im Anschnitt zu erkennen, das in seiner Form und Proportion wie ein geschlossenes Klavier erscheint. Links vorn sitzt eine Person, die dem Betrachter den Rücken zuwendet und sich mit ihrem rechten Ellbogen auf die ins Bild ragende Tischkante stützt. Ihr gegenüber auf der anderen Seite der Spirale steht eine weitere Person, die ihr zugewandt ist. Hinter der stehenden Person lehnt ein Bild an der Rückwand des Raumes.

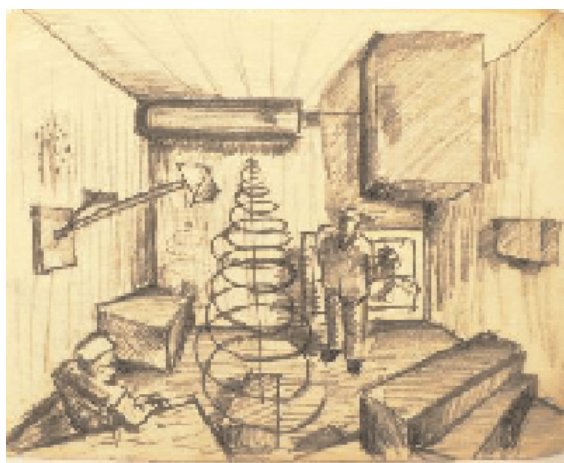


Abb.239

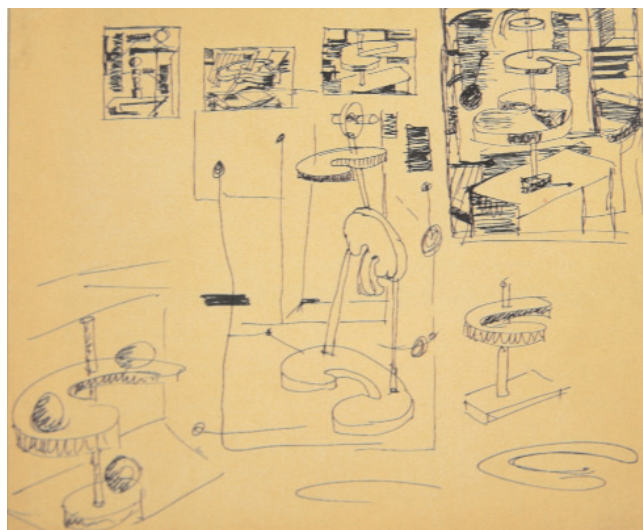
Titel: ohne Titel (Atelier des Künstlers)
Datierung: 1930, ("July 29-30")
Medium: Kohle auf Pergament
Größe: 11" x 13,75",
27,9 x 34,9 cm
//0009-1930-P

Diese beiden Zeichnungen zeigen ein vereinfachtes Raumambiente mit ebenso vereinfacht dargestellten Personen darin. Das, was diese beiden Zeichnungen ausmacht, ist nicht die Darstellung der einzelnen Elemente, sondern deren Beziehung zueinander und zum Raum. Was die Darstellung der Skulptur angeht, so nimmt sie als figurative Büste in der ersten Zeichnung (Abb.238) einen sehr hohen Wert ein. Sie steht auf einem unnahbaren Sockel. Der Mensch davor erscheint klein und vor ihr etwas verloren. Die kleine Spiralskulptur, die eigentlich keine Anlehnung an etwas Figuratives verkörpert, steht dagegen unbeachtet und halb zur Seite gekippt am Fußboden. Man könnte diese Zeichnung durchaus auch als Allegorie des Verhältnisses der klassischen und der modernen Skulptur auffassen. Wobei in der zweiten Zeichnung (Abb.239) die klassische Skulptur entfallen ist und die moderne Skulptur einen zentralen Raum zwischen den Personen, also direkt im Leben, einnimmt und nicht fern auf einem Sockel. Unabhängig von einer möglichen Deutung läßt sich aber in jedem Fall feststellen, daß die Skulptur von fundamentaler Bedeutung für beide Zeichnungen ist und die Personen höchstens als gleichrangig zu sehen sind. Der Stellenwert der Skulptur im Werk Dillers ist hier schon beispielhaft festgehalten.

Eine andere Zeichnung aus dem Frühwerk Dillers (Abb.240) zeigt unter anderem die Skulptur einer abstrahierten männlichen Figur. Hier griff Diller die Proportionen des Körpers sowie einige wesentliche Merkmale auf, um in einer reduzierten Formensprache das Essentielle zu vermitteln. Die Formen selbst verweisen auf eine amorphisierte Bildsprache.

Abb.240

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1932
 Medium: Tusche auf Papier
 Größe: 10" x 12,25",
 25,4 x 31,1 cm
 //0057-ca.1932-P



In seinen übrigen Zeichnungen zu Beginn der 30er Jahre spielte die Abstraktion der männlichen und der weiblichen Figur für Diller, wie zuvor schon gesehen, ebenfalls eine Rolle. Wie hier bereits festzustellen, konzentrierte er sich in erster Linie auf die Abstraktion der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, deren reduzierte Darstellung möglicherweise auch in sein späteres Werk eingeflossen ist.

Eine Gruppe von Skulpturendarstellungen in seinen Papierarbeiten, die ebenfalls zu Beginn der 30er Jahre entstanden, zeigt völlig abstrakte amorphe Formen. Daß es sich um Skulpturen handeln soll, ist an den kleinen Sockeln am Fuße der Formen zu erkennen. Diller hat sich in der Zeichnung (Abb.241) einer amorphen Form gewidmet, die auf einer Spitze steht und nach oben breiter wird. Es ist ein Wechselspiel von offenen und geschlossenen Formen und von runden und geraden Kantenlinien. Die schwarz getuschten Negativformen sind ebenso wesentlich, wie die weißen Formen der Skulptur. Die geschlossenen Formen und die offenen, nahezu an Lineaturen erinnernden Verbindungen dazwischen, bilden eine ausbalancierte Einheit. Obwohl das Hauptgewicht der geschlossenen Form eindeutig links liegt, fängt die schmale Verbindung, die als Kreissegment die amorphe Hauptform von oben nach unten umschließt, ein Übergewicht in dieser Richtung ab.

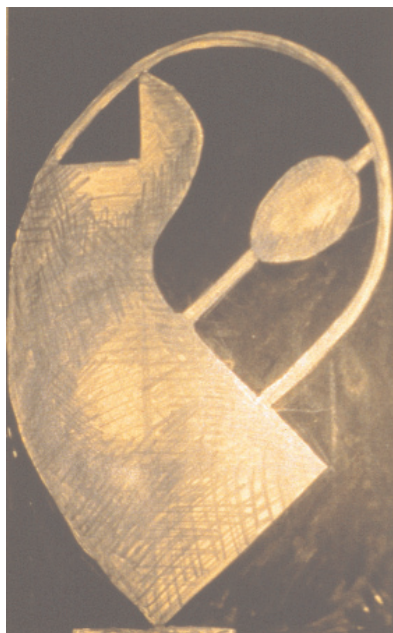


Abb.241

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Graphit und
Tusche auf Papier
Größe: 17" x 11",
43,2 x 27,9 cm
//0219-ca.1936-SZ



Abb.242

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Graphit und
Tusche auf Papier
Größe: 17" x 11",
43,2 x 27,9 cm
//0221-ca.1936-SZ

Die Zeichnung in Abbildung 242 spielt mit diesen Elementen in noch deutlicherer Form. Hier liegt eine filigrane eckige Form hinter einer amorphen zusammenhängenden Form, die drei Öffnungen hat. Die geraden Streben erwachsen aus dem Fuß dieser amorphen Form, wodurch ein gewisser Zusammenhalt erreicht wird. Daß diese beiden unterschiedlichen Formen nicht als völlige Fremdkörper aufeinander treffen, liegt an einer kleinen Kugel, an der die Gerade links der amorphen Form nach oben abknickt. Diese Kugel bringt das Element der geschlossenen Form in die äußere Umlaufbahn und erzeugt so den Eindruck eines surrealistischen Planetengefüges. Die Öffnungen in der großen geschlossenen Form, die einen Durchblick auf die dahinterliegende Gerade erlauben, sind ebenso wichtig für die Formgestaltung der gesamten Skulptur. Ähnliche Formen tauchen auch Anfang der 30er Jahre in Dillers Gemälden auf. Sie sind abstrakt und ohne Bezug zu einem real existierenden Objekt. Sie zeigen die Freude an der Darstellung der Form an sich. Aber auch das In-Beziehung-Setzen von einer Form zu einer gegensätzlichen Form spielt in diesen Werken eine wesentliche Rolle.

IV.2. Das Hauptwerk

In den Entwurfszeichnungen für Skulpturen des Hauptwerks finden sich die drei Themen, die Dillers gesamtes Hauptwerk prägen, wieder. Es gibt aber durchaus auch hier Motive - ähnlich wie bei den im dritten Kapitel untersuchten Zeichnungen - die diese drei Themen ergänzen. Diese werden am Schluß des Teilkapitels vorgestellt. Die Skulpturen-Zeichnungen werden unter dem Aspekt des Variantenreichtums innerhalb der selbstgesteckten Grenzen des Künstlers untersucht, sowie auf ihre Rolle als Vorzeichnungen für Skulpturen.

IV.2.1. Reliefontwürfe des ersten Themas

Es gibt keine freistehenden Skulpturen, die dem ersten Thema direkt zuzuordnen sind, da Diller die meisten Skulpturen erst in seinem Spätwerk entwarf und baute. Dennoch setzen diese Werke das erste Thema in gewisser Weise fort.

Das erste Thema findet sich hingegen eindeutig in Entwürfen zu Reliefs. So können bei den Zeichnungen zu Skulpturen des ersten Themas nur Zeichnungen für Reliefs behandelt werden. Diese entstanden, soweit sie datiert sind, auch erst zu Beginn der 60er Jahre. Die Skizze in Abbildung 243 zeigt deutlich, wie Diller von der Zeichnung einer zweidimensionalen Komposition zur Idee für ein Relief kam. Hier ist allerdings festzustellen, daß Diller in diesen beiden nebeneinandergesetzten Entwürfen nicht nur den Blickwinkel verändert hat, sondern auch die Komposition variierte. Die Grundfläche ist bei beiden Varianten gleich breit und schwarz. Die Elemente auf dieser Grundfläche haben auch die gleichen Farben, aber ihre Größe und ihre Platzierung variiert. Ist auf dem perspektivisch gezeichneten Relief der schmale gelbe Quader links, so ist er auf der Frontalansicht rechts. Der weiße Quader ist zwar bei beiden Kompositionen an der gleichen Stelle, aber auf der rechten Zeichnung wesentlich breiter und länger. Hier nimmt er den Großteil der Komposition ein. Auch der blaue Quader ist gleich plziert, allerdings bei der linken Komposition wesentlich länger. Nur der kleine rote Quader ist bei beiden Kompositionen sowohl an der gleichen Stelle unten links als auch gleich groß. Obwohl eine Komposition frontal zu sehen ist und

Abb.243

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10" x 7,75",
25,4 x 19,7 cm
//1132-1961-SZ

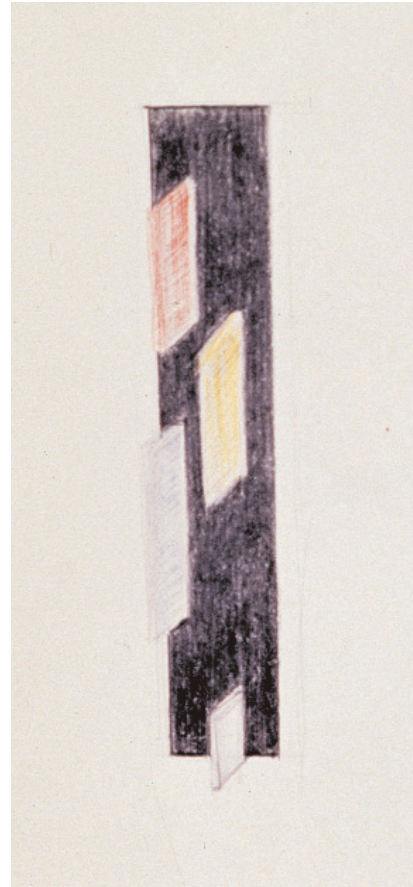


eine schräg von der Seite als Relief, kann man sie beide vergleichen. Zwei Kompositionsvarianten aus zwei unterschiedlichen Perspektiven zu vergleichen, ist nicht nur ungewöhnlich, sondern diese Zeichnung offenbart auch etwas von der Arbeitsweise Dillers, nicht streng auf ein Medium festgelegt zu sein. Seine zweidimensionale Wahrnehmung ging stufenlos in eine räumliche Vorstellung über. Diese Fähigkeit zur Übertragung einer zweidimensionalen Fläche in ein dreidimensionales Objekt war bei Diller so ausgeprägt, daß er im Grunde seine Motive entweder als Bild oder als Skulptur darstellen konnte. Er wählte das Medium je nachdem, welche Elemente der Komposition er besonders betonen wollte.

Eine weitere Skizze (Abb.244) zeigt erneut in Schrägansicht ein Relief mit den gleichen Grundelementen: schmales schwarzes Hochformat als Grund und darauf vier schmale, mit einer Betonung auf der Vertikalen angeordnete Quader in den drei Grundfarben und Weiß. Diese Komposition beginnt,

Abb.244

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10" x 8,625",
25,4 x 21,9 cm
//1133-ca.1961-SZ



von oben nach unten betrachtet, zunächst mit einem größeren roten Quader, der nun nicht mehr als Schlußpunkt verwandt wird, wie in den beiden zuvor beschriebenen Skizzen, sondern als Auftakt. Darauf folgt beim Blick nach unten als nächster ein gelber Quader, der versetzt zum roten Quader rechts liegt. Wieder ein Stück tiefer, diesmal aber auf einer Linie mit dem roten Quader, liegt der blaue, der seinen Platz im Vergleich zu den beiden vorherigen Skizzen behalten hat. Darunter folgt wieder, zur rechten Seite verschoben, ein kleiner weißer Quader. Durch den etwas größeren Abstand zu den drei Quadrern in den Grundfarben, bildet er eine Art Gegenpol, der nicht nur die Konzentration der drei Grundfarben in der oberen Hälfte kontrastiert, sondern auch den stärksten Hell-Dunkel-Kontrast zum Schwarz des Hintergrundes hat.

Diese Skizzen sind als Vorläufer eines im darauffolgenden Jahr, 1962, realisierten Reliefs (Abb.245) zu sehen. Wie in Abbildung 245 zu erkennen, hat Diller die Grundelemente, die bereits in den Entwurfszeichnungen zu finden

Abb.245

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: bemaltes Holz auf
Maisonit-Platte
signiert
Größe:
43,675" x 7,625" x 3,25",
110,2 x 19,4 x 8,3 cm
//1174-1962-S



waren, übernommen. Die Anordnung der Elemente gleicht in großem Maße der zuletzt behandelten Skizze (Abb.244), wobei jedoch auch noch kleinere aber für die Gesamtkomposition wesentliche Änderungen vorgenommen wurden. Diller hat die Anordnung der drei Quader in den Grundfarben etwas entzerrt, in dem er den gelben Quader erst wesentlich tiefer beginnen ließ und bereits auf der Höhe beendete, auf der der blaue Quader beginnt. Dadurch ist der gelbe Quader nicht nur der zweitkleinste geworden, sondern über ihm entsteht auch ein größerer freier Raum. Diesen freien horizontalen Platz zwischen den Elementen wiederholte Diller im unteren Bereich zwischen dem längsten blauen Quader und dem kürzesten weißen Quader ganz unten. Die Breite der einzelnen Quader nimmt von Gelb über Weiß und Rot nach Blau ab und die Länge der Quader nimmt von Weiß über Gelb und Rot nach Blau zu. Diller hat hiermit wieder eine sehr geschlossene und durch viele Größenrelationen verbundene Komposition aufgebaut. Die Zeichnungen geben über seinen Ideenfindungsprozeß Aufschluß.

Er begann den Entwurf für diese Komposition mit der Vorstellung für ein Grundformat, dessen Farbe, der Anzahl und der Farbe der Elemente, die

als langgestreckte Quader auftreten, und einer Idee von den Beziehungen untereinander. Er variierte Größe und Anordnung, um eine möglichst aussagekräftige Konstellation zu erreichen. Eine Vorbereitungszeit von einem Jahr war bei einer solchen Arbeitsweise keine Seltenheit. Die Kompositionen reiften regelrecht durch immer neue Betrachtung und Variation, bis sie ein Optimum an Spannung und räumlicher Dynamik erlangt hatten. Dies geschah bei diesem Beispiel durch die Reduktion der Größe der einzelnen Elemente und die Platzierung, die auf den ersten Blick frei wirkt, dann aber eine Vielzahl von Beziehungen preisgibt, die die Komposition maßgeblich prägen. Nicht nur die Länge der Quader wurde verändert, sondern auch ihre Positionierung in der Horizontalen wurde perfekt austariert, um ein Gleichgewicht zu erzeugen.

Das Studium der Vorzeichnungen belegt hier, nach welchen Kriterien Diller seine Kompositionen bewertet, und wann er sie ausgereift und umsetzungswürdig fand. Die Proportionierung und die Spannung des Werks mußte auch einer langen Betrachtung standhalten. Daß die Kriterien nicht rein subjektiver Natur waren, läßt sich an diesem Prozeß belegen. Die Kompositionen in der ersten Zeichnung (Abb.243) sind von der Anordnung der Farben wohl intuitiver, die hellen und leuchtenden Farben wie Gelb und Weiß drängen nach oben und Rot bildet ihren erdverbundenen Widerpart. Die Anordnung im zweiten Entwurf (Abb.244) ist bereits etwas gleichgewichtiger. Hier wird die Komposition durch die Anordnung stabiler. Der natürlichen Helligkeits-Rangfolge der Farben wird eine Rangfolge entgegengestellt, die diese Farben in ihrer vertikalen und zweidimensionalen Ausdehnung gleichwertig macht, um dadurch umso stärker auf ihre tiefenräumliche Ausdehnung einzugehen. Die Höhen der einzelnen Quader unterstützen diesen Schwerpunkt noch. Diller hat also in den Zeichnungen zunächst intuitiv gearbeitet, um das Ergebnis daraus nach und nach so umzuformen, daß ein Werk entsteht, das sich von denen ähnlich arbeitender Künstler unterscheidet und seine einzigartige Qualität dokumentiert. An seinen Zeichnungen, die als Entwürfe dienten, wird sichtbar, daß Diller, so einfach seine Kompositionen auch auf den ersten Blick wirken, nicht den ersten Entwurf sofort als endgültig ansah und umsetzte, sondern daß er sich visuell und intellektuell solange mit einem Motiv auseinandersetzte, bis es seinen hohen Ansprüchen genügte.

Häufig kamen seine Zeichnungen über ein Entwurfsstadium nicht hinaus, weil sich die Idee nicht als tragfähig genug darstellte. So könnte es beispielsweise bei der Zeichnung in Abbildung 246 gewesen sein. In dieser sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnung zeigt sich bereits, daß das Verhältnis der Quader zueinander und zu der Gesamtfläche nicht optimal ist. Sie wirken etwas verloren und es kommt keine Spannung zustande. Somit verblieb es in diesem Fall bei einer Zeichnung, die nicht weiter verfolgt wurde. Um eine Entscheidung fällen zu können, ob es sich lohnte eine Kompositions-idee weiter zu verfolgen, benötigte Diller aber doch den visuellen Eindruck einer Zeichnung. Nur mittels seiner abstrakten Vorstellungskraft war ein solcher Entschluß wohl schwer zu fällen.

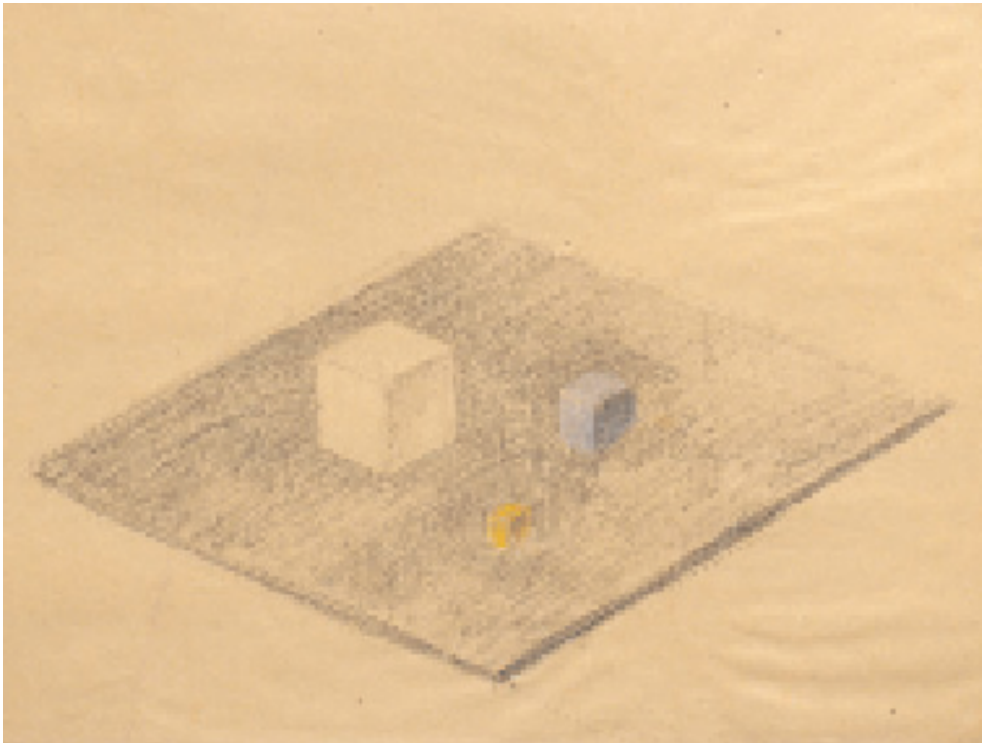


Abb.246

Titel: ohne Titel

Datierung: ca. 1962

Medium: Graphit und

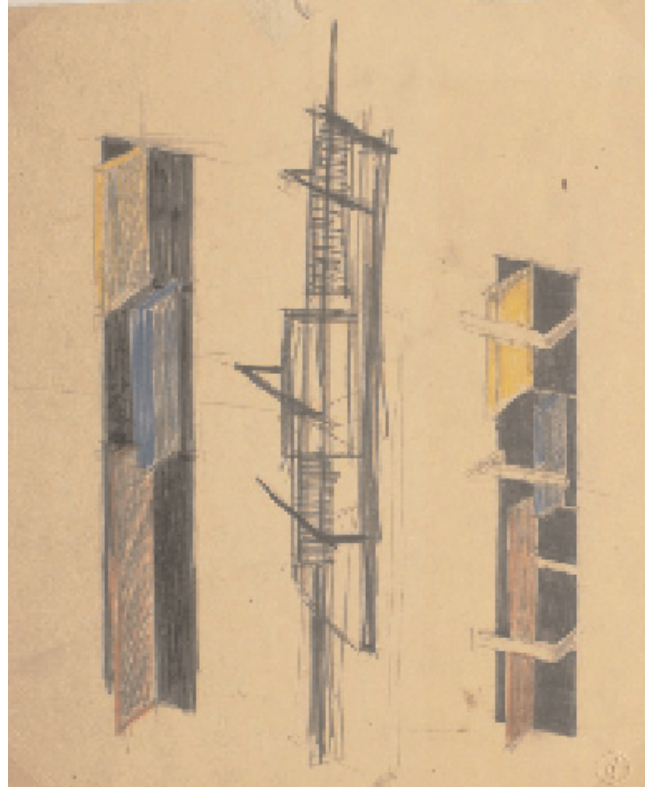
Farbstift auf Papier

Größe: 10,875" x 14",
27,6 x 37,8 cm

//1393-ca.1962-SZ

Abb.247

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10,5" x 9",
26,7 x 24,1 cm
//1133a-ca.1961-SZ



Bei einigen der Reliefstudien Dillers ist besonders hervorzuheben, daß auch der Übergang zu einem anderen Thema seines Hauptwerks fließend sein kann. So fügt Diller in einer Reliefzeichnung (Abb.247) einige Streben hinzu und entwickelt so aus dem ersten Thema einen Entwurf für ein Relief des zweiten Themas. Die Grundelemente erinnern zunächst an das realisierte Relief (Abb.245), allerdings fehlt das weiße Element. In der rechten Skizze fügte Diller zunächst weiße Streben ein, die von der Grundplatte nach vorn laufen, um dann im 90° Winkel abzuknicken und jeweils auf einem der Quader zu liegen und kurz hinter ihnen zu enden. In der mittleren Skizze, die nicht farbig gezeichnet ist, hat er dann noch die für die Reliefs des zweiten Themas typische Vertikalstrebe eingesetzt, die über die Grundplatte hinausragt. Diese Zeichnung zeigt, daß Diller keineswegs in ein Sparten-denken verfallen ist, was die Behandlung seiner drei Themen im Hauptwerk angeht, sondern daß er stets themenübergreifend nach gelungenen Kompositionen suchte.

Ein weiteres Beispiel für diese Vorgehensweise ist die Zeichnung in Abbildung 248. Hier ist die Entwicklung noch eindrucksvoller zu verfolgen.

Unten sind vier farbige Zeichnungen des ersten Themas in Frontalansicht zu sehen. Darüber ist diese Komposition in der Schrägansicht als Relief gezeichnet. Links daneben folgen zwei Zeichnungen, in denen dieses Relief durch Hinzufügung von Streben bzw. Abwandlung einzelner Quader zu Streben in eine Komposition des zweiten Themas verwandelt wurde. Ganz oben rechts in der Ecke ist schließlich eine nochmals abgewandelte Version dieses Reliefs des zweiten Themas in Frontalansicht zu sehen. Diese Zeichnung zeigt sehr schön, wie Diller mit einer Kompositionsidee spielte und nach gleichwertigen Strukturen in unterschiedlichen Themen suchte. Eine strenge Abgrenzung zwischen den einzelnen Themen gab es demnach nicht.



Abb.248

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1961
Medium: Graphit und Farbstift auf Papier
Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm
//1134-ca.1961-SZ

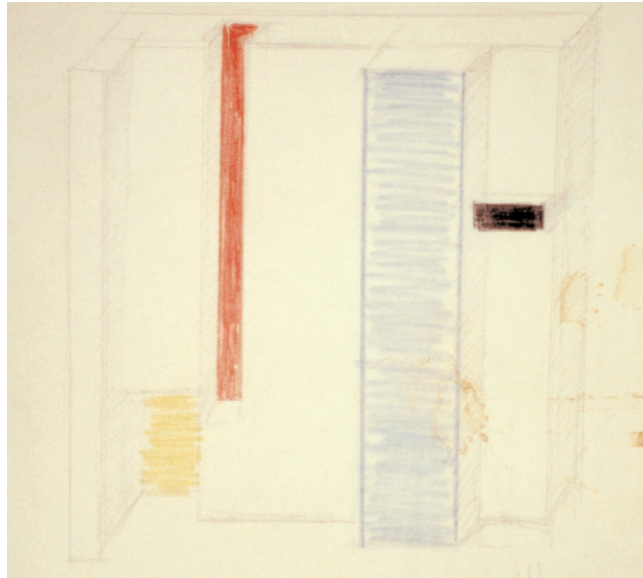


Abb.249

Titel: ohne Titel
Datierung: 1949
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 19,095" x 13,975",
48,5 x 35,5 cm
//0643-1949-SZ

Eine undatierte Zeichnung eines Reliefs des ersten Themas (Abb.249) ist sehr stark an den Gemälden des ersten Themas mit weißem Grund orientiert, die zu Beginn der 40er Jahre entstanden. Hier hat Diller erstaunlicherweise einen Entwurf für ein Relief gemacht, in dem durch Erhebungen und Vertiefungen der farbigen Elemente genau der eigentlichen Farbtiefe entgegengewirkt wird. Die gelbe Fläche liegt am weitesten zurück, die rote ist ebenfalls in die Grundfläche eingelassen, während die blaue und die schwarze vor der Grundfläche stehen. Auf der weißen Fläche ist zusätzlich am linken Bildrand ein weißer Steg hervorgehoben, der in seiner Höhe dem blauen Streifen entspricht. Dieser Entwurf ist ein sehr anschauliches Beispiel für den bewußten Umgang mit Farbtiefen. Daß Diller sich mit der tiefenräumlichen Wirkung von Farben bewußt auseinandergesetzt hat, belegt die Skizze in Abbildung 250, in der er Gelb und Blau unter diesem Aspekt in einem zweifarbigen Würfel darstellte.

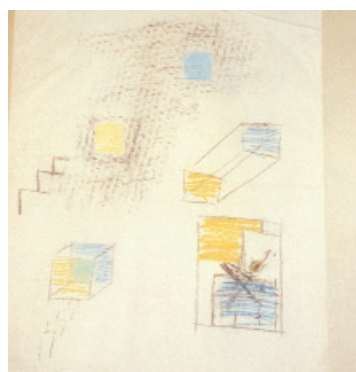


Abb.250

Titel: ohne Titel
Datierung:
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:

nicht in Liste im Anhang
aufgenommen, da es sich
um eine rein experimentelle
Skizze handelt

IV. 2.2. Zeichnungen von Reliefs und Skulpturen des zweiten Themas

Zum zweiten Thema schuf Diller ebenfalls Wandreliefs, was sich auch in seinen Zeichnungen widerspiegelt, aber auch einige wenige kleine freistehende Skulpturen, die sich ebenfalls in seinem zeichnerischen Werk finden.

Zu den gebauten Reliefs des zweiten Themas (S.102, Abb.43) gibt es diverse Zeichnungen. In Abbildung 251 und 252 sind diese Reliefs ohne durchgehenden Hintergrund zu sehen. Bei beiden Zeichnungen fällt zunächst die exakte Ausfertigung auf. Der Hintergrund ist grau schraffiert und in unmittelbarer Nähe zur Zeichnung mit sehr feinen und gleichmäßigen Schraffuren gestaltet. Dadurch kommen die Streben und farbigen Flächen besonders gut zur Geltung. Die Zeichnung in Abbildung 251 hat Diller noch variiert. Direkt unter der großen Zeichnung befindet sich noch eine kleine derselben Komposition, bei der er die Farben der blauen und der gelben Fläche getauscht, sowie die Position der schmalen vertikalen farbigen Strebe minimal verändert hat. Vergleicht man die beiden Kompositionen genau, so fällt auf, wie unterschiedlich der Gesamteindruck durch diese minimale Variation ist.

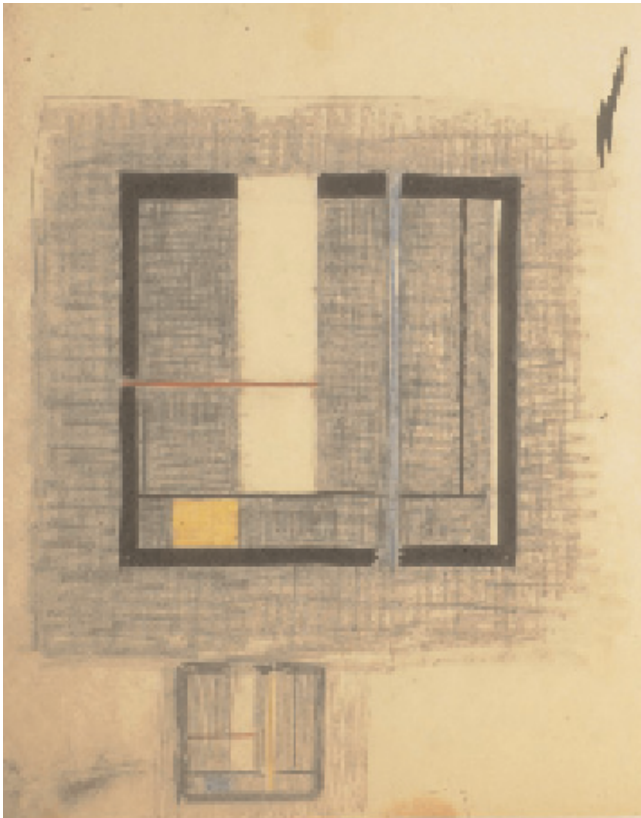


Abb.251

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948-49
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 17" x 14",
43,2 x 35,6 cm
//0626-ca.1948-SZ

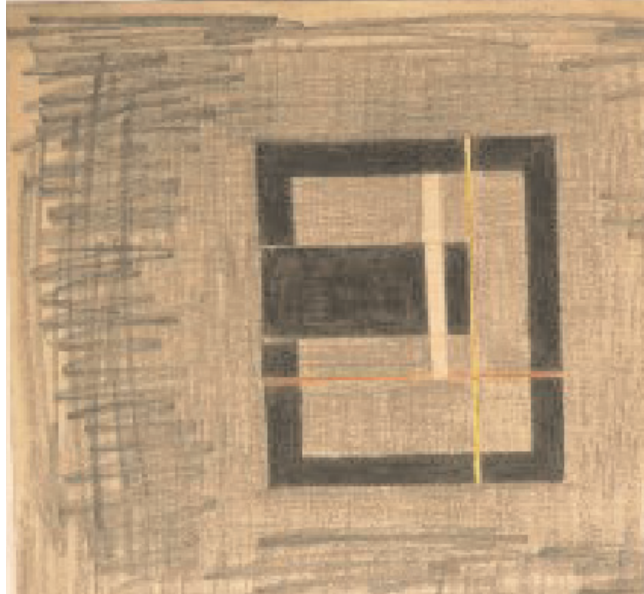


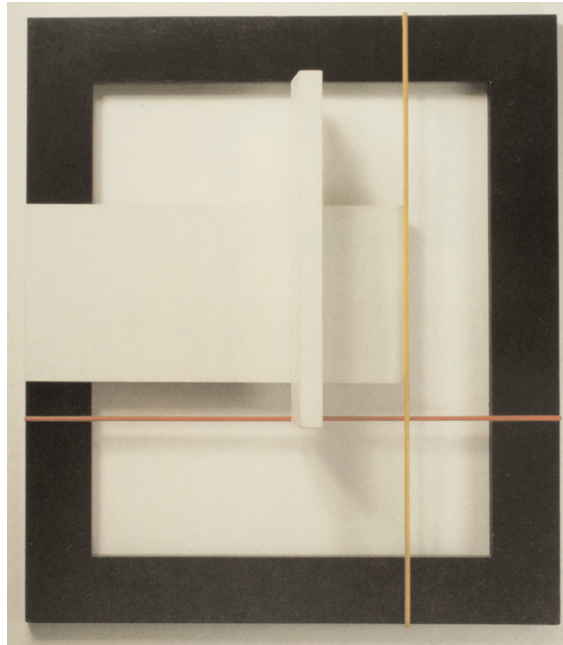
Abb.252

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1938
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 7,75" x 7,25",
19,7 x 18,4 cm
//0628-ca.1948-SZ

In der kleinen Zeichnung ist die gelbe Strebe das dynamische Element, bei dem die Ausdehnung in der Vertikalen überwiegt. Die Farbe unterstützt die Richtung, die die Form vorgibt. Das blaue Rechteck ist hingegen als ruhigeres Element sehr auf sich konzentriert und ohne Ausdehnung in der zweiten, dafür aber umso stärker in der dritten Dimension. In der großen Zeichnung hingegen beruhigt das Blau, die richtungweisende Vertikale, während das Gelb das ruhige Rechteck zu sprengen scheint. Die größere Komposition ist somit die gleichgewichtigere und spannungsvollere. Diller wird hier wohl zunächst die große Skizze gefertigt und die kleine als Variante hinzugefügt haben, um sich dann doch für die optimalere Farbgebung zu entscheiden. Kompositorisch sind beide Varianten vertretbar, wobei die obere eher der sonst bei Diller üblichen Farbgebung entspricht, da hier die Farben durch die Formen im Gleichgewicht gehalten werden und umgekehrt. In Abbildung 252 stellt die Zeichnung einen reduzierteren Reliefentwurf dar. Diese Struktur hat Diller in leicht modifizierter Form in zwei Reliefs (Abb.253 und 254) umgesetzt. Beide sind auf 1938 datiert, also zehn Jahre früher als das in Kapitel II vorgestellte Relief (S.102, Abb.43). Das zeigt, daß Diller sich über einen Zeitraum von zehn Jahren mit diesen Reliefs auseinandergesetzt hat und seine früheren Entwürfe die reduzierteren waren. Vergleicht man das Relief in Abbildung 253 mit dem Entwurf in der Zeichnung in Abbildung 252, so ist als einzige Änderung festzustellen, daß das große horizontal ausgerichtete Rechteck weiß statt schwarz ist. Dadurch wirkt das

Abb.253

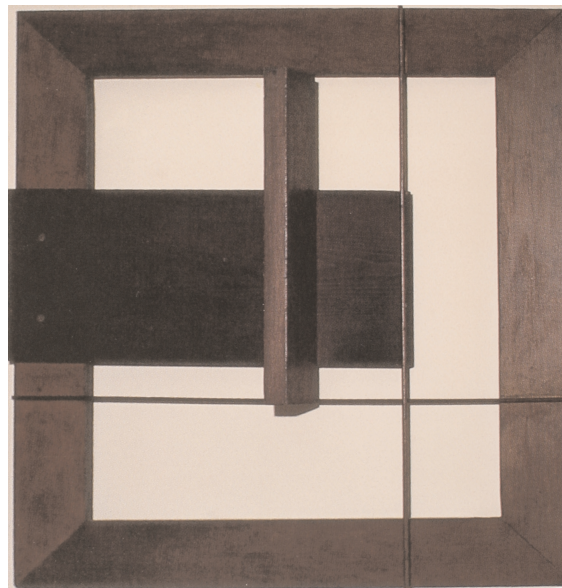
Titel: ohne Titel
Datierung: 1938
Medium: Holzkonstruktion
signiert
Größe:
31,875" x 27,75" x 5,1",
81 x 70,5 x 13 cm
//0237-1938-R



Relief wesentlich offener. Reicht das schwarze Rechteck als Ausläufer des Rahmens in der Zeichnung von außen in die Komposition, so drängt das weiße Rechteck des Reliefs nach außen und durchbricht den Rahmen. Dadurch tritt eine Interaktion mit der umgebenden und der durchscheinenden weißen Wandfläche ein. Das Relief erscheint als Teil der Wand und diese wird zu einem Teil des Kunstwerks. Ist die Komposition in der Zeichnung also mehr introvertiert, kann das gefertigte Relief als extrovertiert bezeichnet werden.

Abb.254

Titel: ohne Titel
Datierung: 1938
Medium: Holzkonstruktion
signiert
Größe:
31,875" x 27,75" x 5,1",
81 x 70,5 x 13 cm
//0236-1938-R



Das Relief in Abbildung 254 entspricht in der Struktur dem Relief in Abbildung 253 eins zu eins. Die Reduktion geht hier aber soweit, daß Diller einfach die Materialien an sich wirken läßt, ohne sie zu bemalen. Er kontrastierte, in dem er eine etwas dunklere Holzsorte, die er für das horizontal ausgerichtete Rechteck einsetzte, mit einem helleren Holz für den Rest verband. Diese Ausrichtung auf Naturmaterialien tritt in seinem späteren Werk nicht mehr auf. Lediglich seine allerletzten Entwürfe für Außenraumskulpturen waren wohl für eine Kombination aus Granit und Marmor gedacht. Diese Entwürfe konnte er jedoch nicht mehr realisieren.

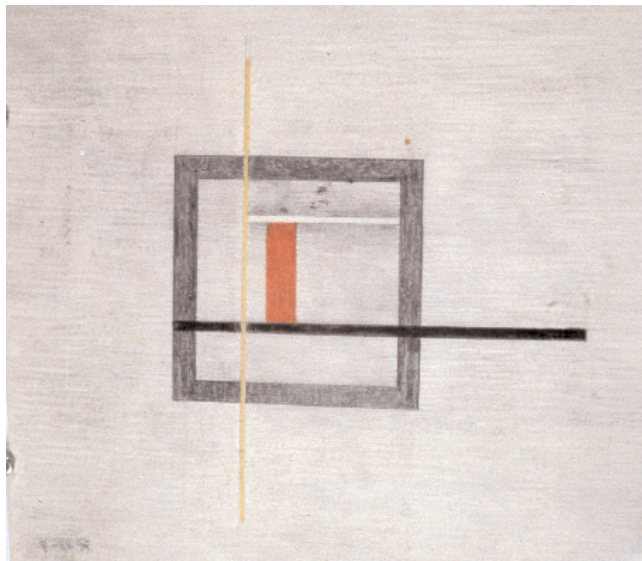


Abb.255

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1948
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:
//0629-ca.1948-SZ

Eine Weiterentwicklung der Reliefs des zweiten Themas hin zu einer speziellen, häufig wiederkehrenden Komposition zeigt die undatierte Zeichnung in Abbildung 255. Diller verlängerte die durchlaufenden vertikalen und horizontalen Streben über die Ränder des Reliefs hinaus, wodurch in noch stärkerem Maße, als durch die offene Rückwand, eine Einbeziehung des Raumes stattfindet. Diese ebenfalls sehr sorgfältig gefertigte Zeichnung stellt den Schritt vom Relief, als in die dritte Dimension übertragenes Bild, hin zu einem in den Raum greifenden Objekt dar. Die Bewegung ist in erster Linie auf die Horizontale und die Vertikale gerichtet.

Diese Grundstruktur der über die Reliefränder hinausragenden Streben findet sich in den folgenden Zeichnungen (Abb.256 bis 258) wieder. In diesem

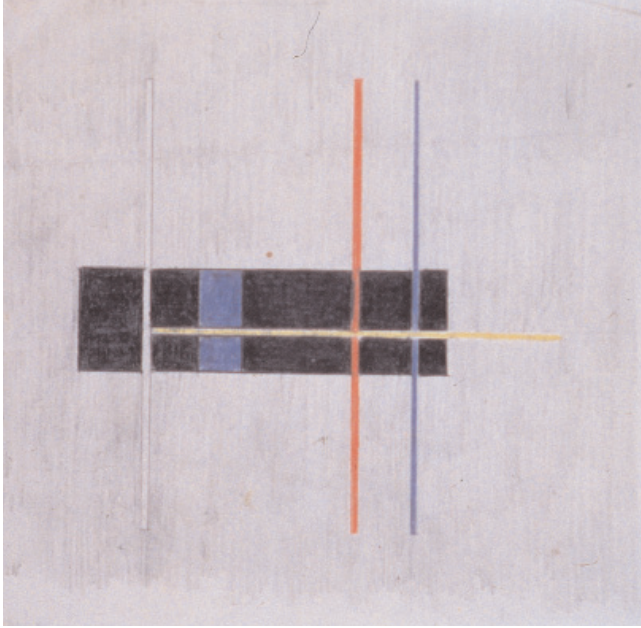


Abb.256

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1948
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 Größe: 10,625" x 10",
 27 x 25,4 cm
 //0610-ca.1948-SZ

Kompositionstyp hat Diller meist ein sehr extremes Hoch- oder Querformat als Grundfläche gewählt. Dieses Extremformat wird meist durch eine einzige Strebe, die über den Bildrand hinausläuft, noch unterstützt. In der rechtwinklig gegenläufigen Richtung sind jeweils eine oder mehrere ähnlich lange Streben vorgesehen, die weit über den Rand des Reliefs in den Raum ragen. Sie fangen die Hauptbewegungsrichtung der Komposition ab und erzeugen zusätzlich den Eindruck von Filigranität.

Besonders sorgfältig gezeichnet ist der Reliefentwurf in Abbildung 256. Der die horizontale Richtung der Grundfläche verstärkenden gelben Strebe sind drei lange vertikale Streben gegenübergestellt. Diese gliedern die Komposition und den Umraum, in den sie hineinragen, rhythmisch.

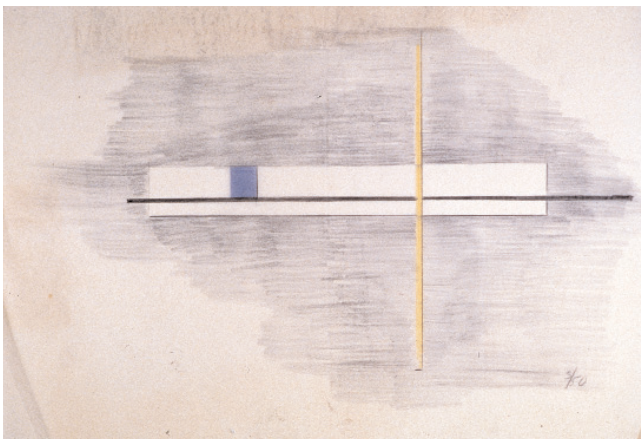


Abb.257

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 15,25" x 19",
 38,7 x 48,9 cm
 //0687-1950-SZ

Obwohl das extreme Querformat schon sehr gewagt ist, hat Diller diese Ausrichtung in der Zeichnung in Abbildung 257 noch verstärkt. Nicht nur der Wechsel der Grundflächenfarbe von Schwarz zu Weiß trägt zu der Verstärkung des gestreckten Eindrucks der Komposition bei, sondern auch die links und rechts über die Grundfläche hinausragende schwarze Strebe. Da diese auf der Grundfläche sehr weit unten angeordnet ist, hat Diller als Gegengewicht zur gelben vertikalen Strebe das blaue Rechteck oberhalb davon plaziert. Diese Zeichnung wirkt, als ob sie nicht ein statisches Relief zeigte, sondern ein ungewöhnliches Flugobjekt, das sehr stark in horizontaler Richtung nach rechts drängt.

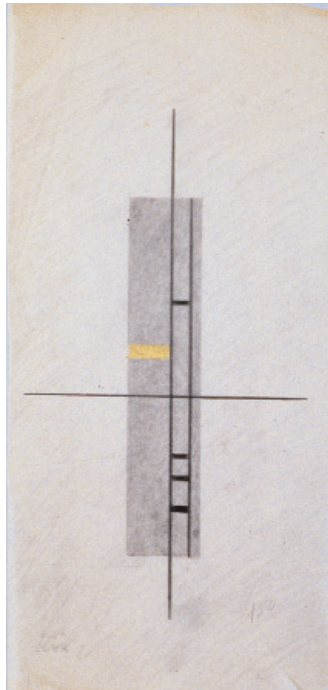


Abb.258

Titel: ohne Titel
Datierung: 1955
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0855-1955-P

Diese Dynamik geht bei den schwerpunktmäßig vertikal ausgerichteten Reliefzeichnungen (Abb.258) etwas verloren. Hier erscheinen die gegenläufigen horizontalen Streben eher zu bremsen und die Komposition im Lot zu halten. Sie halten das Relief optisch in der Balance. Die kurzen horizontalen Streben oder Linien, die nicht über den Bildrand hinausragen, greifen das Leitermotiv des dritten Themas auf, wodurch diese Kompositionen nicht streng dem zweiten Thema zuzuordnen sind, sondern zwischen zweitem und drittem Thema anzusiedeln sind. Nach der Zeichnung in Abbildung 258 ist auch ein Relief realisiert worden (Abb.259).

Abb.259

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1950
Medium: bemalte Holz-
Konstruktion
Größe:
66,375" x 36" x 3",
168,6 x 92,4 x 8,6 cm
//0663-ca.1950-R



Von diesen Kompositionen ausgehend, entwarf Diller freistehende Skulpturen, wie z.B. in der Zeichnung aus dem Jahr 1961 in Abbildung 260 zu sehen. Hier sollte die Strebenkonstruktion, verbunden mit einem geschlossenen Part zu einer schlanken aber trotzdem raumgreifenden freistehenden Skulptur werden.

Umgesetzt hat er später einen anderen Entwurf, der in einer Zeichnung von 1962 in Abbildung 261 zu sehen ist. Abbildung 262 zeigt die Realisierung. In diesem Fall handelt es sich um eine exakte Vorzeichnung der Skulptur. Es handelt sich zwar um eine freistehende Skulptur, aber sie hat nur eine Ansichtsseite. Die Rückseite bildet ähnlich den Wandreliefs (z.B. Abb.259,

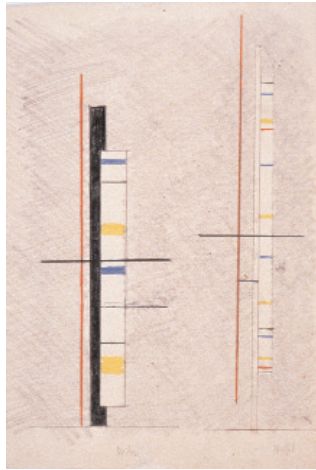


Abb.260

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1961
 Medium: Graphit auf Papier
 Signatur: signiert
 Größe:
 //1147-1961-SZ

S.237) eine geschlossene Grundfläche, vor der die Streben verlaufen bzw. über die sie seitlich hinausragen. Sie ist somit doch eher dafür gedacht, vor eine Wand gestellt zu werden, als frei im Raum zu stehen.

Abb.261

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe:
 //1471-1962-SZ

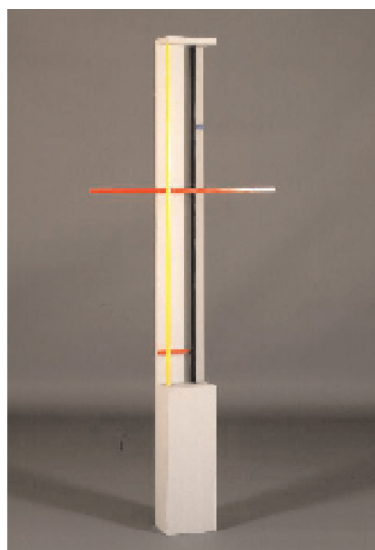
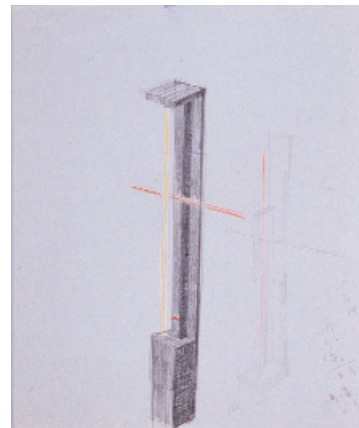


Abb.262

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1962
 Medium: bemalte Holz-
 Konstruktion
 Größe:
 73,5" x 29,25" x 6",
 186,7 x 74,3 x 15,9 cm
 //2048-ca.1962-S

Diller entwickelte auch ein anderes Motiv des zweiten Themas, das wesentlich unmittelbarer den Gemälden entspringt, in seinen zeichnerischen Entwürfen weiter. Dabei ist eine Tendenz vom Relief hin zum skulpturalen Objekt feststellbar. Begonnen hatte er die frühesten dieser Entwürfe wohl schon zu Beginn der vierziger Jahre. Diese entsprachen von der Idee her seinen im Frühwerk entstandenen Reliefs (Vgl. Abb.41, S.101), bei denen er eine kompakte Grundfläche durch Vertiefungen oder Hervorheben von Rechtecken gestaltete. Einige Beispiele werden in den Abbildungen 263 bis 266 vorgestellt. Bereits bei der Zeichnung in Abbildung 266 ist ein Schritt zu einer stärkeren Dreidimensionalität erkennbar. Hier sind die Horizontalen und Vertikalen nicht nur gemalt oder durch Vertiefungen gekennzeichnet, sondern sie wurden als Streben voreinander gesetzt.



Abb.263

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit und
 Tempera auf Papier
 Größe: 11,75" x 8,75",
 29,9 x 22,2 cm
 //0645-ca.1949-SZ

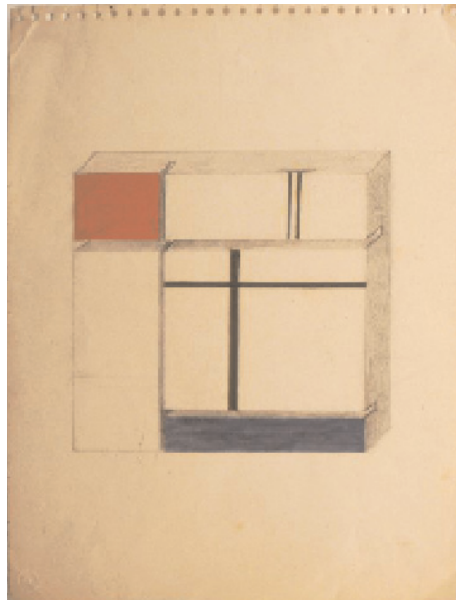


Abb.264

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit und
 Tempera auf Papier
 Signatur:
 Größe: 11,75" x 8,75",
 29,9 x 22,2 cm
 //0647-ca.1949-SZ

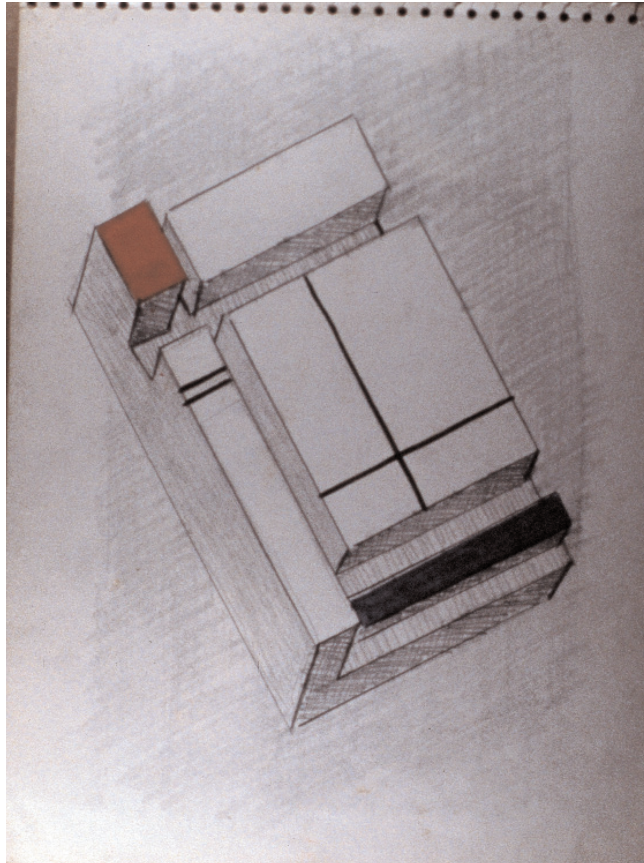


Abb.265

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit, Farbstift
 und Tusche auf Papier
 Größe: 11,75" x 8,75",
 29,9 x 22,2 cm
 //0648-ca.1949-SZ

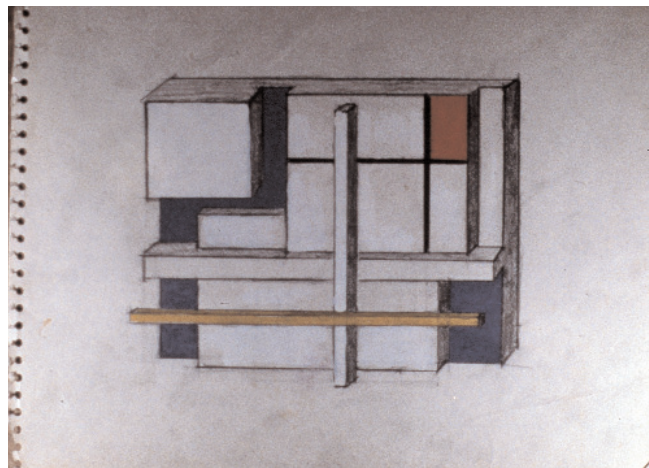


Abb.266

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit, Farbstift
 und Tusche auf Papier
 Größe: 8,75" x 11,75",
 22,2 x 29,9 cm
 //0649-ca.1949-SZ

Diese Tendenz verstärkte sich in den folgenden Zeichnungen (Abb.267 und 268), bei denen die Streben sehr weit vor der Bildfläche stehen und durch Befestigungsstreben, die horizontal nach vorn aus der Bildfläche ragen, gehalten werden müssen. Diese Befestigungsstreben verwandelte er in anderen Entwürfen (Abb.269 bis 271) in Quader, die waagrecht an der Grundfläche befestigt sind. Die beiden späteren Zeichnungen aus dem

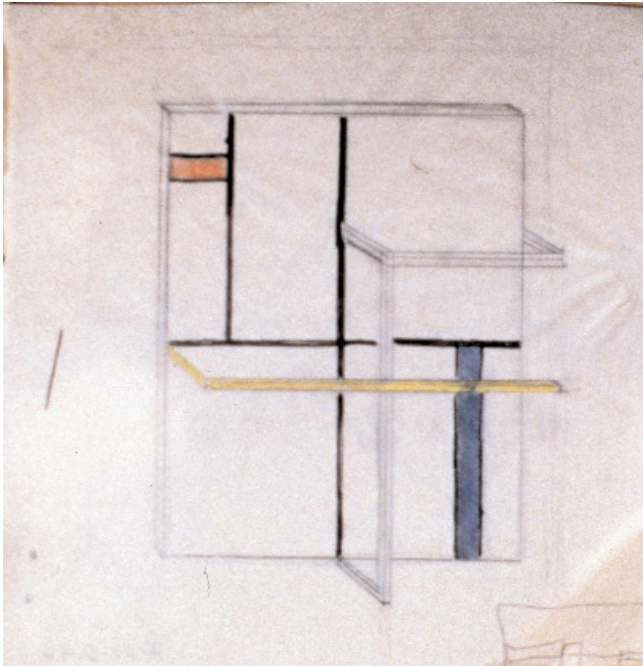


Abb.267

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 7" x 7",
 17,8 x 17,8 cm
 //0653-ca.1949-SZ

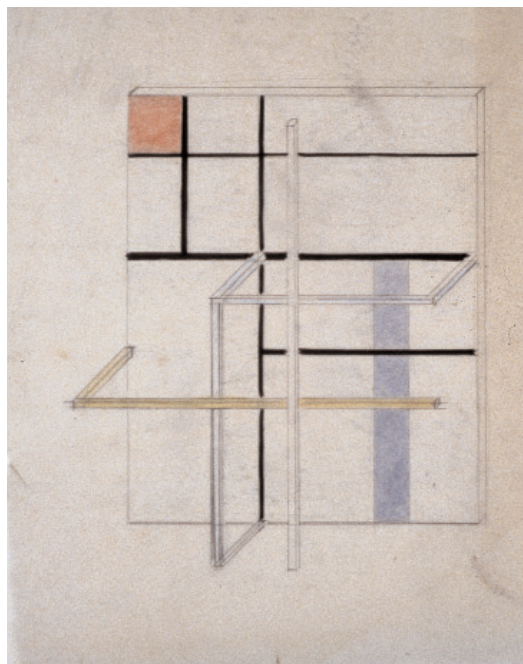


Abb.268

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1949
 Medium: Graphit, Tusche
 und Farbstift auf Papier
 Größe:
 //0654-ca.1949-SZ

Jahre 1961 in Abbildung 270 und 271 zeigen darüber hinaus die Kombination von Flächen als Halterungen von Streben und die Verwendung von Quadern, wie sie aus den Reliefs des ersten Themas bekannt sind. Hier gehen erstes und zweites Thema ineinander über, was erneut ein Hinweis darauf ist, daß sich die Themen nicht gegenseitig ausschließen und daß es keine eindeutige Trennung zwischen den Themen gab.

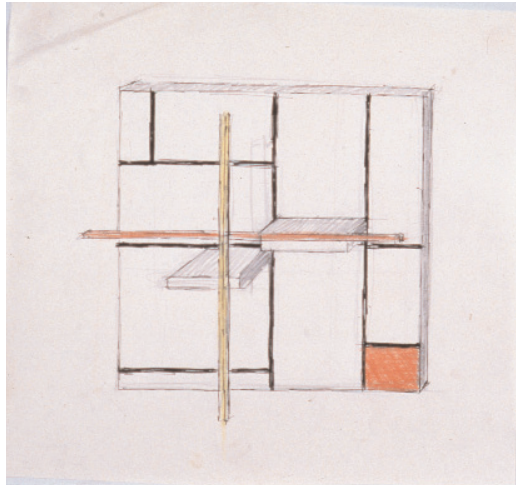


Abb.269

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1949
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 9,625" x 10,25",
24,5 x 26 cm
//0655-ca.1949-SZ

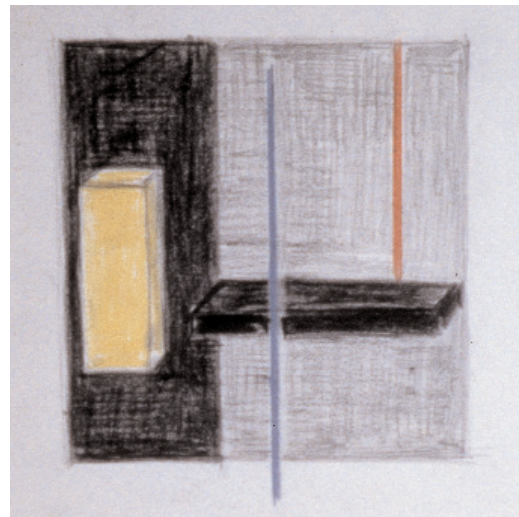


Abb.270

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 6,25" x 5,75",
15,9 x 14,6 cm
//1143-1961-SZ

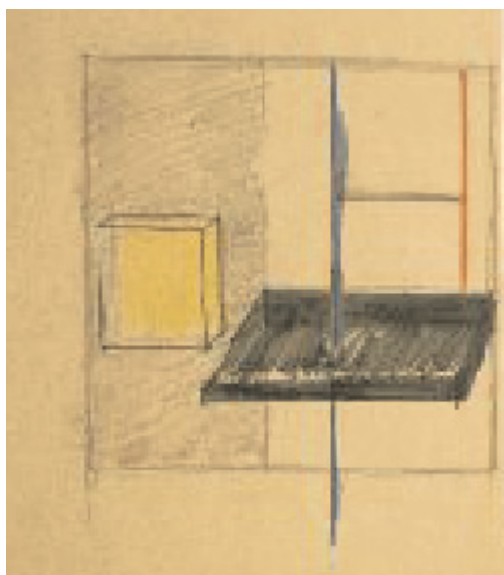
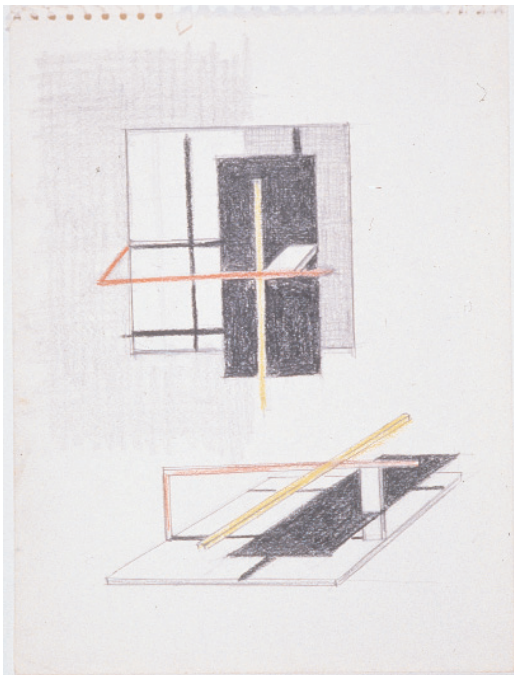


Abb.271

Titel: ohne Titel
Datierung: 1961
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 6,25" x 5,75",
15,9 x 14,6 cm
//1145-1961-SZ

Eine weitere sehr reizvolle Variante der Konstruktion solcher Reliefs des zweiten Themas ist in den folgenden Zeichnungen (Abb.272 bis 274) zu sehen. Hier hat Diller in einem gewissen Abstand eine weitere Fläche vor die Grundfläche gesetzt. Diese wird sowohl von horizontalen Stegen, als auch von den Streben gehalten und wirkt, als schwebe sie schwerelos vor der Grundfläche. Diese Idee entsprang ebenso Dillers Vorstellung von der Tiefe der Farben, als auch seinem Wunsch, die dritte Dimension zu betonen.



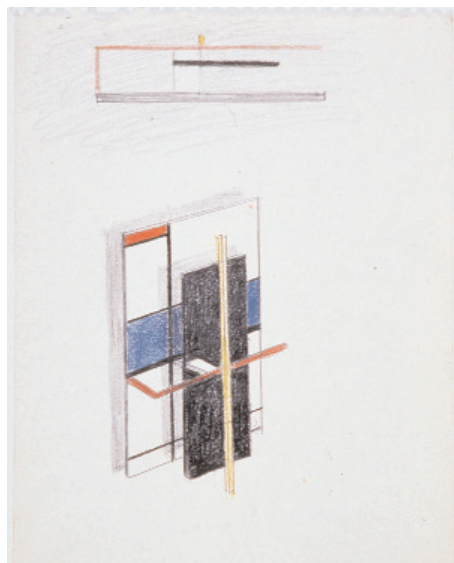
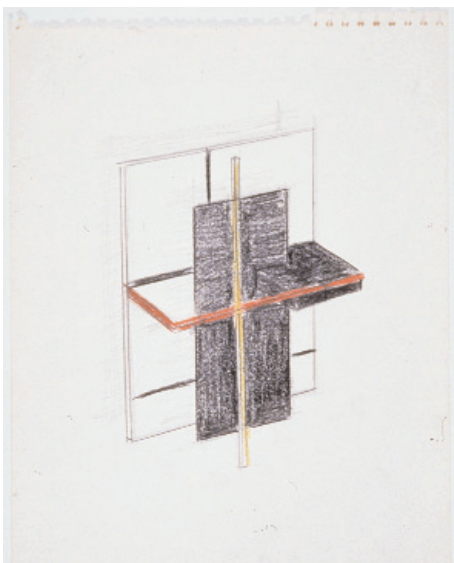
links: Abb.272
//1482-ca.1949-SZ

unten links: Abb.273
//1483-ca.1949-SZ

unten: Abb.274
//1484-ca.1949-SZ

Angaben zu allen drei
Zeichnungen identisch:

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1949
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 11,75" x 9,875",
30 x 22,4 cm



Bei seinen Eckkonstruktionen, wie in der Zeichnung in Abbildung 275 gezeigt, wird die Konstruktion im rechten Winkel über eine Raumecke auf die anschließende Wandfläche geführt, was zur Folge hat, daß der Raum zwischen den beiden Seitenflächen ganz einbezogen und Teil der Konstruktion wird. Eine solche Eckkonstruktion (Abb.276) realisierte Diller bereits 1940. Das Besondere an diesen Konstruktionen ist auch, daß die dreidimensional im Raum stehenden Streben sowohl kompositorischer Teil der einen als auch der anderen Seite sind. Das wird in dem Entwurf in der Zeichnung (Abb.275) besonders deutlich, da die rote horizontale Strebe in beide Seitenflächen mündet und somit die beiden Flächen verbindet.

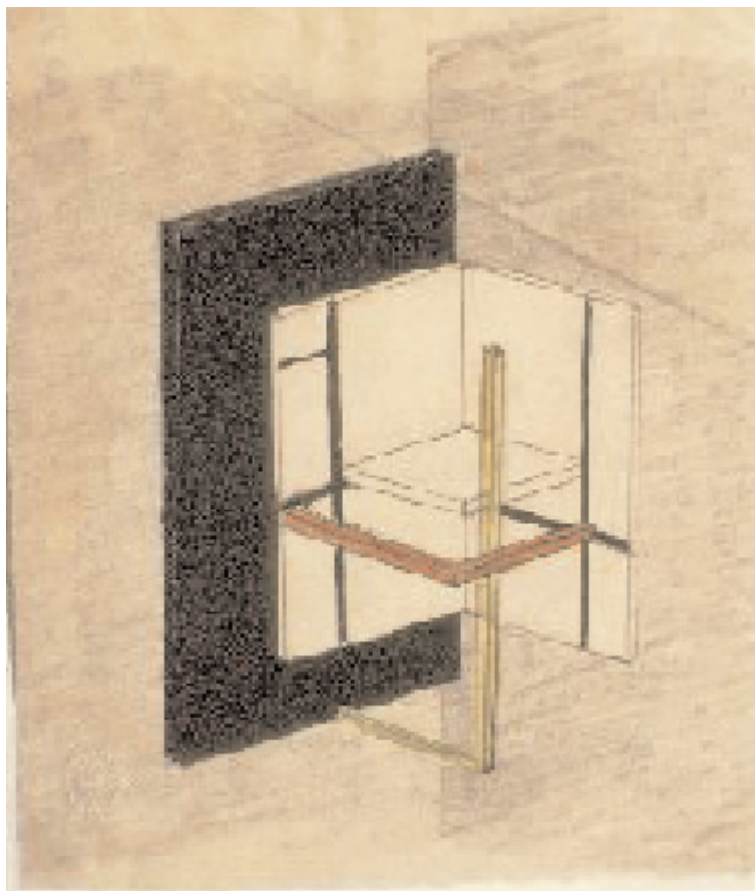
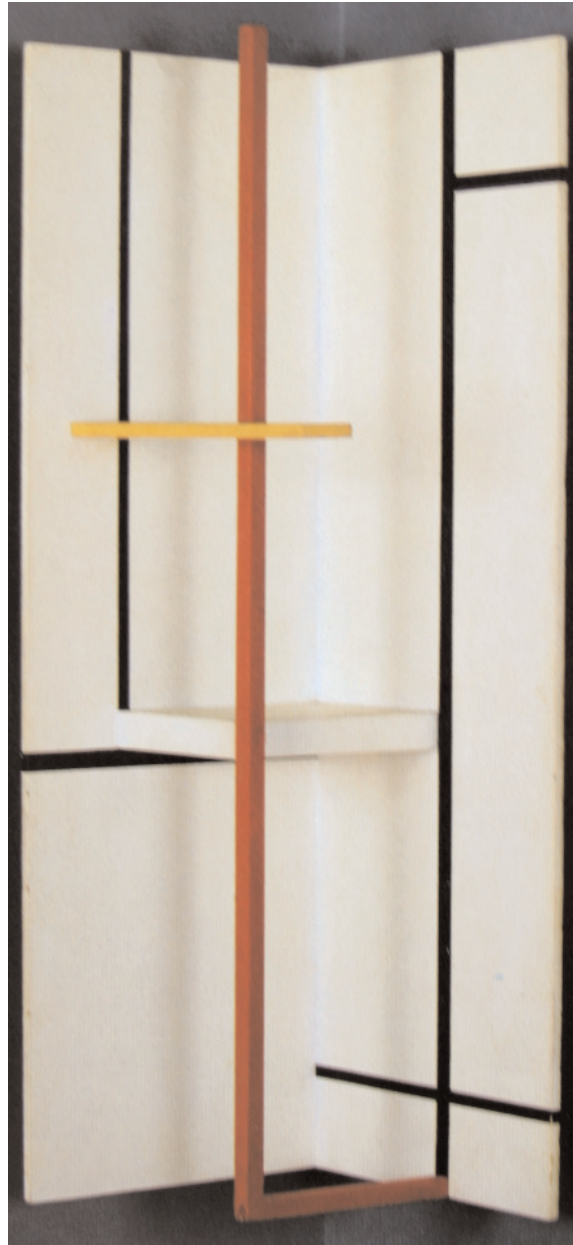


Abb.275

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1940
Medium: Graphit, Tusche
und Farbstift auf Papier
Größe: 7,25" x 5,75",
18,4 x 14,6 cm
//0298-ca.1940-SZ

Abb.276

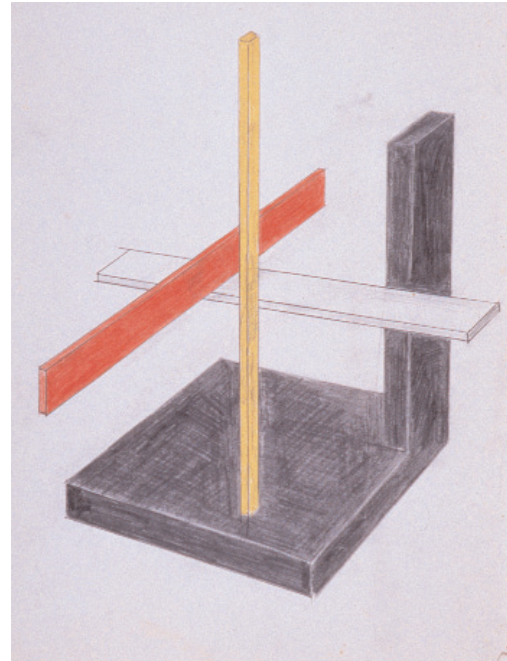
Titel: ohne Titel
Datierung: 1940
Medium: bemalte
Holzkonstruktion
signiert
Größe:
26,875" x 8,875" x 8,875",
68,3 x 22,5 x 22,5 cm
//0287-1940-R



Den Schritt zur freistehenden Skulptur hat Diller auch von diesem Motiv ausgehend umgesetzt. Ein Entwurf in einer Zeichnung (Abb.277) zeigt eine Tischskulptur, die aus den Elementen von Streben und Flächen besteht, wie sie bei den Reliefs des zweiten Themas verwandt wurden. Bei der Umsetzung dieser Tischskulptur (Abb.278) verlagerte er lediglich noch den Schnittpunkt der drei Geraden nach unten. Dadurch erlangte die Konstruktion eine größere Spannung, da die gelbe Vertikale umso dynamischer erscheint, je größer der Raum ist, in den sie ungebunden nach oben weisen kann.

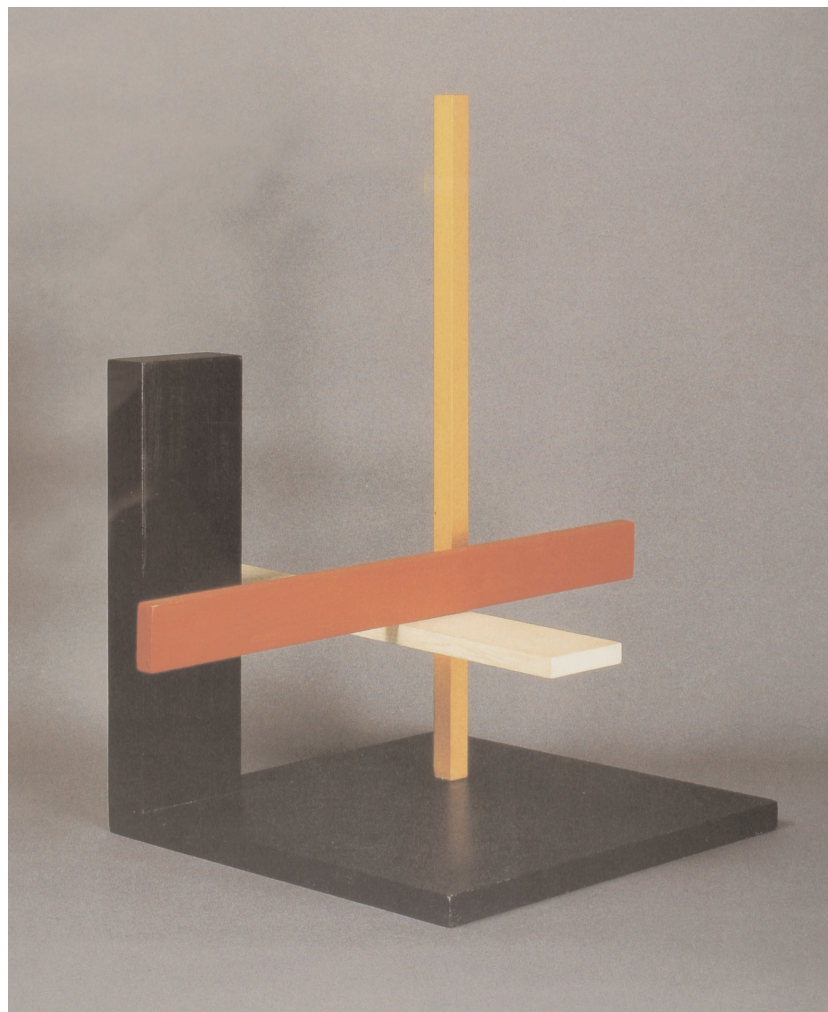
links: Abb.277

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1940
Medium: Graphit, Tempera
und Farbstift auf Papier
Größe: 15,75" x 11,875",
40 x 30,2 cm
//0290-ca.1940-SZ



unten: Abb.278

Titel: ohne Titel
Datierung: 1940-43
Medium: bemaltes Holz
Größe:
18,5" x 16,5" x 15,5",
47 x 41,9 x 39,4 cm
//0288-1940-S



Möglicherweise von dieser kleinen Skulptur ausgehend, fertigte Diller Zeichnungen (Abb.279 und 280) von Skulpturen, die schon fast an Skizzen für ein Sitzmöbel erinnern.²⁵⁸ An einer vertikalen schwarzen Platte auf einem Sockel ist auf knapp halber Höhe eine stabil wirkende weiße Platte in horizontaler Richtung angebracht (Abb.280). Darüber beginnt in der vertikalen schwarzen Platte eine hochkant rechtwinklige Öffnung, durch die im oberen Drittel der eine Schenkel eines roten rechten Winkels stößt. Dieser tritt ungefähr genauso weit vor die Vertikale wie die darunter liegende weiße Platte. In der Zeichnung in Abbildung 279 ragt die weiße Platte noch weiter hervor und wird zusätzlich noch von einem blauen rechten Winkel nach unten durchstoßen.

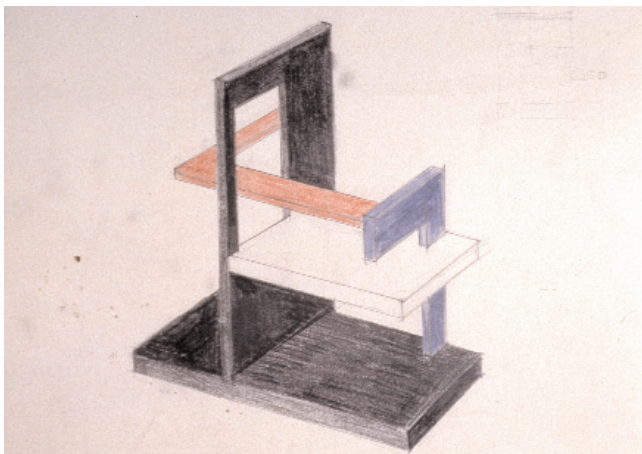
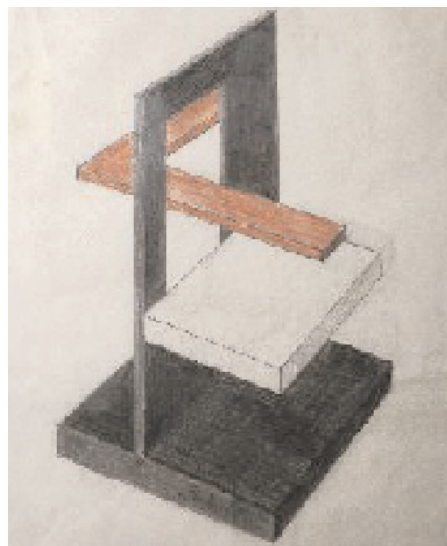


Abb.279

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1940
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe:
 //0292-ca.1940-SZ

Abb.280

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1940
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 14,25" x 10,5",
 36,2 x 26,7 cm
 //0291-ca.1940-SZ



²⁵⁸ Im Vergleich zu dem Steltmann Stuhl von Gerrit Rietfeld findet sich hier eine ähnliche Asymetrie bezüglich Rückenlehne und Armstütze.

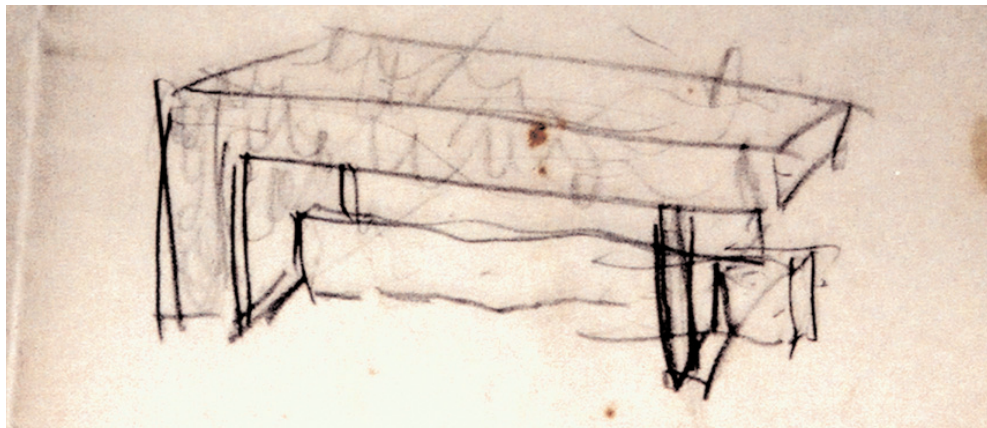
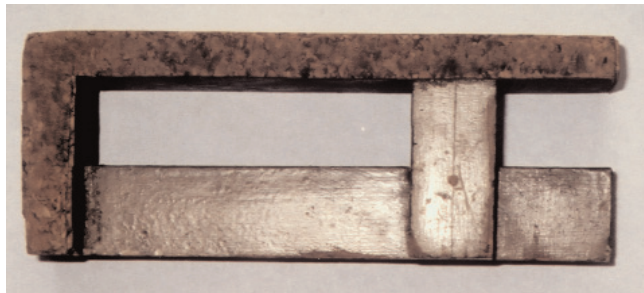
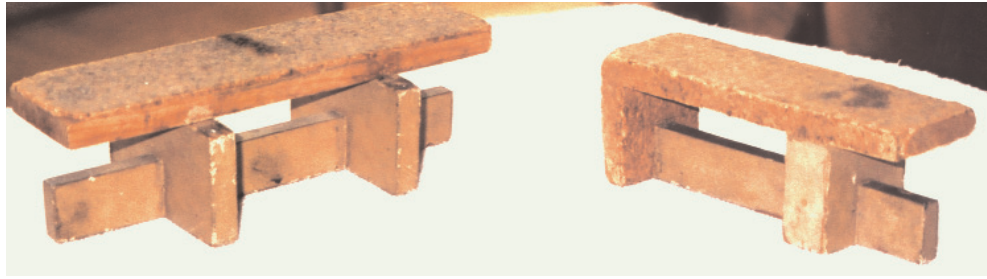


Abb.281

Sowohl die Modelle, als auch die Zeichnung befinden sich bei William C. LaCrone. Die Aufnahmen stammen von dort. Die Modelle sind ca. 10 cm lang und 2-3 cm breit.

Daß Diller sich auch mit der Gestaltung von Mobiliar beschäftigt hat, belegen Sitzbänke (Abb.8, S.24), von denen nur noch der Modell-Prototyp existiert (Abb.281). Aber auch Entwürfe von Tischen in Zeichnungen (Abb.282 und 283) sind ein Anhaltspunkt für sein Interesse an dem Design von Wohnmobiliar. Interessant ist, daß Diller nahezu nahtlos von der Gestaltung eines Kunstwerks zur Gestaltung eines Gebrauchsgegenstandes übergehen konnte, ohne seinem Stil oder seiner Formensprache untreu zu werden.

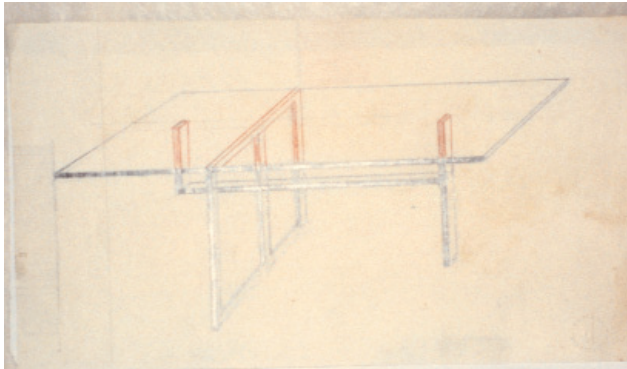
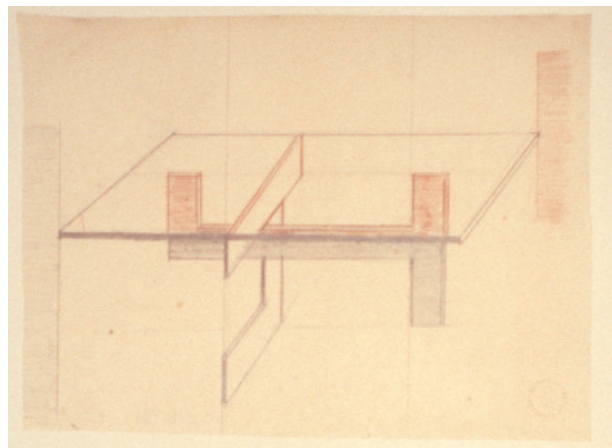


Abb.282

Titel: ohne Titel
 ohne Datierung
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe:
 Blenton Museum,
 diller kp 86

Abb.283

Titel: ohne Titel
 ohne Datierung
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe:
 diller kp 84, Nachlaß des
 Künstlers bei Kenneth W.
 Prescott, San Antonio, TX.



Die Untersuchungen der Zeichnungen zu den Reliefs und Skulpturen des zweiten Themas ergeben einerseits, daß Diller zahlreiche Varianten eines Motivs entwarf und seine Ideen stets mit großer Akribie verfolgte und daß er andererseits die Grenzen zwischen den einzelnen Themen seines Hauptwerks zum Teil verwischte und themenübergreifende Kompositionen entwarf, die von seiner Experimentierfreude und seiner ständigen Suche nach neuen und umsetzungswerten Entwürfen zeugen.

IV.2.3. Das dritte Thema Dillers in den Entwürfen von Skulpturen

Da es zu Dillers drittem Thema keine realisierten Skulpturen gibt, sind die Entwürfe zu Skulpturen und Reliefs, die diesem Themenkreis zugeordnet werden können, umso interessanter. Insgesamt hat Diller an fünf unterschiedlichen Varianten gearbeitet.

Die erste Variante entsprang den Entwürfen für Reliefs des zweiten Themas, bei denen einzelne lange Streben die Außenränder der Grundfläche überragen. Abbildung 284 zeigt die Zeichnung eines Reliefs aus dem Jahr 1950, bei dem die schmale hochformatige Grundfläche, die, wie beim dritten Thema üblich, durch mehrere horizontale Linien rhythmisiert wird, vor den langen, ebenfalls horizontal angeordneten Streben liegt. Diese sind im Gegensatz zu den Reliefs des zweiten Themas unterschiedlich lang, wodurch ein sehr bewegter Eindruck entsteht, der stark an die unterschiedlich rhythmisierten vertikalen Flächen der Bilder des dritten Themas erinnert. Dieser Versuch wurde durch die Hinzunahme von seitlichen Begrenzungsstreben variiert, wie in der folgenden Zeichnung (Abb.285) zu sehen ist.

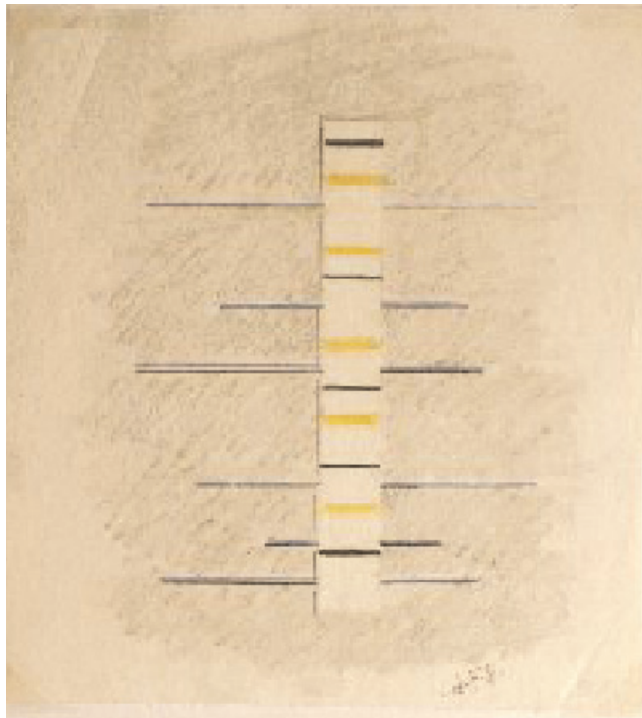


Abb.284

Titel: ohne Titel
Datierung: 1950
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11,125" x 10,25",
28,3 x 26 cm
//0709-ca.1950-SZ

Abb.285

Titel: ohne Titel
Datierung: 1950 ("F-50")
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe:
//0712-1950-SZ



Diller entwarf daraus, wie rechts am Rande der Zeichnung (Abb.285) zu sehen ist, eine dreidimensionale Variante. Das Minimum stellten drei vertikale Streben dar, zwischen denen die farbigen Horizontalen wie Sprossen einer Leiter, allerdings mit unterschiedlichen Abständen, befestigt sein sollten.

Diese Variante entwickelte er ebenfalls 1950 zu einem Wandrelief (Abb.286) weiter, das eine Mischung aus den Reliefs des zweiten Themas und der dreidimensionalen Variante des dritten Themas darstellte. Schaut man von oben auf dieses Relief, entspricht die Grundfläche einem Dreieck. Die Rückseite bleibt verborgen und die Spitze weist auf den Betrachter. Genau über diese Spitze verläuft eine vertikale gelbe Strebe, die den Reliefkörper nach oben und unten überragt. Genau mittig hinter der Rückseite verläuft eine horizontale Strebe, die wohl zur Stabilisierung der Gesamtkomposition beiträgt.

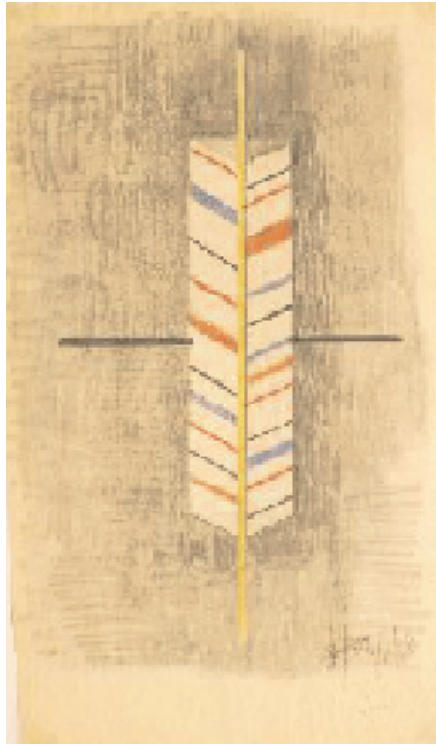


Abb.286

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 Größe: 15,25" x 9",
 38,7 x 23,5 cm
 //0718-1950-SZ

Diese geschlossene Dreiecksform griff Diller in einer Zeichnung (Abb.287) einer komplexeren Reliefkonstruktion auf. Er setzte vier Dreieckselemente nebeneinander, so daß die kurzen "Sprossen"-Linien nach vorn kommen und zurücklaufen, was der Komposition noch eine zusätzliche dynamische Komponente verleiht. Diese Konstruktionsidee weitete er nochmals aus, indem er die regelmäßige Form der Grundfläche aufbrach und die horizontalen Linien auf eine Art Paravent aufbrachte (Abb.288), bei dem die Abstände und die Richtung, in der die Vertikalen verlaufen, sehr unregelmäßig erscheinen.

Abb.287

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 Größe: 13,25" x 12,875",
 33,7 x 32,7 cm
 //0719-ca.1950-SZ

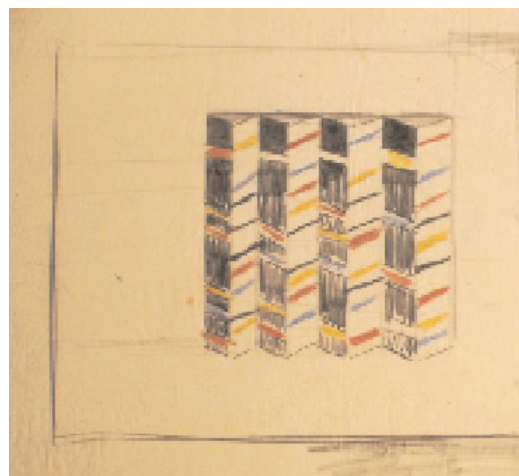


Abb.288

Titel: ohne Titel
Datierung:
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 4" x 5",
10,2 x 12,7 cm
//2047-oJ-SZ



Eine weitere, noch komplexere und dadurch unübersichtlichere Variante entwarf Diller in seiner Zeichnung in Abbildung 289. Hier verlaufen die horizontalen Streben zwischen den unregelmäßig angeordneten Vertikalen nahezu willkürlich und nicht wie bisher, durch eine gemeinsame Grundfläche bedingt, nur zwischen zwei Vertikalen, sondern zwischen mehreren unterschiedlichen Vertikalen. Dadurch ist die Ordnung aufgebrochen, die sonst den Werken des dritten Themas trotz teilweise großer Komplexität zugrundeliegt. Diese Variante hat Diller allerdings nicht weiterverfolgt.

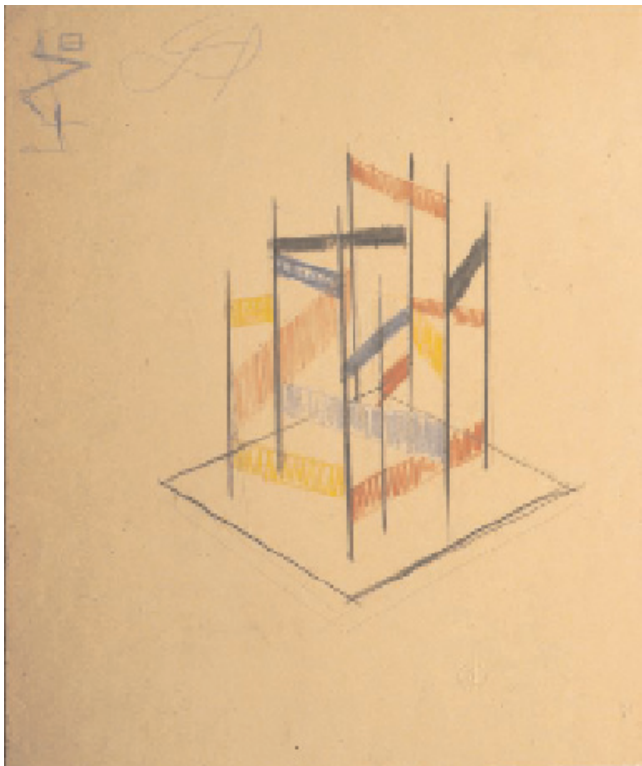


Abb.289

Titel: ohne Titel
Datierung:
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 12,25" x 12",
31,1 x 30,5 cm
//2046-oJ-SZ

Eine andere Idee, die aus einer Mischung des dritten und der Extremvariante des zweiten Themas entstanden sein könnte, ist wesentlich ruhiger. Die Zeichnungen in den Abbildungen 290 bis 293 lassen ein einfaches Grundprinzip erkennen. Zwischen breiten vertikalen, grauschwarzen Bändern in der Farbe der etwas zurückliegenden geschlossenen Grundplatte liegen ein oder mehrere Quader oder Streben in den Grundfarben. Diese sehr reduzierten Reliefkompositionen strahlen eine große Ruhe und Balance aus.

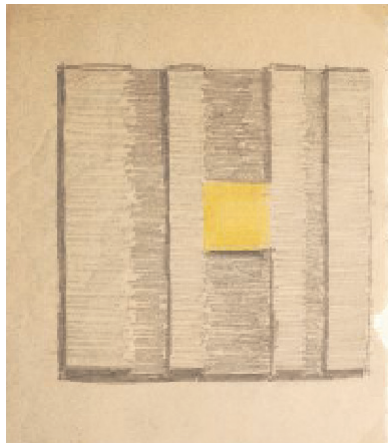


Abb.290

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 9" x 8,5",
 22,9 x 21,6 cm
 //0705-ca.1950-SZ



Abb.291

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 8" x 7,25",
 20,31 x 18,4 cm
 //0706-ca.1950-SZ

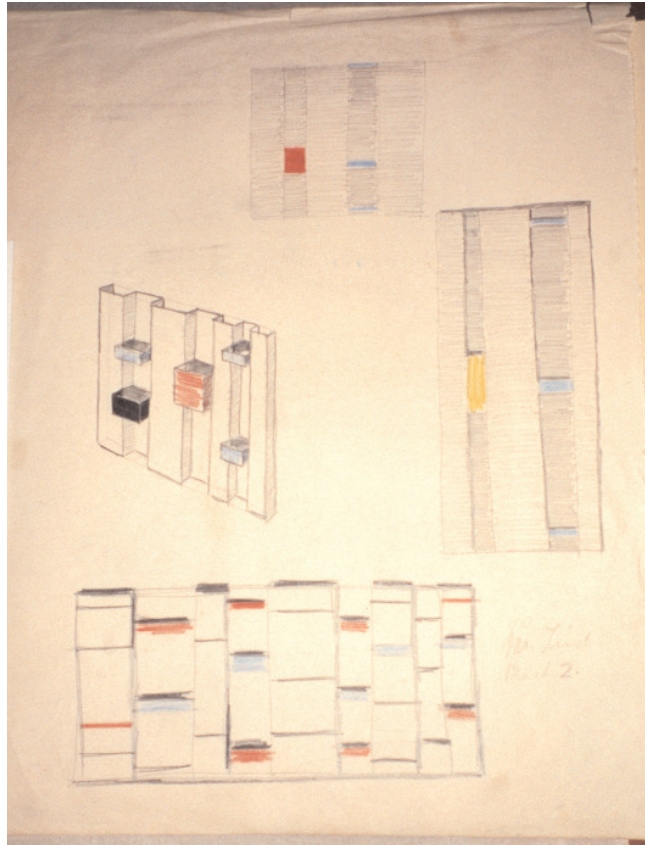


Abb.292

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1950
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 Größe: 10,375" x 11,5",
 26,4 x 29,2 cm
 //0704-ca.1950-SZ

Abb.293

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1950
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 17,9" x 15,7",
45,4 x 40 cm
//0708-ca.1950-SZ



Die Untersuchung der Zeichnungen zu Reliefs und Skulpturen, die dem dritten Themenkreis zuzuordnen sind, ist für Dillers Werk wesentlich, weil sich hierbei erschließt, wie konsequent er alle Themen seines Hauptwerks in die dritte Dimension übertragen hat. Sein Ideenreichtum fällt auf, aber auch seine Fähigkeit, zunächst keine Variante unversucht zu verwerfen. Erst die Zeichnungen gaben ihm über die Tragfähigkeit einer Idee Auskunft und in den Zeichnungen traute er sich, jede spontane Idee zunächst einmal zu entwerfen, auch wenn er sie im Anschluß wieder verwarf und nicht umsetzte. Während die Zeichnung einer zweidimensionalen Komposition durchaus auch als vollendetes Werk den Schlußpunkt einer Entwicklung darstellen kann, ist die Zeichnung der Reliefs und Skulpturen immer auch als Entwurf zu verstehen, der auf eine Umsetzung wartet. Das wird bei der Untersuchung der Zeichnungen für die Skulpturen des Spätwerks dann besonders deutlich, wenn die Maße für die umzusetzenden Originale zur Größenorientierung mit angegeben sind.

IV.3. Das Spätwerk der Skulpturen in den Zeichnungen Dillers

In seinem Spätwerk hat Diller sich sehr stark auf einige Spezialformen von freistehenden Skulpturen konzentriert, die er in seinen Zeichnungen in zahlreichen Varianten darstellte. "The drawings concisely demonstrate how he clarified his move to free-standing work."²⁵⁹ Wohl aus Kosten- und Zeitgründen sind nur wenige Skulpturen realisiert worden. Umso faszinierender ist die Auseinandersetzung mit seinen Zeichnungen, die seine unermüdliche Experimentierfreude in den von ihm eng gesteckten Grenzen dokumentieren.

Eine Variante, die Diller immer wieder aufgriff, besteht aus drei oder mehr, mit einem Abstand, vertikal übereinander gesetzten, meist horizontal ausgerichteten Quadern. In den folgenden Zeichnungen (Abb.294 bis 297) sind verschiedene Varianten dieses Skulpturentyps zu sehen, bei denen Diller ähnlich wie bei seinen Gemälden aus dieser Zeit, Gelb, Blau, Weiß und Schwarz bevorzugte. Die Zeichnungen in den Abbildungen 294 und 295 zeigen diese Skulpturen mit jeweils drei Elementen, wobei die Anordnung der Farben gleich bleibt und nur die Proportionierungen den unterschiedlichen Eindruck bestimmen. Während die erste Skulptur in der Zeichnung in Abbildung 294 geschlossen und kompakt wirkt, ist die in Abbildung 295 wesentlich raumgreifender. Diller hat ihr rechts in der Zeichnung (Abb.295), skizzenhaft umrissen, die Figur eines Betrachters gegenübergestellt, um die Gesamtproportionen zu zeigen, die bei diesen Skulpturen über ein menschliches Maß nicht hinausgehen sollten.

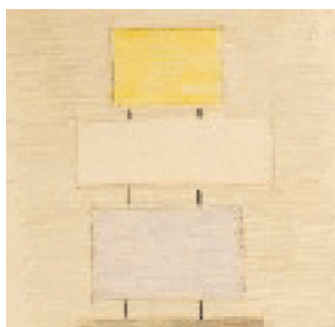


Abb.294

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 14" x 16,625",
35,6 x 42,2 cm
//1423-1962-SZ

²⁵⁹ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.22.

Abb.295

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 14" x 16,625",
35,6 x 42,2 cm
//1422-1962-SZ

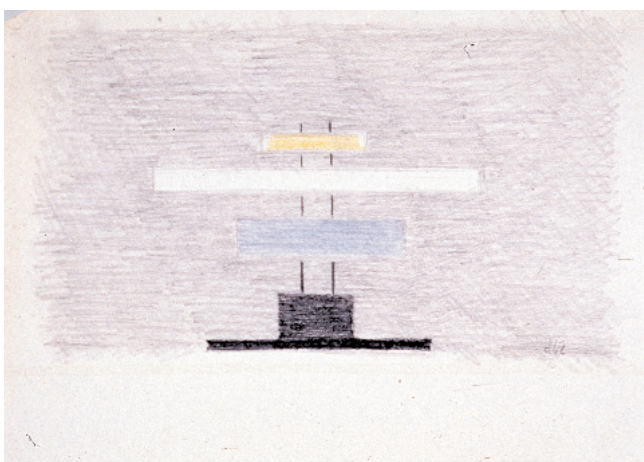
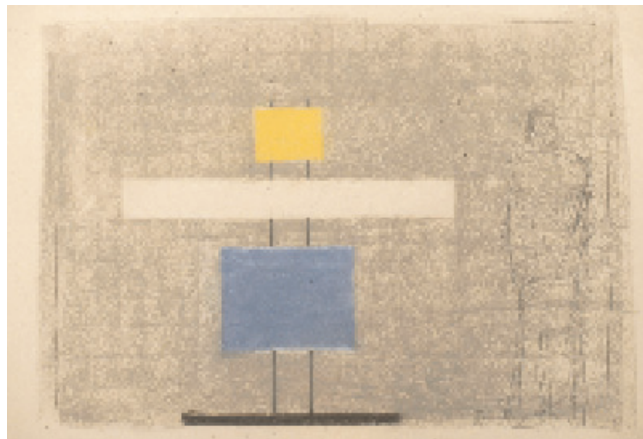
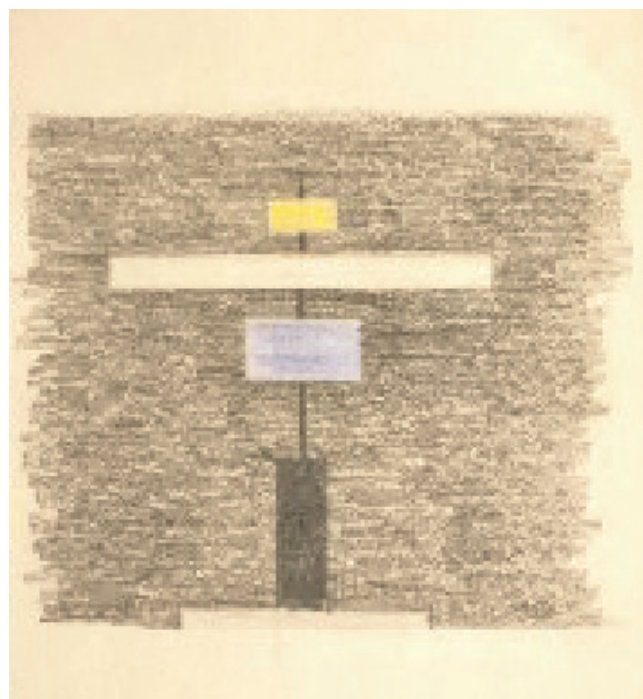


Abb.296

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 8,5" x 11",
21,6 x 29,2 cm
//1421-1962-SZ

Abb.297

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,625" x 10",
19,4 x 27 cm
//1424-1962-SZ



In den Abbildungen 296 und 297 ist jeweils eine Skulptur aus vier Elementen zu sehen. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Zeichnungen besteht darin, daß die Zeichnung in Abbildung 297 eine aus vier Elementen bestehende Skulptur zeigt, bei der das untere Element vertikal ausgerichtet ist und die Skulptur nur durch eine zentrale Stange gehalten wird, während das bei allen übrigen Entwürfen durch zwei Stangen geschieht. Dadurch wirkt diese Skulptur filigraner, aber auch weniger standfest.

Diesen Typus mit nur einer einzigen zentral durchlaufenden Stange hat Diller ebenfalls weiter verfolgt. Die Zeichnungen in den Abbildungen 298 bis 302 zeigen einige Varianten dieses Typus, den Diller noch sehr stark vereinfachte bzw. transformierte. Die Zeichnungen in den Abbildungen 298 bis 301 zeigen zunächst eine Variante, in der Diller die Quader der vorherigen Version so gestaltete, daß sie alle einen gleichgroßen quadratischen Grundriß haben und mit geringem Abstand auf der zentralen Stange, die von Entwurf zu Entwurf dicker und länger wird, übereinanderliegen.

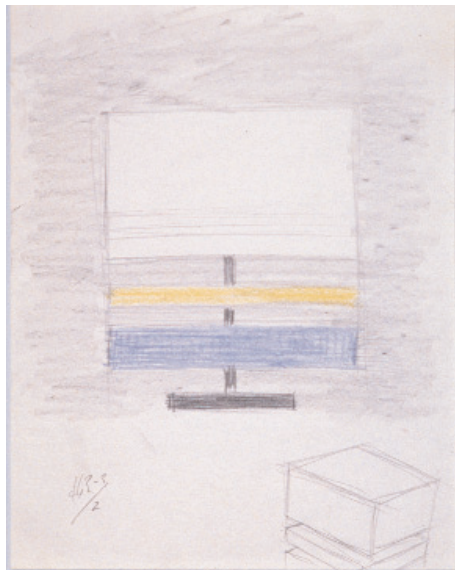


Abb.298

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963 ("63-3/2")
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1635-1963-SZ

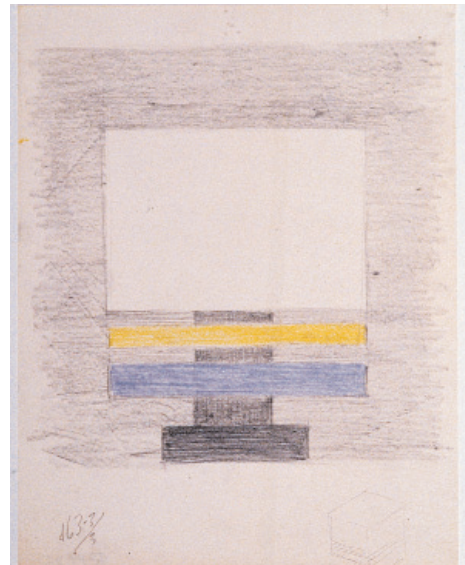
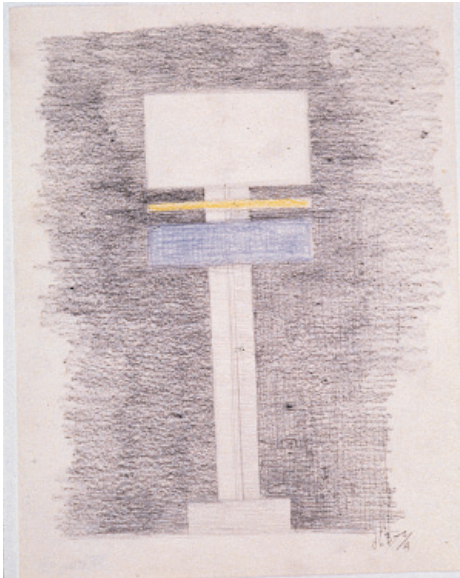


Abb.299

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963 ("63-3/3")
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1630-1963-SZ



oben links: Abb.300

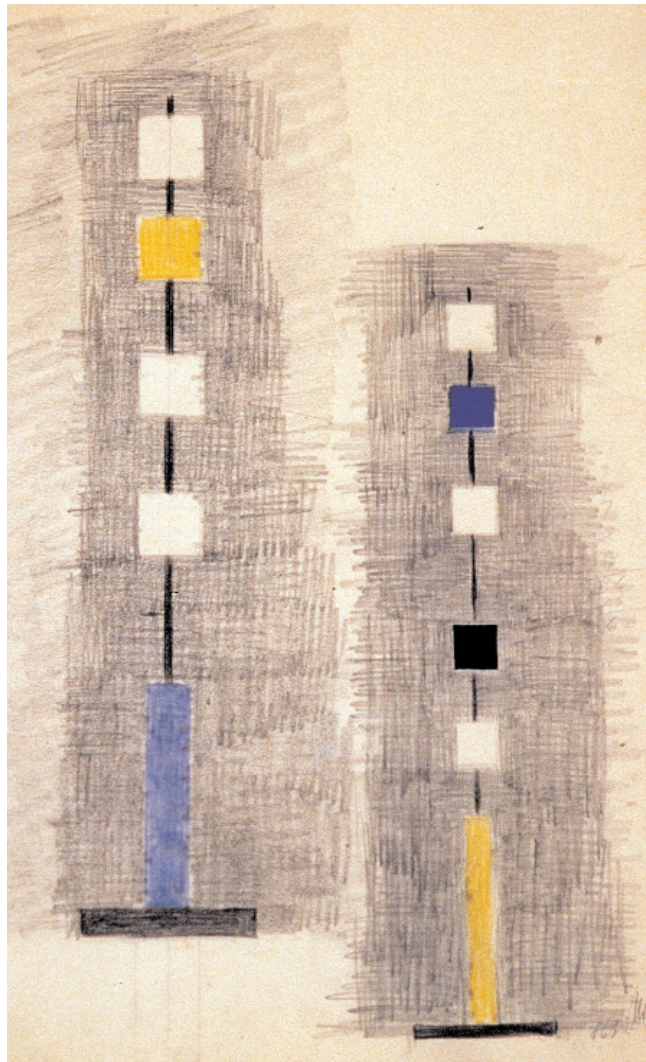
Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963 ("63-3/4")
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1629-1963-SZ

oben rechts: Abb.301

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 14" x 7,5",
 35,6 x 19,1 cm
 //1465-1962-SZ

rechts: Abb.302

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Collage, Graphit
 und Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 14" x 11",
 35,6 x 27,9 cm
 //1634-1963-SZ



Umgesetzt hat Diller dann den schlanken Typ (Abb.303), wie er in der rechten Zeichnung in Abbildung 302 zu sehen ist. Sowohl die Proportionen, als auch die Farbabfolge der einzelnen Würfel und Quader hat er eingehalten. Bei dieser Form der Skulptur hat Diller mehr Elemente verwendet, als in seinen Entwürfen (Abb.294 bis 297), die aus drei oder höchstens vier Elementen bestanden. Die einzelnen Elemente sind dafür kleiner und bilden in ihrer klar gegliederten Anordnung eine Einheit. Da die Abstände zwischen den einzelnen Würfeln teilweise größer sind, als die Höhe der Würfel selbst, scheinen diese, da man die Mittelstange optisch nicht als tragendes Element auffaßt, übereinander zu schweben. Die gesamte Anordnung einschließlich des gelben Fußteils wirkt dynamisch nach oben strebend.



Abb.303

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963-64
Medium: bemalte Holz-
Konstruktion
Größe:
107" x 19,5" x 19,5",
271,8 x 49,5 x 49,5 cm
//1496-1963-S

Diller hat auch die Ausgangsentwürfe (Abb.294 bis 297) ausgearbeitet (Abb.304 und 305), umgesetzt (Abb.47, S.106) und in Zeichnungen noch weiter variiert (Abb.306 und 307). In den Ausarbeitungen hat er sowohl andere Perspektiven erprobt (Abb.304), als auch präzise Maßangaben gemacht (Abb.305). In den beiden Zeichnungen (Abb.306 und 307), in denen er die Farben variierte und das Rot anstelle des Blau in die Komposition einbezog, verlieh er der Skulptur einen wesentlich intensiveren und weniger ätherischen Charakter. Das Rot ist eine optisch schwerere Farbe als das Blau. Jegliche Bewegung nach oben, die zuvor durch das Blau unterstützt wurde, wird durch das Rot gebremst, das auch dem Schwarz mehr Gewicht verleiht und so die Komposition stabiler in der Horizontalen erscheinen läßt. Fehlt, wie in der Zeichnung in Abbildung 308, dann auch noch zusätzlich das Gelb, erscheint die Skulptur noch eleganter.

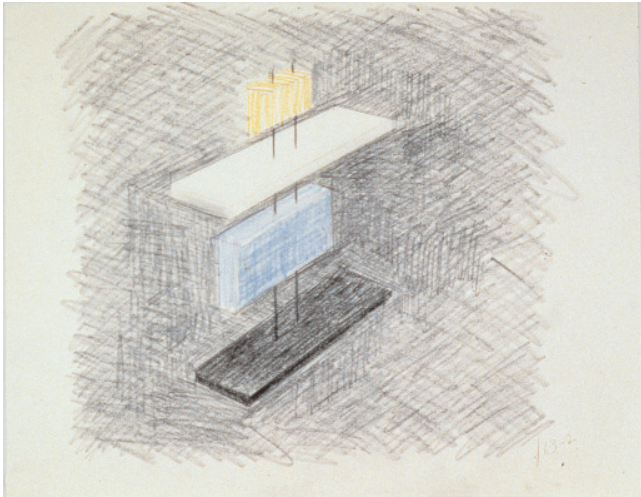
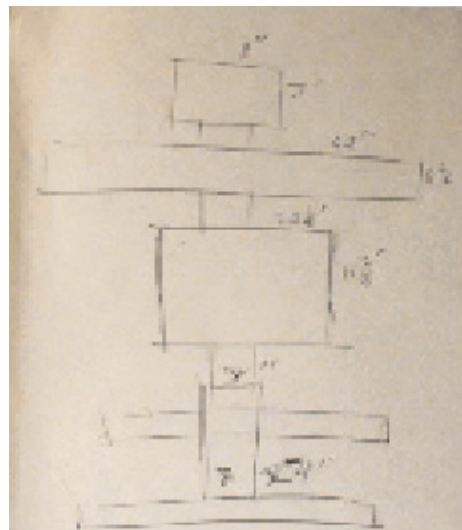


Abb.304

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 14",
 27,9 x 35,6 cm
 //1619-1963-SZ

Abb.305

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1962
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 14" x 11",
 35,6 x 27,9 cm
 (Ausschnitt)
 //1440-ca.1962-SZ



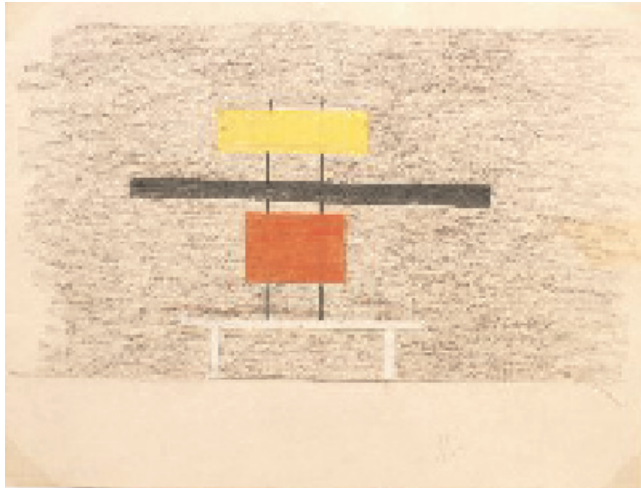


Abb.306

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,625" x 10",
19,4 x 25,4 cm
//1419-1962-SZ

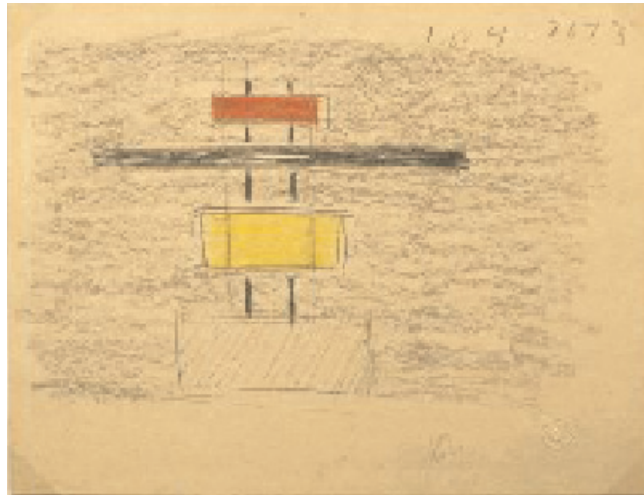


Abb.307

Titel: ohne Titel
Datierung: 1962
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 7,625" x 10",
19,4 x 25,4 cm
//1449-1962-SZ

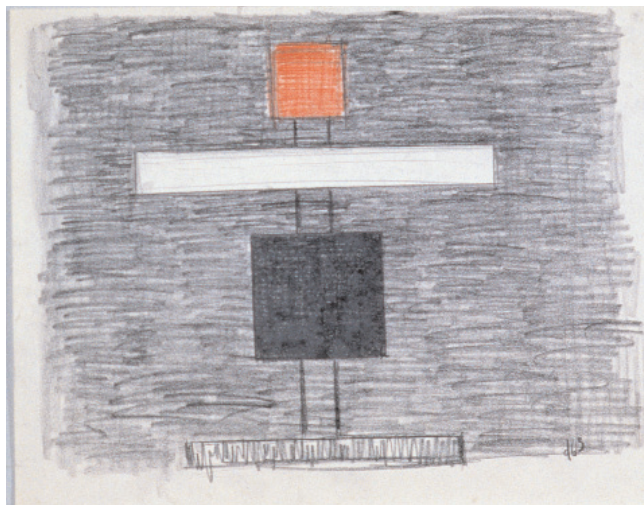


Abb.308

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 11" x 14",
27,9 x 35,6 cm
//1620-1963-SZ

Eine wesentliche Motivgruppe in seinem skulpturalen Werk besteht aus einem Sockel, auf dem eine umgedrehte U-Form steht, in deren Öffnung sich auf dem Sockel ein kleiner Quader befindet. Diese U-Form findet sich ab 1963 auch in seinen Gemälden (Abb.38, S.95). Die Abbildungen 309 bis 312 zeigen einige Varianten dieser Skulpturen. Festzustellen ist, daß Diller U-Form, Quader und Sockel stets in Größe und Proportionen variierte und so neue Relationen entstanden. Es fällt auf, daß er besonders bei den späteren Zeichnungen von 1964 eine auf die Horizontale konzentrierte Ausrichtung präferierte, wie es in der Zeichnung aus diesem Jahr in Abbildung 312 zu sehen ist.

Abb.309

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1642-1963-SZ

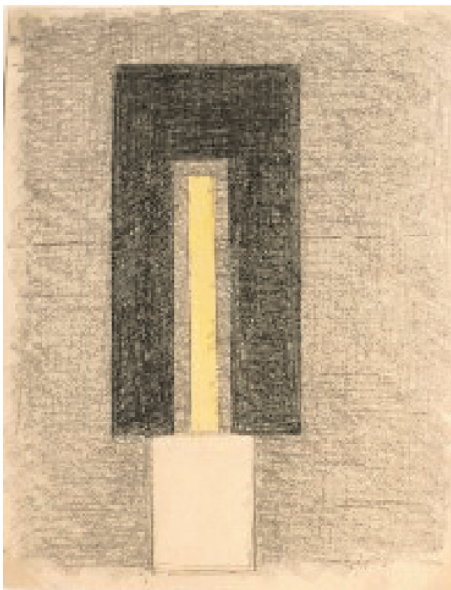
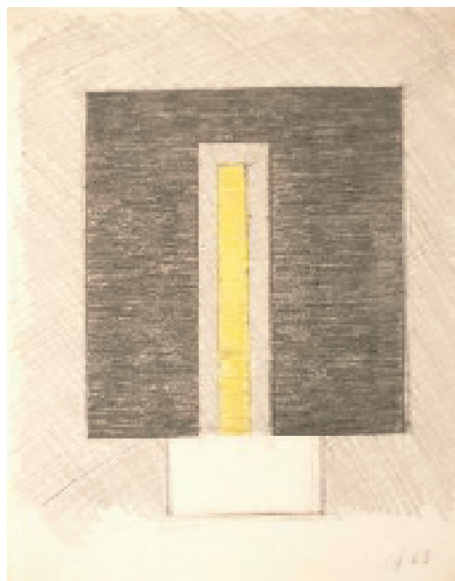


Abb.310

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1646-1963-SZ

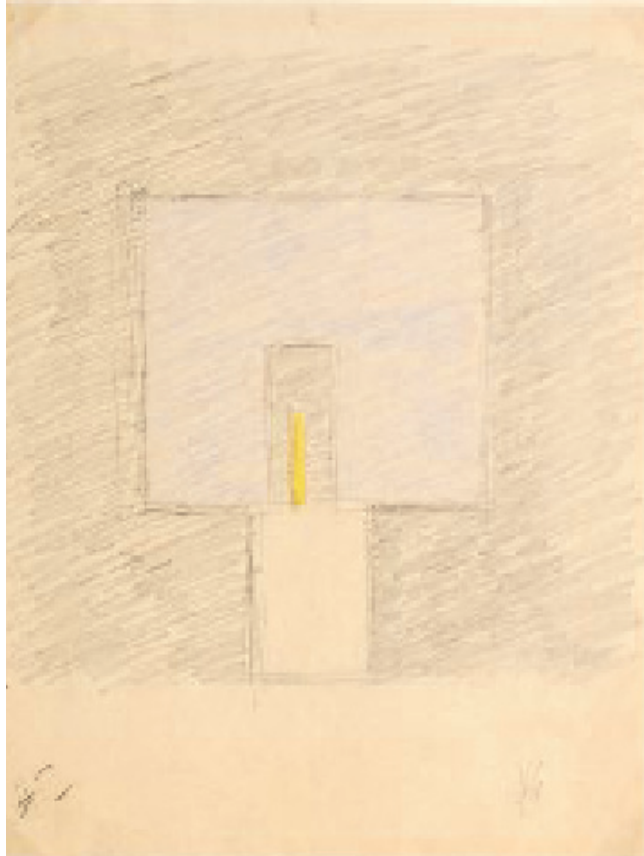


Abb.311

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1670-1963-SZ

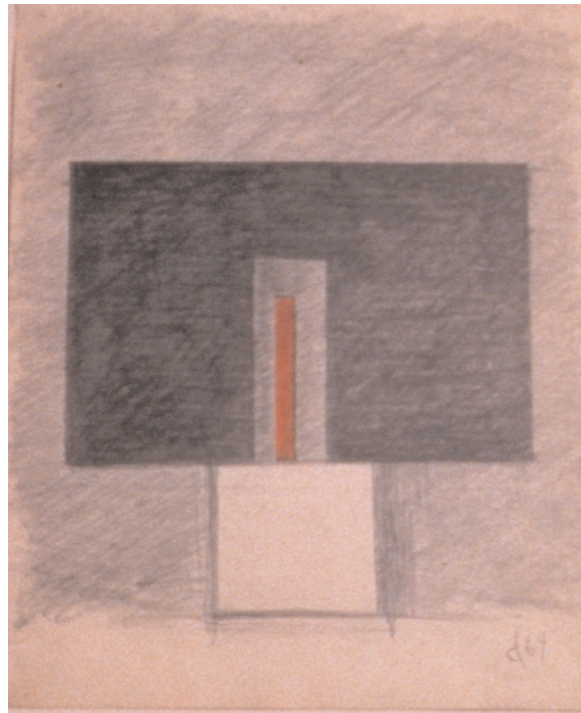


Abb.312

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,25" x 8,5",
26 x 21,6 cm
//1843-1964-SZ

Diese Grundform bildete für Diller die Basis zahlreicher Variationen. Kleinere Varianten zeigen die Zeichnungen in den Abbildungen 313 und 314. In der ersten Zeichnung (Abb.313) besteht die Änderung in einem zusätzlichen Sockelquader, während in der zweiten Zeichnung (Abb.314) ein zweiter Quader auf dem Sockel plazierte wurde. Die umgekehrte U-Form wurde hier gegen eine umgekehrte W-Form getauscht. Diese Form und der Sockel sind im gleichen Dunkelgrauton gehalten, wohingegen die beiden kleinen umschlossenen Quader rot und schwarz sind. Die Aussage variiert hier von der Hauptbeziehung zwischen U-Form und einem umschlossenen Quader zu der Korrespondenz der beiden voneinander getrennten umschlossenen Quader.

Abb.313

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1965
 Medium: Farbstift und
 Kugelschreiber auf Papier
 signiert
 Größe: 10,875" x 8,5",
 27,6 x 21,6 cm
 //1921-1965-SZ

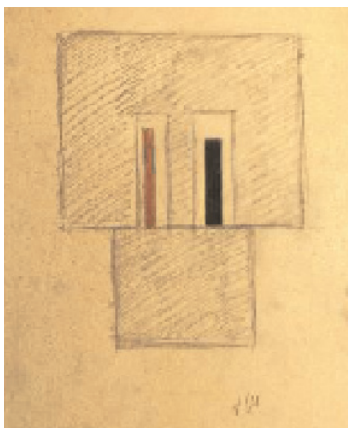
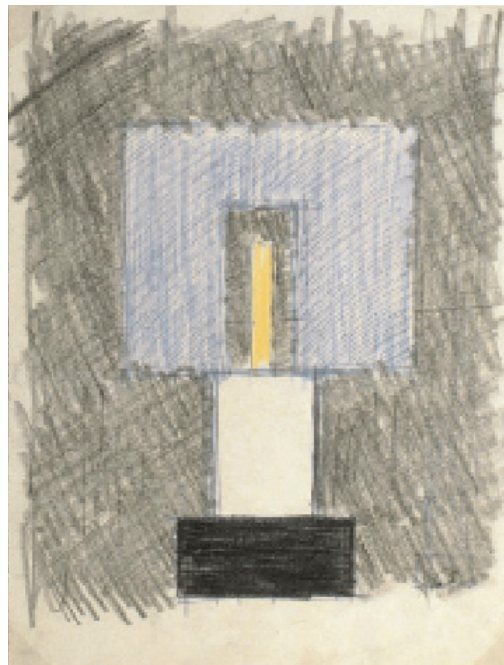


Abb.314

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Pergament
 signiert
 Größe: 14" x 16,875",
 35,6 x 42,9 cm
 //1850-1964-SZ

Eine wichtige Variante (Abb.315 bis 322) stellt bei Diller die "unten geschlossene U-Form" dar. Das bedeutet, daß auf dem Sockel ein großer rechteckiger Quader steht, der in der Mitte eine ebenfalls rechteckige Öffnung hat, in der wiederum ein kleinerer Quader steht. Der kleine mittlere Quader wirkt, als sei er gerahmt. Hier spielt sicherlich auch die Deutung, die für eines der letzten Werke des ersten Themas gilt, eine Rolle (Abb.39, S.98). Der kleine, meist farbige Quader wird durch die Rahmung überhöht und erlangt eine nahezu spirituelle Bedeutung. Dabei ist das Verhältnis der Proportionen sehr wichtig, denn je größer die Rahmung, desto gewichtiger wird die kleine Form in der Mitte, die das Ganze sowohl akzentuiert, als auch in der Spannung hält (z.B. Abb.318). Aber auch die Farbe trägt maßgeblich zur Gesamtaussage bei, da die ähnliche Form in Schwarz bzw. in Weiß eine völlig konträre Aussage haben kann, wie in den Abbildungen 316 und 322 zu sehen ist. Die Farbe des mittleren Quaders ist von mindestens gleichgroßer Bedeutung.

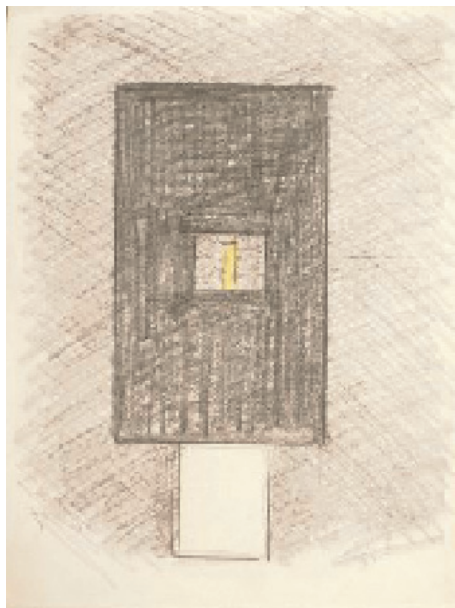


Abb.315

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1673-1963-SZ

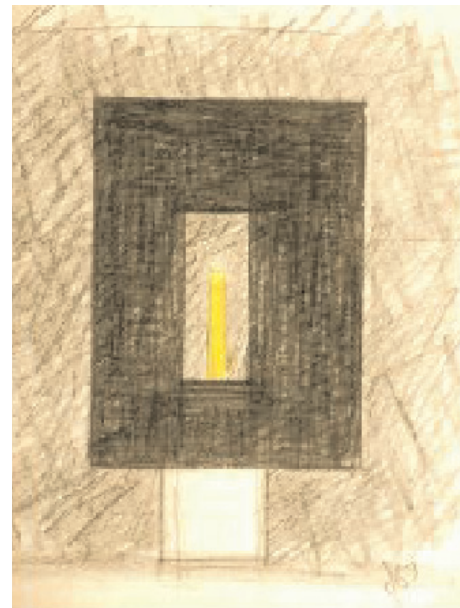
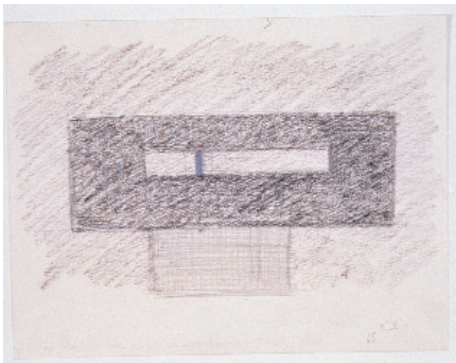
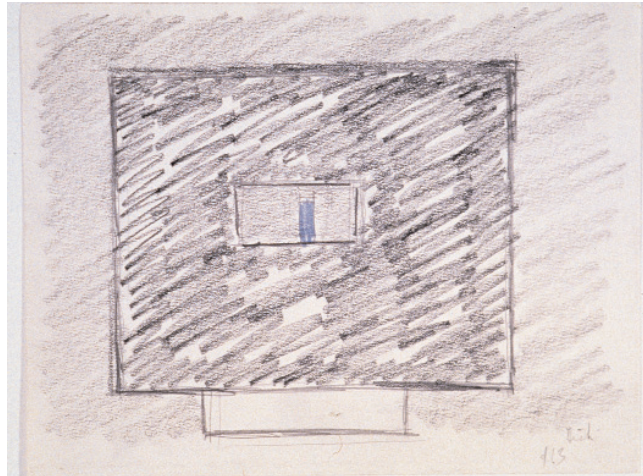


Abb.316

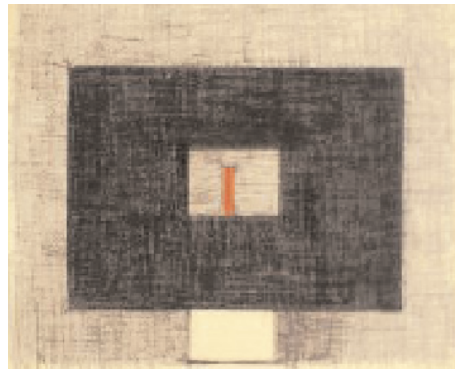
Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1674-1963-SZ

Abb.317

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,75" x 11",
19,7 x 27,9 cm
//1683-1963-SZ

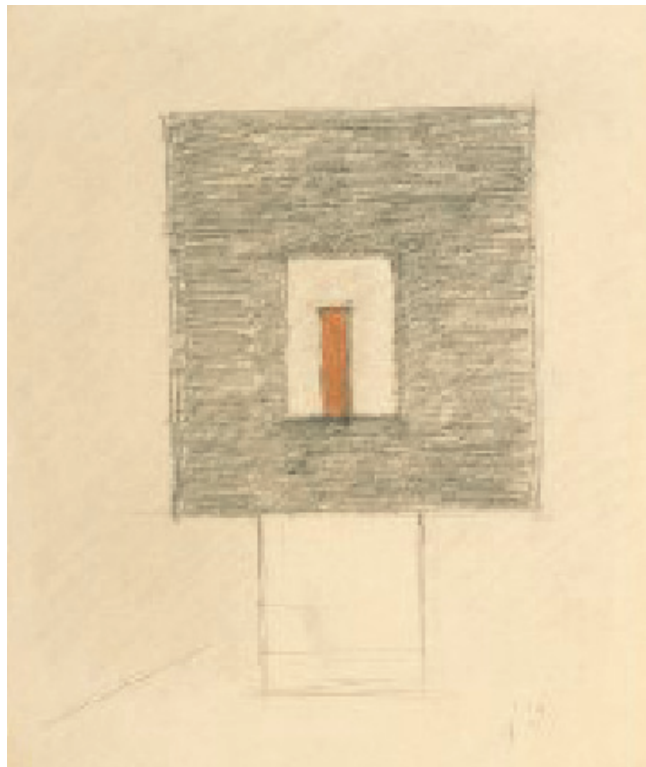


Mitte links: Abb.318
Titel: ohne Titel
Datierung: 1963, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 7,75" x 10,125",
19,7 x 25,7 cm
//1684-1963-SZ



Mitte rechts: Abb.319
Titel: ohne Titel
Datierung: 1963, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 11,25" x 8,725",
28,6 x 22,2 cm
//1687-1963-SZ

rechts: Abb.320
Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1844-1964-SZ



Vergleicht man die Zeichnungen in den Abbildungen 315, 317 und 319 miteinander, bei denen die Rahmenfarbe schwarz ist, stellt sich heraus, daß die drei Grundfarben zu völlig unterschiedlichen Aussagen führen können. Das Blau (Abb.317) harmonisiert am Besten mit dem schwarzen Rand, es lenkt das Schwarz in eine ruhige tiefe Richtung. Bei der Variante mit Gelb ist der Kontrast und der Gegensatz am größten. Die Farben wirken sehr stark gegeneinander und lenken einander in ihre Extreme. Das Gelb tritt stärker hervor, scheint den schwarzen Rahmen sprengen zu wollen, während das Schwarz weiter zurückweicht und gleichzeitig aber einer Ausdehnung entgegenwirkt. Dieser Kontrast ist am spannungsvollsten. Der rote Quader in der schwarzen Rahmung wird in seiner Färbung durch das Schwarz intensiviert und bekommt eine Leuchtkraft von mystischer Intensität.

Während bei der ersten Skulpturengruppe mit den umgekehrten U-Formen die Negativform, die um den kleinen mittleren Quader entsteht, stets diese umgekehrte U-Form widerspiegelt, ist bei den geschlossen gerahmten Varianten die U-Form nur in dieser Negativform zu sehen. Optisch durch die

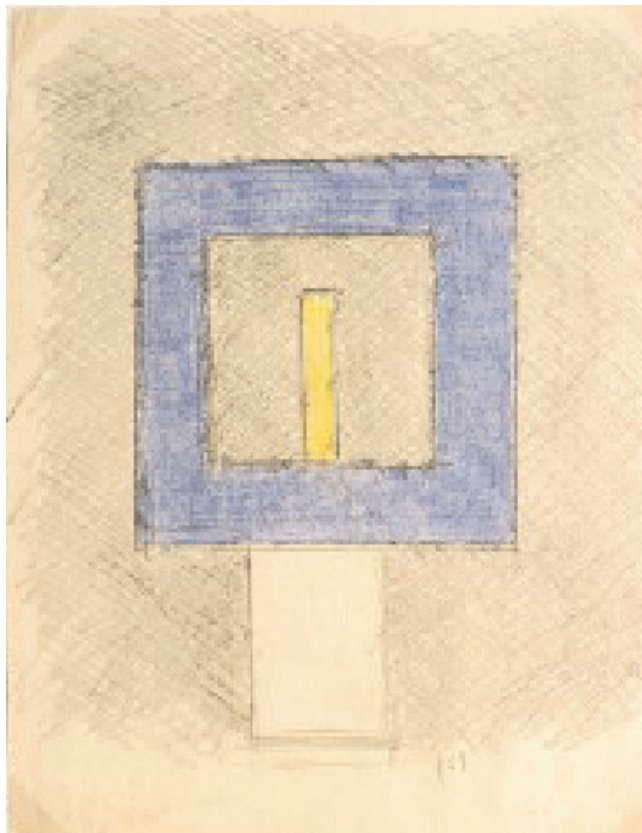
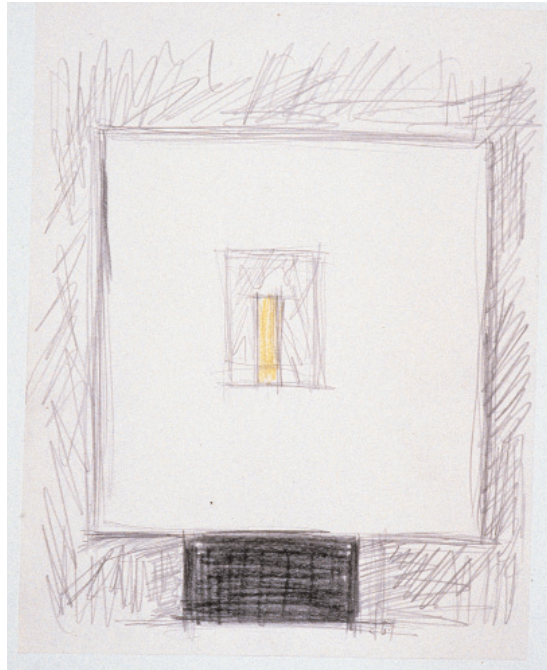


Abb.321

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1847-1964-SZ

Abb.322

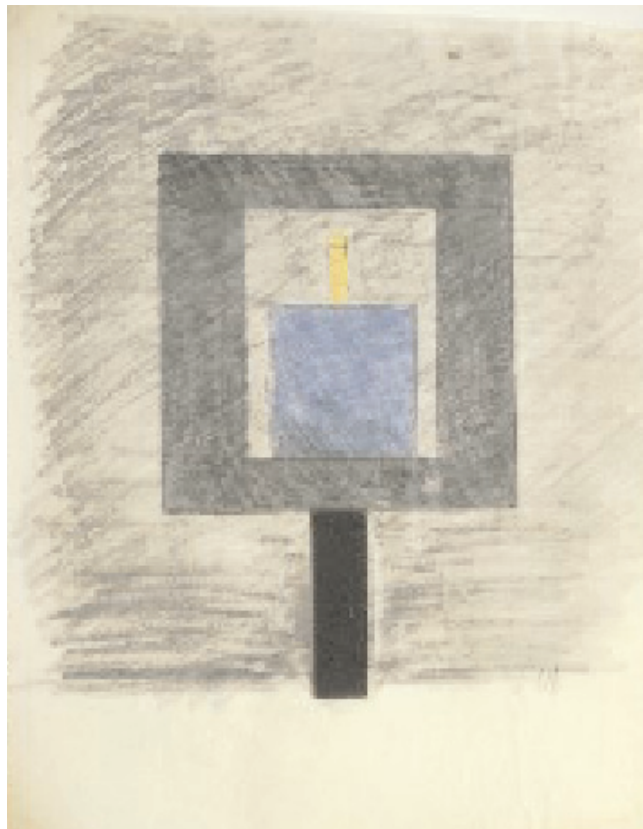
Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 11" x 8,5",
27,9 x 22 cm
//1851-1964-SZ



Rahmung umschlossen, ergeben der Quader und die ihn umgebende
Negativform eine untrennbare Einheit.

Abb.323

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Collage, Kohle,
Graphit und Farbstift auf
Pergament
signiert
Größe: 17" x 14",
43,2 x 35,6 cm
//1858-1964-SZ



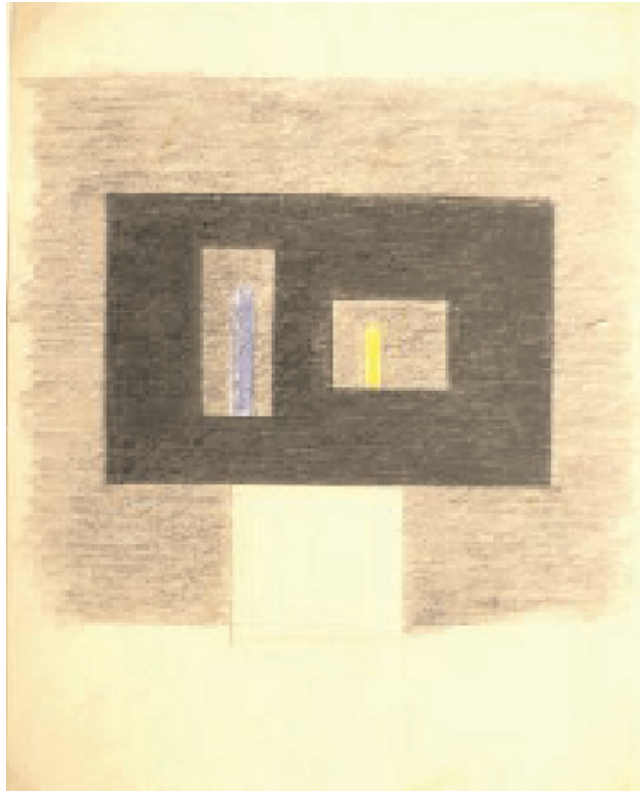


Abb.324

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1886-ca.1963-SZ

Kleine Variationen der zuletzt besprochenen Skulpturen sind die Zeichnungen in den Abbildungen 323 und 324. Die Skulptur mit zwei Öffnungen findet sich wieder (Abb.324), aber auch eine Version bei der der Rahmen sehr schmal ist und zwei Quader in der mittleren Öffnung aufeinanderstehen (Abb.323).

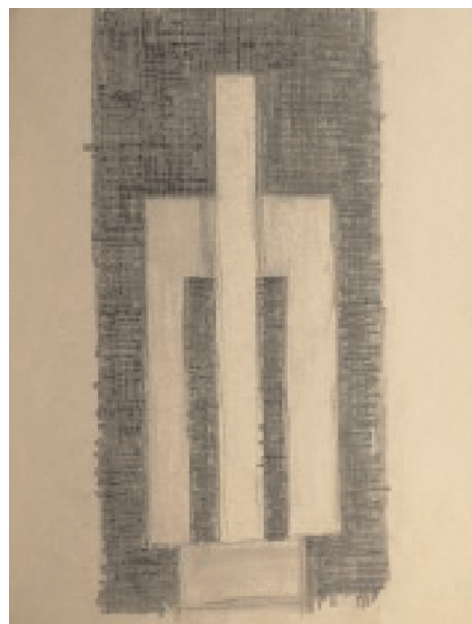
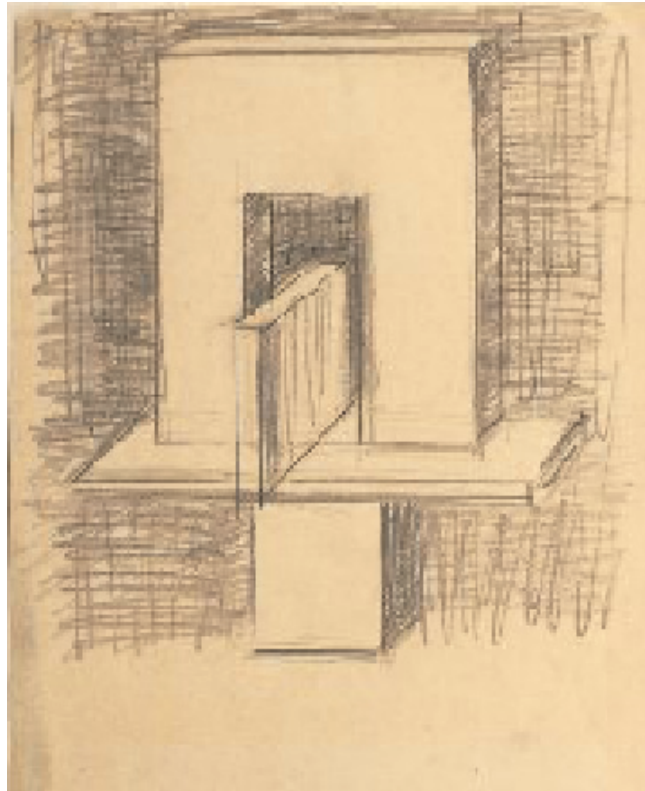


Abb.325

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit auf Papier
signiert
Größe: 14" x 11",
35,6 x 27,9 cm
//1708-ca.1963-SZ

Abb.326

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit auf Papier
signiert
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1697-1963-SZ



Eine weitere Abwandlung besteht darin, daß der mittlere Quader überdimensional groß ist. Das kann sowohl in vertikaler Richtung der Fall sein (Abb.325), als auch in horizontaler (Abb.326). Beide Zeichnungen zeigen, daß eine solche Veränderung den reinen Typus der Skulpturen, die Diller kreierte, sehr stark umprägt.

Von Dillers Experimentierfreude zeugen eine Vielzahl von ungewöhnlichen Skulpturenvarianten, deren Kenntnis und Untersuchung den Blick auf sein skulpturales Schaffen im Spätwerk erweitert. In den folgenden Abbildungen (Abb.327 bis 343) sind einige Skizzen von ausgefallenen Skulpturenvarianten zu sehen.

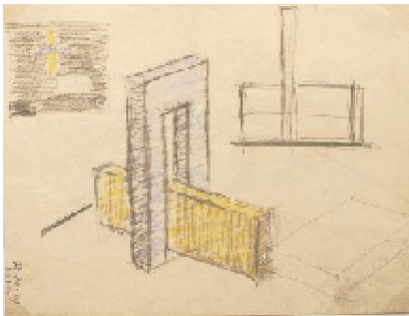


Abb.327

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 8,75" x 10",
22,2 x 25,4 cm
//1696-ca.1963-SZ

In den ersten drei Zeichnungen (Abb.327 bis 329) sind Varianten von Skulpturen zu sehen, bei denen der mittlere Quader eine Extremrolle einnimmt. Er ragt weit aus der rahmenden umgekehrten U-Form heraus und verbindet in einem Entwurf (Abb.329) sogar zwei Rahmen miteinander.



Abb.328

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe:
//1699-ca.1963-SZ

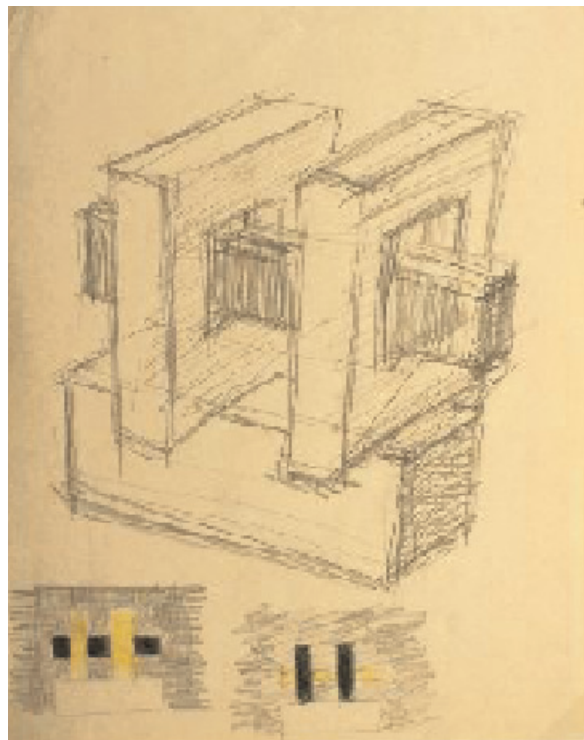


Abb.329

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 10,875" x 8,5",
27,6 x 21,6 cm
//1703-ca.1963-SZ

In den folgenden drei Zeichnungen (Abb.330 bis 332) spielt Diller mit dem ersten Skulpturen-Typus und der Idee von singularär stehenden Stelen. In zwei Zeichnungen (Abb.331 und 332) setzte er als Abschluß eine große Quertraverse oben auf die Stele, was einer T-Form entspricht.

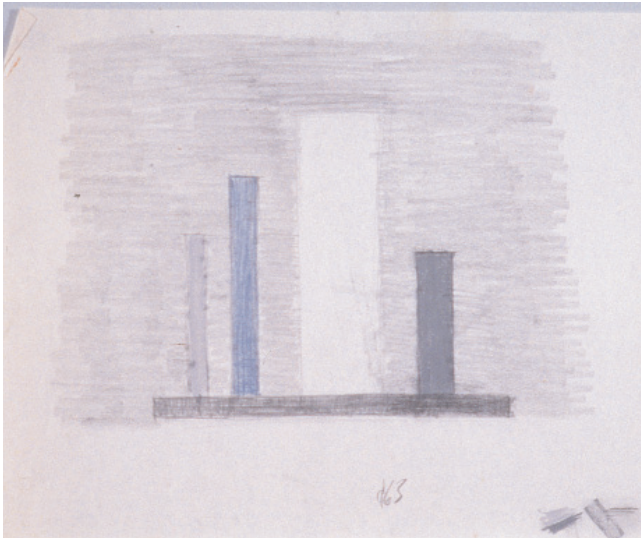


Abb.330

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 8,5" x 11",
 21,6 x 27,9 cm
 //1615-1963-SZ

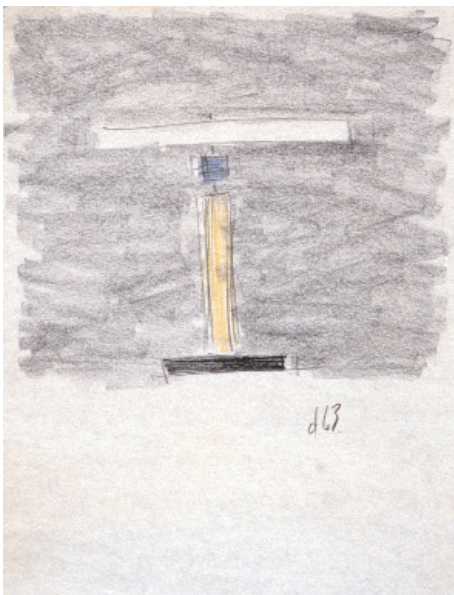


Abb.331

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963, signiert
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1626-1963-SZ

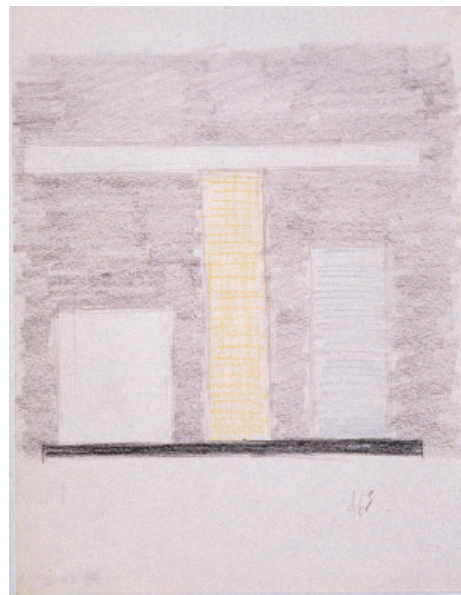


Abb.332

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1963, signiert
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 Größe: 11" x 8,5",
 27,9 x 21,6 cm
 //1627-1963-SZ

Die Skulpturen der Zeichnungen in den Abbildungen 333 bis 335 greifen diese Quertraverse auf. Sie steht hier auf zwei Stelen und überbrückt einen Zwischenraum, der einen einzelnen kleinen Quader umschließt.



Abb.333

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 16,75" x 13,75",
42,6 x 34,9 cm
//1889-1964-SZ

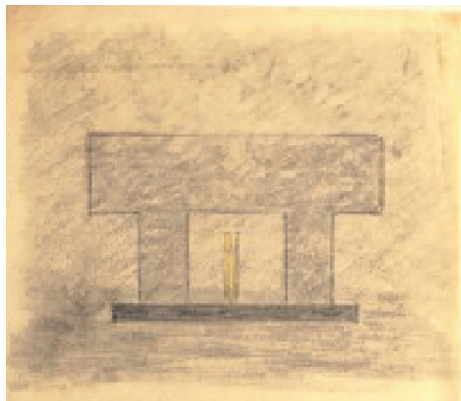


Abb.334

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 16,85" x 13,875",
42,9 x 35,2 cm
//1892-1964-SZ

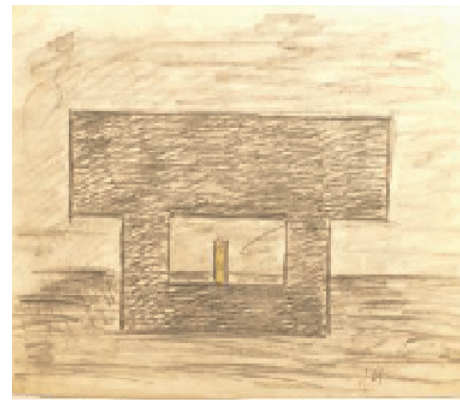


Abb.335

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 14" x 16,75",
35,6 x 42,6 cm
//1893-1964-SZ

In den Abbildungen 336 und 337 steht die U-Form bzw. W-Form richtig herum und die äußeren Enden ragen in die Luft. Die gesamte Skulptur ist dadurch nach oben geöffnet.

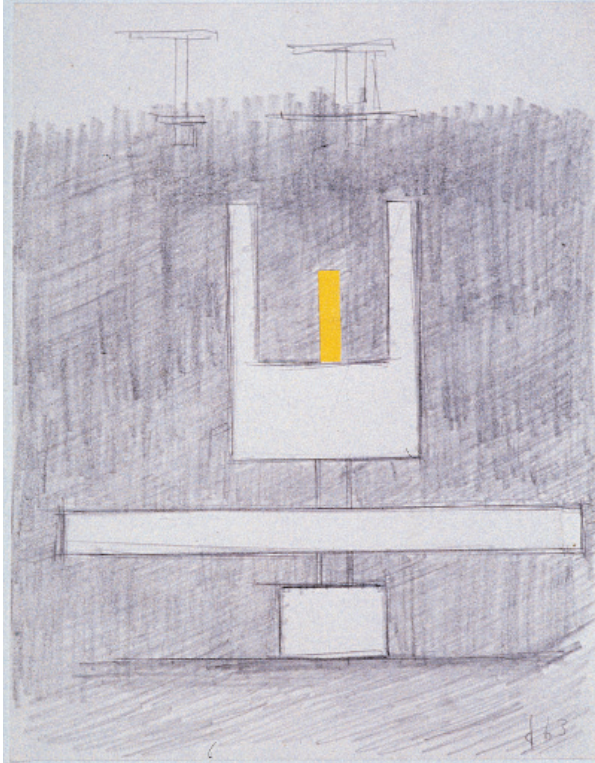


Abb.336

Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 10,625" x 8,5",
27 x 21,6 cm
//1731-1963-SZ

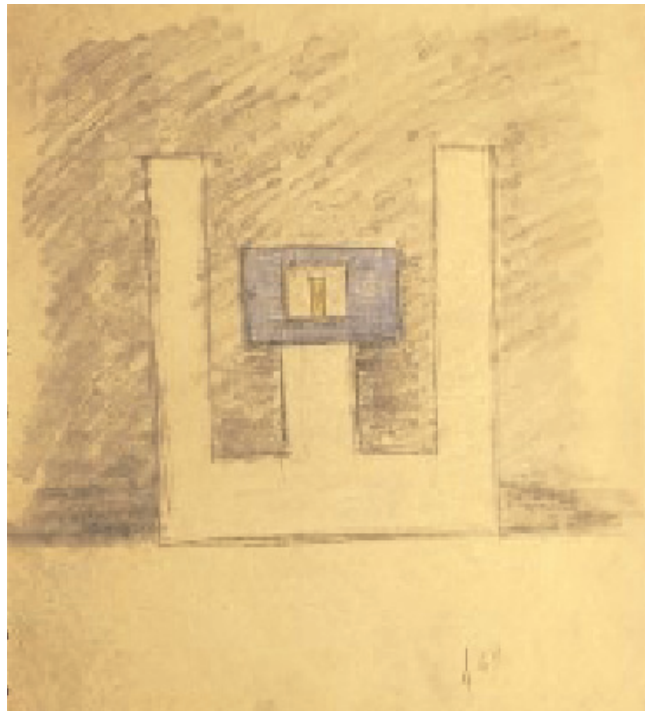


Abb.337

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 16,875" x 13,125",
42,2 x 33,3 cm
//1899-1964-SZ

Dieser offenen Form ist in den folgenden Zeichnungen (Abb.338 und 339) wiederum eine umgekehrte U-Form übergestülpt, die diese ungehemmte Öffnung nach oben bremst, gleichzeitig aber auch schützend wirkt und Ruhe ausstrahlt.



Abb.338

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Collage, Graphit
und Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 17" x 14",
43,2 x 35,6 cm
//1901-1964-SZ

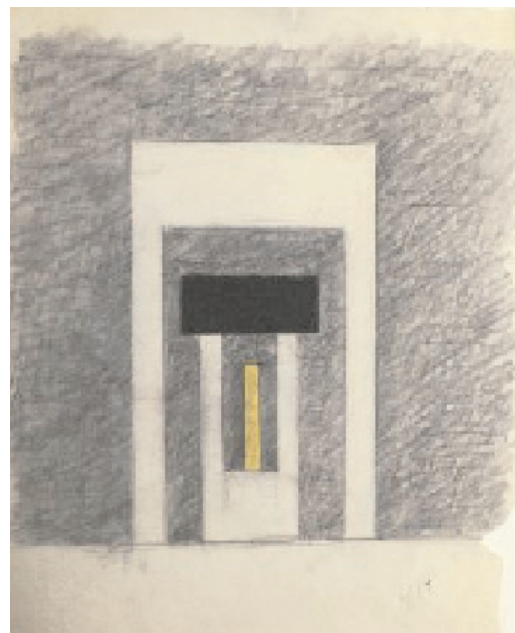


Abb.339

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 17" x 14",
43,2 x 35,6 cm
//1907-1964-SZ

Diese solitäre umgekehrte U-Form bildet in den folgenden beiden Zeichnungen (Abb.340 und 341) das Hauptelement, das in seiner Massivität nur wenig Raum für einen zentralen Quader unter sich läßt. In der Zeichnung in Abbildung 341 dienen der kleine vertikale gelbe und der horizontal ausgerichtete blaue Quader sogar optisch noch als Stütze der monumentalen U-Form.

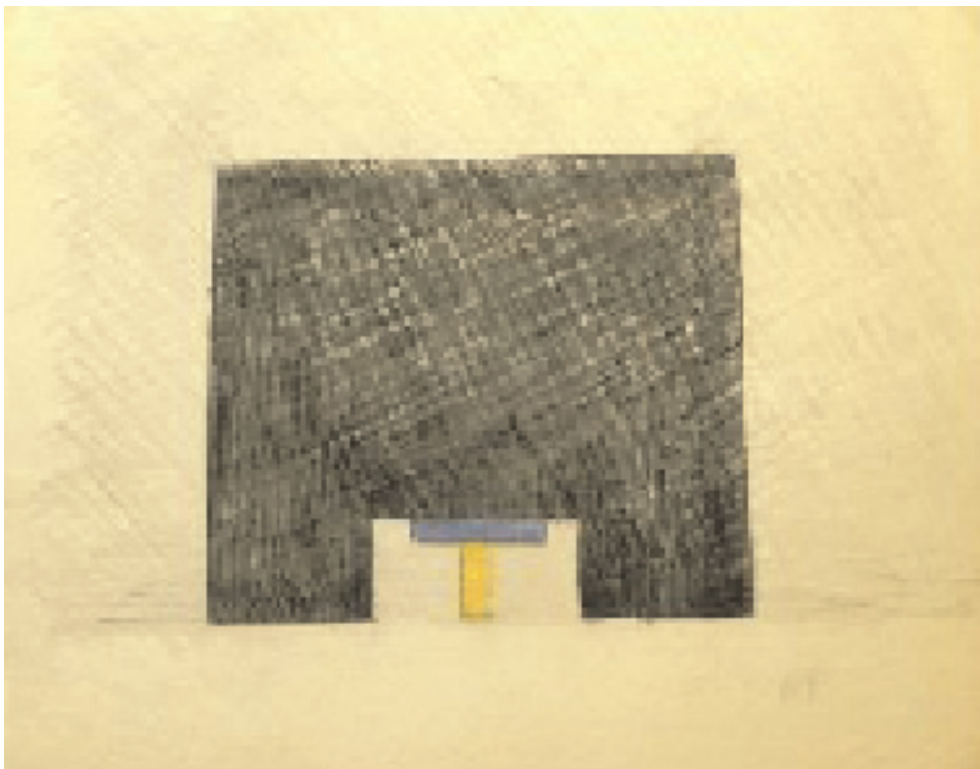
rechts: Abb.340

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 11" x 8,5",
27,9 x 21,6 cm
//1906-1964-SZ



unten: Abb.341

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964, signiert
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 12,25" x 14",
31,1 x 36,2 cm
//1913-1964-SZ



Diese unproportionale Kaskadierung trieb Diller in der Zeichnung in Abbildung 342 noch weiter. Hier ist das optisch tragende Element ein kleiner gelber Quader unter einem etwa viermal so großen blauen Quader. Beide tragen eine massige umgekehrte schwarze U-Form. Trotz des gewaltigen optischen Drucks der auf ihm lastet - der tatsächliche Druck würde über die Schenkel der U-Form, die ebenfalls auf dem Boden enden, abgeleitet - behauptet dieses kleine gelbe Quadrat durch die Stärke und Leuchtkraft der Farbe seine Stellung.

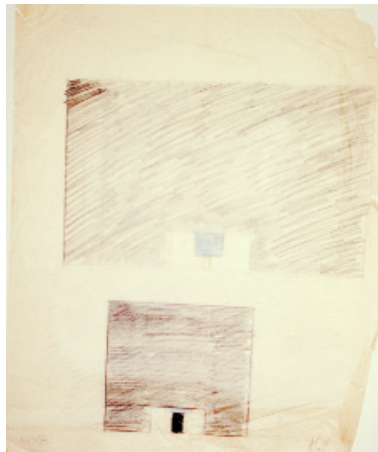


Abb.342

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 17" x 14",
 43,2 x 35,6 cm
 //1905-1964-SZ

Die letzte Zeichnung dieser Gruppe der Sonderformen (Abb.343) zeigt eine Mischform aus dem dritten großen Skulpturen-Typus und dem zuletzt ausführlich besprochenen. Ein horizontal ausgerichteteter Quader überbrückt eine Öffnung in der hier ein vertikal ausgerichteteter Quader liegt. Diese Form der Überbrückung spielt bei einer Skulpturenform, die Diller auch tatsächlich umsetzte (z.B. Abb.347, S.280), eine wesentliche Rolle.

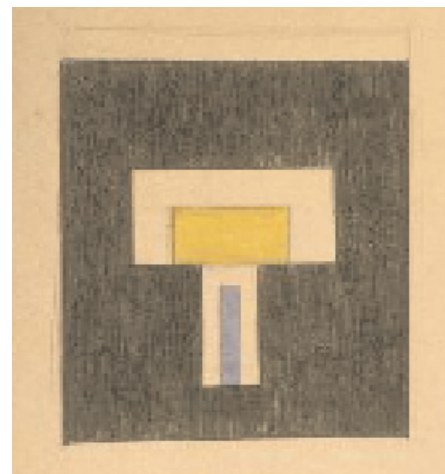


Abb.343

Titel: ohne Titel
 Datierung: 1964
 Medium: Graphit und
 Farbstift auf Papier
 signiert
 Größe: 14" x 11",
 35,6 x 27,9 cm
 //1887-1964-SZ

Das besondere Merkmal dieser Skulpturen ist ihr zweigeteilter Sockel bzw. Rahmen. Wie in den Zeichnungen in den Abbildungen 344 bis 346 zu erkennen, verbinden die kleinen farbigen Quader die beiden getrennt stehenden Hälften und schaffen so eine optische Einheit. An der Stelle, an der diese kleinen Quader stehen, haben beide Seiten zusammen eine rechteckige Öffnung. Die Quader sind nur minimal breiter, als der Abstand zwischen den beiden Seitenelementen der Skulptur, so daß sie beinahe wie schwebend wirken. Es entsteht hierdurch ein Spannungsverhältnis zwischen der äußeren Statik der Gesamtform und der Interaktion der kleinen farbigen Quader mit der sie umgebenden und durch sie gestalteten Negativform.

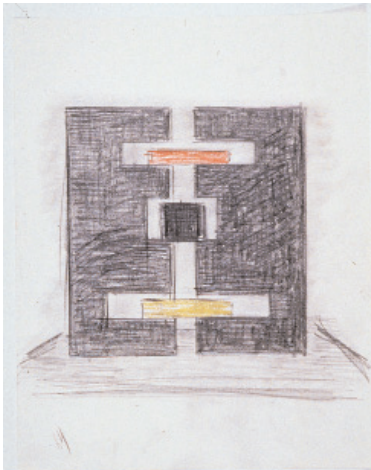


Abb.344

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 14" x 11",
35,6 x 27,9 cm
//1883-1964-SZ

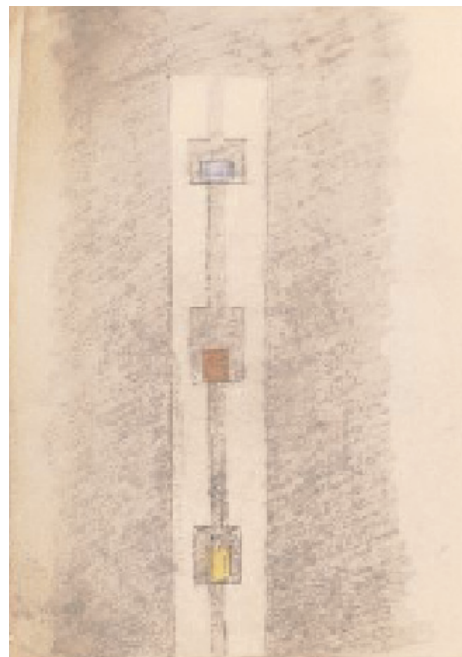


Abb.345

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 16,875" x 14",
42,9 x 35,6 cm
//1885-1964-SZ

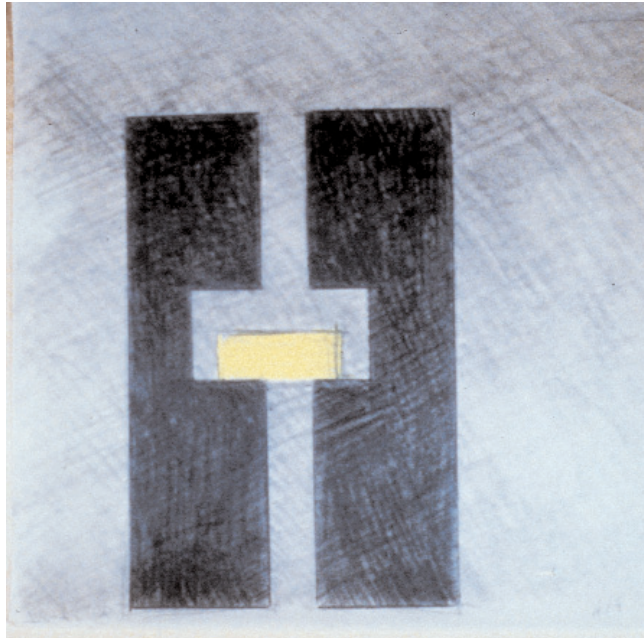


Abb.346

Titel: ohne Titel
Datierung: 1964
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
signiert
Größe: 8,5" x 8,375",
21,6 x 21,3 cm
//1879-1964-SZ

Einen zusätzlichen Reiz erlangt die Komposition in der Reduktion auf nur einen einzigen gelben Quader in der Zeichnung in Abbildung 346. Diese auch von Diller gebaute Skulptur (Abb.348) korrespondiert ebenso wie die Zeichnung des vorherigen Skulpturentyps in Abbildung 316 (S.266) mit dem malerischen Spätwerk Dillers (Abb.347).

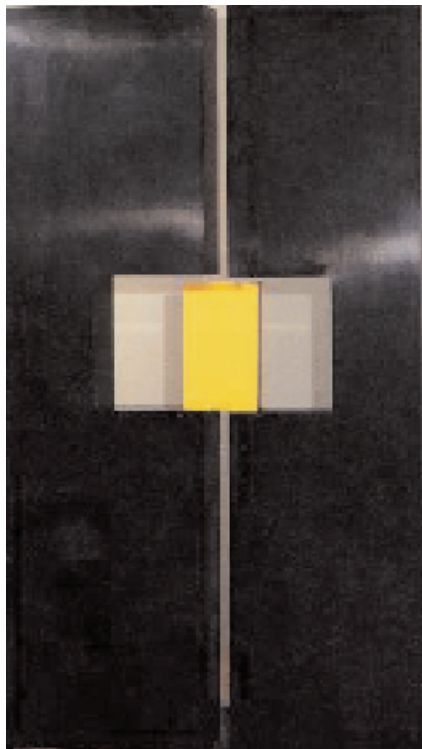
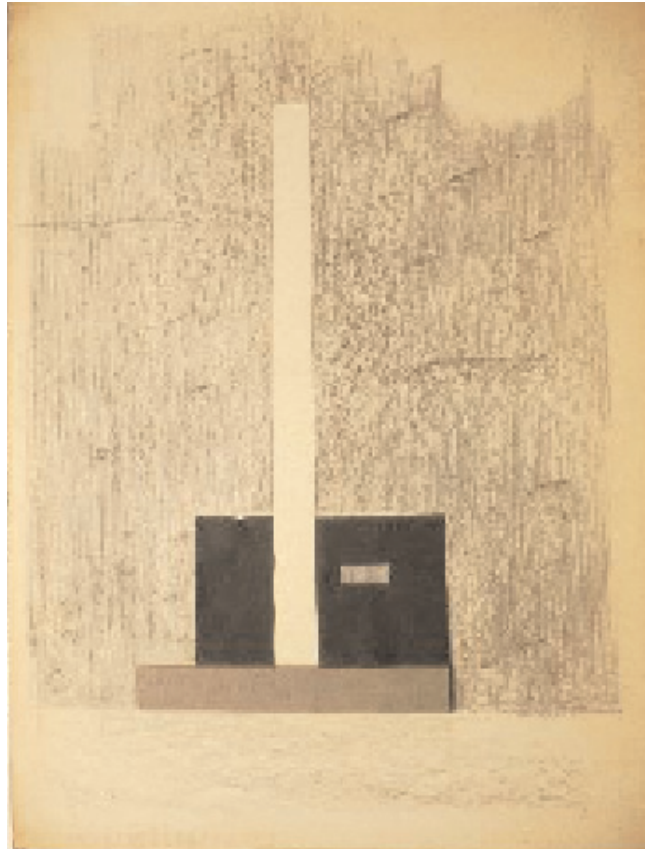


Abb.347

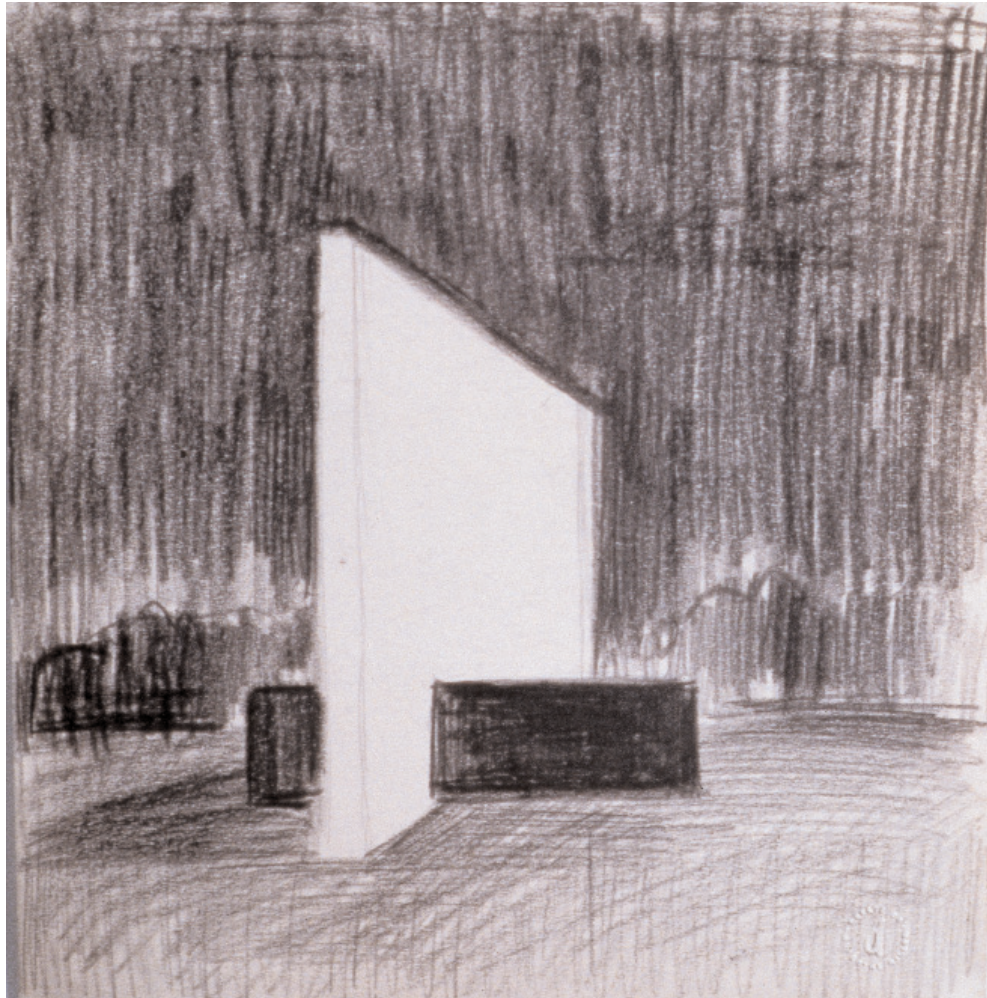
Titel: ohne Titel
Datierung: 1963
Medium: Formica auf Holz
Größe:
84" x 45" x 9",
213,4 x 114,3 x 22,9 cm
//1499-1963-S

Abb.348

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1965
Medium: Graphit und
Farbstift auf Pergament
Größe: 7,375" x 7",
18,7 x 17,8 cm
//1920-ca.1965-SZ



Die letzten Entwürfe Dillers für eine Außenskulptur sind noch reduzierter (Abb.348 bis 351). Sie sollte in Granit und Marmor gefertigt werden, im Gegensatz zu seinen bisherigen Skulpturen, die er in Formica baute. Doch zu einer Realisierung kam es nicht mehr. Diller wollte in dieser Skulptur einen einzelnen weißen Monolithen einem am Boden liegenden kompakten schwarzen Granitquader gegenüberstellen. Die letzten Entwürfe seiner dreidimensionalen Kompositionen stellen das dar, was er zu Beginn der 60er Jahre in seiner Erklärung der drei Themen seines Hauptwerks als Grundelemente definiert hatte: die Horizontale und die Vertikale als gegenläufige Elemente; das Weiß und das Schwarz als Farben mit dem größten Kontrast, als Gegenüberstellung des Geistigen und des Irdischen, verbunden durch die äußere Umgebung, den Himmel und die Erde. Diese Elemente, die bei seiner ursprünglichen Definition auf der Leinwand die Kräfte ihrer Begrenzungslinien, ihrer Ränder, widerspiegeln und verstärken sollten, geben in den Skulpturen nun frei in konzentrierter Weise die gegenläufigen und sich ergänzenden Kräfte des Universums wieder und sind doch gleichzeitig in ihm vereint.



oben: Abb.349

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1965
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
signiert
Größe: 7,375" x 7",
18,7 x 17,8 cm
//1924-ca.1965-SZ



links: Abb.350

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1965
Medium: Graphit und
Farbstift auf Papier
Größe: 7,375" x 7",
18,7 x 17,8 cm
//1925-ca.1965-SZ

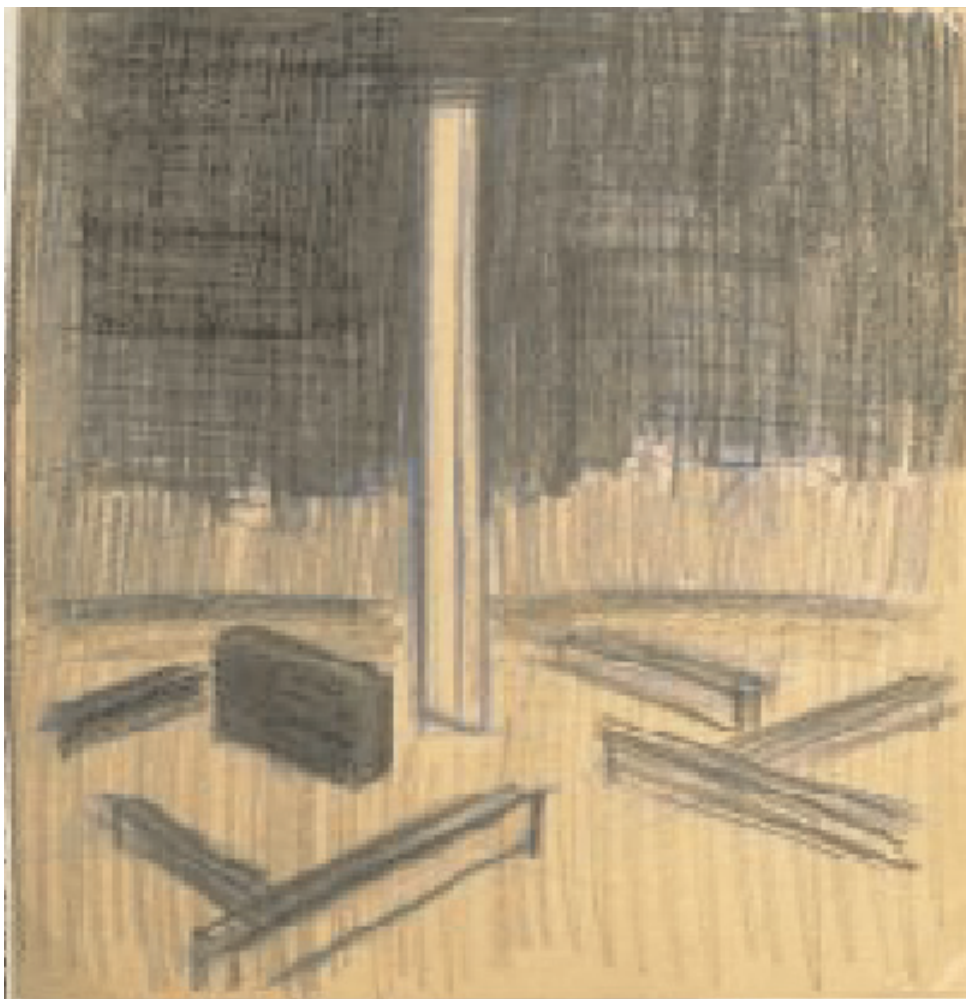


Abb.351

Titel: ohne Titel

Datierung: ca. 1965

Medium: Graphit und

Farbstift auf Papier

signiert

Größe: 7,375" x 7",

18,7 x 18,7 cm

//1927-ca.1965-SZ

V. Vorbilder, Zeitgenossen und künstlerische "Nachfahren" Dillers.

V.1. Einleitung

Wie bereits im Vorwort erwähnt, sind Einflußnahmen und Inspirationen durch die Werke anderer Künstler auf Burgoyne Diller und sein künstlerisches Schaffen in den vorausgegangenen Kapiteln bewußt nicht diskutiert worden. Das soll in diesem Kapitel geschehen. Leider wurde das Werk von Burgoyne Diller bisher niemals eigenständig und losgelöst betrachtet und bewertet. Diller wurde stets ausschließlich im Vergleich mit anderen Künstlern beurteilt. Das wurde seinem Werk nicht gerecht. Sicher hat Diller viele Anregungen aufgegriffen und auch in sein künstlerisches Werk eingebunden. Aber das tut nahezu jeder Künstler.

Das Problem Dillers bestand aber auch darin, daß zu seiner Zeit die geometrisch-konstruktive Kunst absolut neu war. Es fehlten noch Erfahrungen und auch Beurteilungskriterien für diese Kunst, so daß häufig nur grobe Pauschalurteile gefällt wurden. Inwiefern die Einflußnahmen anderer Künstler tatsächlich vorliegen, soll in diesem Kapitel eruiert werden. Wie die Rezeption seines Werks mit dieser Einflußnahme umgegangen ist und wie sich das Bild seines Werks in der öffentlichen Meinung gewandelt hat, ist Thema des letzten Kapitels dieser Arbeit.

Das vorliegende Kapitel untersucht zunächst die Vorbilder aus der Frühzeit seines Werks in Kubismus, Pointillismus und Surrealismus. Dann wird die Einflußnahme der Lehrer Dillers an der Art Students League auf den Künstler diskutiert. Ferner werden indirekte Einflüsse von Suprematismus und de Stijl beleuchtet, sowie die Inspiration Dillers durch die Werke von zeitgenössischen Künstlern. Zum Schluß wird dann die Einflußnahme des Künstlers selbst auf nachfolgende Künstlergenerationen betrachtet.

V.2. Diller und die frühen Vorbilder aus Kubismus, Pointillismus und Surrealismus

Burgoyne Diller hat sich bereits in seiner Jugend für Kunst interessiert, was sich nicht nur im eigenen Kunstschaffen äußerte, sondern auch in seinem breitgestreuten Interesse an allen Kunststilen und Richtungen. Besonders spannend muß er die moderne Kunst gefunden haben, da er in späteren Interviews auch immer auf die Entdeckung von Seurat und Cézanne einging, die er bei Besuchen des Art Institute of Chicago machte.

Zwar hat Diller sehr selbständig eigene Kunststudien betrieben,²⁶⁰ doch nahm er sowohl in Michigan, als auch in Buffalo privaten Kunstunterricht. Ob seine frühen privaten Kunstlehrer, A.G. Scheele am Michigan State College in East Lansing und Calogero Scibetta in Buffalo²⁶¹, ihn in diesem Interesse bestärkten, ist unklar. Scibetta war ein Lokalkünstler, der sich mit der Schule von Barbizon beschäftigte und Landschaftsgemälde in diesem Stil schuf. Das bedeutet zumindest, daß Diller durch diese Beschäftigung mit der Freiluftmalerei, bei der es darum ging, Licht und Eindrücke einzufangen und die Gegenstandsfarbe von der Erscheinungsfarbe abgelöst wurde, der Zugang zum Verstehen des Impressionismus leicht gefallen sein muß.

Nach dem Impressionismus, den er sehr schnell nachvollzogen hatte, sprach ihn der Pointillismus, wie ihn Seurat vertrat, stärker an. Obwohl er selbst wohl kein Bild in diesem Stil schuf, muß ihn die Klarheit der einzelnen Farben und deren optische Mischung angesprochen haben, möglicherweise aber ebenso auch Seurats Aufbau von ausgefeilten Kompositionen. Während einer seiner Besuche bei seinem Bruder, der seit Beginn der 20er Jahre in Chicago wohnte, hatte Diller das Meisterwerk Seurats "A Sunday on La Grande Jatte" (Abb.352) 1884-1886 im Art Institute of Chicago kennengelernt,²⁶² das er bei diesen Besuchen regelmäßig aufsuchte. Dieses Werk hatte ihn nachhaltig beeindruckt.

²⁶⁰ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.13.

²⁶¹ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.13.

²⁶² Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.13.

Abb.352

Georges Pierre Seurat,
"A Sunday on La Grande
Jatte - 1884", 1884-86,
Öl auf Leinwand,
207,6 x 308 cm.
Art Institute of Chicago.
Aus: Wood, James N.:
Master Paintings in the Art
Institute of Chicago.
Chicago 1999. S.63.



Obwohl es in der Sammlung des Art Institute of Chicago bereits einige hervorragende Werke von Impressionisten gab, galt Dillers besonderes Interesse den Werken von Paul Cézanne (Abb.353).²⁶³ Die Abkehr von streng perspektivischer Darstellung muß für den jungen Künstler ebenso anregend gewesen sein, wie die reduzierte Darstellung der Körper als Farbformen im Bild.



Abb.353

Paul Cézanne,
"The Basket of Apples",
ca.1895,
Öl auf Leinwand,
65 x 80 cm.
Art Institute of Chicago.
Aus: Wood, James N.:
Master Paintings in the Art
Institute of Chicago.
Chicago 1999. S.69.

Von da war der Schritt zum Kubismus nicht mehr weit, wobei ihm die schlichtere Bildsprache von George Braque am meisten zusagte.²⁶⁴

²⁶³ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.13.

²⁶⁴ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.17.

Eine der frühen realistischen Zeichnungen (Abb.354) von Diller zeigt die Verarbeitung dieser ersten Einflüsse. Die Darstellung der Volumen zeigen die Anregungen Cézannes. Die aufgebrochene Darstellung der Oberflächen hingegen lassen kubistische Bildformen wiederfinden.



Abb.354

Titel: ohne Titel (Stilleben)
Datierung: ca.1932
Medium: Graphit auf Papier
Größe: 11,69" x 8,27",
29,7 x 21 cm
//0051-ca.1932-P

Spätestens seit dem Eintreffen des Künstlers in New York kann seine Entwicklung nicht mehr so losgelöst analysiert werden. Die Inspirationen durch die ebenfalls in New York lebenden Künstlerfreunde und der bekannten und älteren Vorbilder sind gleichermaßen präsent.

V.3. Dillers Lehrer

In erster Linie hat Diller sich in seiner Zeit an der Art Students League in New York mit seinen Lehrern auseinandergesetzt. Zu Beginn lassen sich hier neben Eigenheiten in der Zeichentechnik (Abb.69 und 70, S.126), ausgelöst durch das Studium bei Boardman Robinson, der seine Studenten das Zeichnen mit einer durchgehenden Linie lehrte,²⁶⁵ Einflüsse von Jan Matulka feststellen.

Jan Matulka hat seinerseits aus dem synthetischen Kubismus einen eigenen Stil entwickelt (Abb. 355 bis 357), der sich in ähnlicher Form in zwei frühen Werken Dillers wiederfindet²⁶⁶ (Abb.22, S.54 und Abb.358, S.290).

²⁶⁵ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.16.

²⁶⁶ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.4.

Abb.355

Jan Matulka,
"Still Life With Owl, Violin
And Shell",
ca. 1925,
Öl auf Leinwand,
40,5 x 36 inches.
Aus: American Modernism:
The Françoise & Harvey
Rambach Collection.
(Ausstellungskatalog:
Gerald Peters Gallery, 24
East 78th Street, New York,
September 30 - November
20, 1999). New York 1999.
S.187.



Abb.356

Jan Matulka,
"Arrangement with
Phonograph",
1929,
Öl auf Leinwand,
76,2 x 101,6 cm,
Whitney Museum of
American Art, New York.
Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
Abstract Painting.
(Ausstellungskatalog:
Museum of Art, Carnegie
Institute, Pittsburgh.)
Pittsburgh 1983. S.123.

Abb.357

Jan Matulka, "The Mask
and the Horses Head",
1931,
Öl auf Leinwand,
30 x 36 inches.
Aus: American Abstract Art.
The J. Donald Nicholson
Collection.
(Ausstellungskatalog: Wake
Forest University.) New
York 1999. S.80.





Abb.358

Titel: ohne Titel (Stilleben)

Datierung: 1932

Medium: Öl auf Leinwand

Größe: 20,25" x 16",

51,4 x 40,6 cm

//0038-1932-G

Diller griff hier (Abb.358) die Nahsicht der Objekte auf, die cézannesque dem Betrachter entgegengeneigte Tischfläche und auch die dicht dahinter, durch eine Wand abgeschlossene Komposition. Den Ausblick nach hinten durch ein Fenster oder eine Tür gibt es bei Diller in diesen Fällen jedoch nicht. Von Jan Matulka war Diller so angetan, daß er ihn auch nach dessen Ausscheiden aus der Art Students League weiterhin bei seinen privaten Seminaren besuchte.

Wesentlich größeren Einfluß hatte auf Diller jedoch der Ende 1931 an die Art Students League gekommene deutsche Künstler Hans Hofmann, für dessen Einstellung sich auch Diller eingesetzt hatte. Als dieser eintraf, besuchte Diller seine Kurse, und die Akribie mit der er die theoretischen Äußerungen von Hofmann in seinem Notizbuch aufzeichnete, zeugt davon, daß dieser charismatische Lehrer, der auch als der beste und einflußreichste seiner Zeit in den USA bezeichnet wurde,²⁶⁷ den jungen Diller ganz in seinen Bann gezogen hatte. Hofmann war keinesfalls daran interessiert, seine Studenten zur vollständigen Abstraktion zu erziehen, zumal er zu dieser Zeit auch selbst noch keine reinen Abstraktionen malte (Abb.358).

²⁶⁷ Vgl. Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.9.

Abb.359

Hans Hofmann,
"Table and Vases (The
Magic Mirror)",
1935,
Kasein auf Holzplatte,
27 x 91 cm,
Collection of Janet Blocker,
New Orleans, Louisiana.
Aus: Yohe, James (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York
(Rizzoli International
Publications, Inc.) 2002.
S.63.



Wichtiger war es ihm, die Gesetzmäßigkeiten der Farben zu vermitteln. Dazu führte er den Begriff von "push" und "pull" ein. Damit wollte er die tiefenräumliche Wirkung von Farben hervorheben: "When a force is created somewhere in the picture that is intended to be a stimulus in the sense of a push the picture plane answers automatically with a force in the sense of push and pull and vice versa."²⁶⁸

Hofmann hielt es für wesentlich, daß die Spannung der Bildkomposition lebendig war und die Farben gezielt zur Erhaltung dieser Spannung, aber auch zur Erzeugung der Einheit des Bildes, verwandt wurden. Hofmann stellte dies folgendermaßen dar: "We can set every medium of expression into vibration and tension if we can spiritually master the nature of the medium. This demands above all a spiritual projection into the essence of the medium of expression. We can in this manner spiritually enliven the medium. This is the creation."²⁶⁹

²⁶⁸ Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.47.

²⁶⁹ Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.42.

Dieses unkonventionelle und vom Glauben an die geistige Kraft des Künstlers geprägte Vorgehen fand sich bei Hofmann ebenso in der Behandlung der Farben wieder. Er hatte sich unter anderem so intensiv mit der Farbgebung in den Gemälden von Matisse²⁷⁰ befaßt, daß sogar das Gerücht umging, von ihm könne man mehr über die Farben von Matisse lernen, als von diesem selbst.²⁷¹ Eine Bildinterpretation von Matisse hat Diller in seiner Vorlesungsmitschrift akribisch vermerkt:

“Example; Picture - “Yellow Dress”: It is an infinitely complex play in which each color sensation; each harmonic system, has its contradiction in its neighbor, and thus both have repose. The tone is posed as pure as possible; as with the impressionists, but their pictures have not over and above the power of eternal freshness; which is because they employed only pure colors and proscribed in that providential of blacks and whites, of colorlessness. Matisse does not: (Here the texture of the left background clearly places blue and green points on a white ground; and the method is reversed in the carpet where the ground is black.) Here and there is a flower, the musicians hair, gives freshness among the warmth of the colors, with the cool of a white, of a pure black, like fresh air entering into an overheated greenhouse. Similiary with the alternating r[h]yth(e)m [sic.] between the harmonic system; the texture on the left and the bouquete are harmonies of shock in which pleasure rebounds from colors to utterly different ones; on the other hand the cretonne on the right with its tones, opposed also but less vividly, extinguished in the somnolence of a common halftint, realizes a harmony of fusion; and finally the carpet presents a harmony of variations (of variations) [sic.] of a single tone, modulated with violet blue and dark wine color. And so ad infinitum; ugliness is necessary to support beauty, and the miracle of Matisse, dirty and dreary colors like chestnut used by him in alternation with these colored tones, bring in a new savour - as the ground does here. A picture by

²⁷⁰ Mit diesem war er ebenso wie mit Picasso persönlich bekannt. Vgl. Agee: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.81. / siehe auch Abb.6, S.11.

²⁷¹ Vgl. Agee: Paths of Abstraction. (Ausstellungskatalog: Hunter College.) New York 1994.

Matisse is rather a harmonic cycle than a harmony. Eq. Odalisque of Luxembourg - or white turban; on the right cut-up colors; red, blue, on [sic.] white; on the left a dampe(re)d [sic.] tremelo of the same tone of beige, greenish in the band near the body, violet in the outer band, and, in the middle a harmony of colorlessness, a white turban, black hair."²⁷² Hofmanns Herangehensweise an die Untersuchung der Farben war weniger akademisch, als beispielsweise bei Albers, der später am Black Mountain College lehrte, sondern viel eher intuitiv. "The mystic quality of colour should likewise find expression in a work of art."²⁷³

Hofmann vermochte seinen Studenten das Gefühl zu geben, daß er sich ausschließlich um sie kümmerte und vermittelte seine Theorien mit vollem persönlichen Einsatz. Ausgangspunkt war bei Hofmann stets die Realität. So saß seine Klasse beispielsweise vor einem Modell und nahm dieses als Ausgangspunkt für ihre Studien. Dabei konnte am Schluß sowohl ein realistisches Bild entstehen, als auch ein völlig abstraktes.²⁷⁴ Wichtig war Hofmann lediglich das "Wie". Seine Theorien konnten praktisch in jedem Stil verwirklicht werden. Hofmanns Theorien waren umso klarer zu erkennen, je stärker die Darstellung reduziert war (Abb.359). Dennoch drängte er deswegen seinen Studenten keine ungegenständliche Malweise auf.

Diller wurde von dieser Theorie in seinem Bestreben nach Klarheit und geregelten Bildgesetzen gestärkt. Er schrieb in seinem Notizbuch stichwortartig die Grundregeln eines stimmigen und gekonnten Bildaufbaus mit, die sich wie folgt lesen: "1. Volume - dynamic; planes - static; Planes relating to background + format; line rhythm; movement of volume in space; movement in volume; space-positive (+) and negative (-) movement to and from - recession and progression most important. Movement of volume always a relative - red may be hot compared to blue, cold compared to orange(s) [sic.]."

²⁷² Diller, Burgoyne: Hoffman [sic.] Notes. Vorlesungsmitschrift bei Hans Hofmann, Handschriftliches Manuskript. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). 1930. S.6-9. Quelle.

²⁷³ Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.47.

²⁷⁴ Vgl. Katz, Joel (Hrsg.): Hans Hofmann. Artist / Teacher, Teacher / Artist. Film, 2002.

Positive space (+) space closest to you - negative space (-) farthest away - same with volume. Movement in volume must not destroy volume. [...]

2. Form complex - all important, Light complex, Color complex; you may feel that certain colors recede and certain colors come forward - but control their recession by overlapping planes. Progression to picture plane, Recession to picture plane; Composition must revolve around a central point - not to a point - difference between mechanic and artistic space. Movement first law - Movement makes the form; contrast - flat to volume - warm to cold - straight to curve. Never forget floor and wall plans - your planes are guided by this. [...]

4. Every form on a head of equal importance - in perception - every corner of composition. Formal perception - architectural perception - opposing romantic or fragmentary conception. Think of space as volume - draw space. Draw figure through drawing space. Pick out the (the) [sic.] several - two, three or four planes that explain the movement - keep in mind how volume stands in space - tension - pull between planes - think of space behind as well in front of volume - separation of form through space - conception must be a unity. Movement in and out, up and down, one side to another. Separation / Space, Movement / Movement, Form / Volume, Character / R[h]yth(e)m [sic.]; Expression, Organization, Simplification: all under this Headings.

5. Determine point closest to you - recession from that point. R[h]yth(e)m [sic.] has different proportions like music 1--1-2, 1--1-2, -123, etc.

Color or form more important to painter? Balanced color surface, Proportion. Look for)(or () in figure, Movement makes the form. Melody of line [...]. Work planes of figure with planes of background and format - no idle space - movem[en]t through ten(i)sion [sic.]. Relative - proportion, movement - repetition. Go as far as you can with what you have - than begin analysis again if result is faulty. Bring things farthest away to picture plane. [...]. Planes ahead to picture plane go back to picture plane. Planes behind come forward to picture plane - movement. Big movement - movement of figure against background. Always opposition and contrast for strength - straight against curve - round against square. [...]

11. [...] Hoffman [sic.] "Have the courage to draw the smallest thing in this picture. The old master did. Study Holbein for example." [...]

This is the abstract form, across it I draw the natural form. You must have the abstract form for painting. Develop the whole picture at once. Find the

big movements. This form moves up - this down. This one away - the other against it. Keep these big movements. It is not that the old masters had such beautiful colors to work with. It is that they knew how to put the colors together. You cannot translate colors into black and White. Only light can be translated into black and white.

12. [...] You should not think of light - only of color. When you draw you must think of lightness + darkness. A fine picture may be painted with very bad technique. This is a unity of much form. It must be one form but have many planes in it (Speaking of papercone) You must not break form unless there is some reason for doing it. Drawing is the daily bread of the artist. Every line must mean something. Let model be your control - color, r[h]yth(e)m [sic.], movement, everything must be thought at once. Only movement gives your portrait not formes. [...]

13. [...] Form can only have movement through opposite arrangements + contrasts. Construction is only architecture. Now you must make life through movement r[h]yth(e)m [sic.]. Living line - not dead line - do not destroy movement of the line. Find the form which is most important and make the line express movement and form. A flowing line is a living line. Movement is more important than proportion. Background is all important. [...] When you have too many values you destroy the beauty of the color. [...]

14. When you have movement you have separation - and separation gives form. Think in color contrast - not light and dark. Unity of movement gives r[h]yth(e)m [sic.]. Position of planes control the tensions. Have to make a translation of the position of the planes because of the limitations of flat format. Feel around the figure. In drawing think less and feel more. Space in front and behind figure. Color is only relatively warm and cold. All color must be related. Get one color through another. When you have planes you can paint - when you have no planes you have impressionism. Color has light in it so when you use color you always have light. But light + shade does not give color. Silhouette is very important. Ornament and form are two different things.²⁷⁵

²⁷⁵ Diller, Burgoyne: Hoffman [sic.] Notes. Vorlesungsmitschrift bei Hans Hofmann, Handschriftliches Manuskript. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). 1930. S.1-2, 4-5, 11-14. Quelle.

Aus diesem Ausschnitt der Vorlesungsmitschrift Dillers läßt sich das gesamte Programm des Künstlers erkennen. Mit diesen wenigen Worten ist sehr klar umrissen, was den Künstler bis zum Schluß in seinen Werken bewegte. Einerseits tritt die formal-technische Seite sehr stark in den Vordergrund, das heißt, eine Ideologisierung bleibt weitestgehend aus,²⁷⁶ und andererseits wird das Gefühl als treibendes Element in den Vordergrund gerückt.

Hofmann hatte es so formuliert, daß die Qualität einer Arbeit darin begründet sei, daß sie die sichtbare Realität in reine Spiritualität transformiere.²⁷⁷ "The lifegiving zeal in a work of art is deeply embedded in its qualitative substance. The spirit in a work is synonymous with its quality. The real in art never dies, because its nature is predominantly spiritual."²⁷⁸

Diese Qualitätsbegründung war auch für Diller ausschlaggebend. Der von Hofmann definierte Qualitätsbegriff von Kunst, der durchaus eine gewisse Allgemeingültigkeit hat, ist auf alle Werke seines Schülers Diller anwendbar.

Diller hat sich die von Hofmann vorformulierten Kriterien für ein gelungenes Kunstwerk zu eigen gemacht. Betrachtet man beispielsweise sein frühestes Werk des ersten Themas von 1938 (Abb.27, S.69), so sind alle erwähnten Punkte wiederzufinden - aber reduziert auf das Wesentliche. Das tiefe Verständnis seines Schülers und die gekonnte Umsetzung seiner Ideen im Bild fanden große Anerkennung bei Hofmann. Im Einleitungstext zu Dillers Einzelausstellung 1933 in der Contemporary Art Gallery²⁷⁹ bezeichnete er ihn als einen der vielversprechendsten jungen Künstler. Hofmann hatte zu diesem Zeitpunkt bereits das Potential seines Schülers erkannt, auch wenn dieser erst fünf Jahre später die ersten, rein auf seine Lehre gestützten Kompositionen malte.

²⁷⁶ Yohe (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.15.

²⁷⁷ Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.42.

²⁷⁸ Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.48.

²⁷⁹ Vgl. L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.6.

Abb.360

Hans Hofmann,
"Autumn Chill and Sun",
1962.
Aus: Yohe, James (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York
(Rizzoli International
Publications, Inc.) 2002.
Titelbild.



In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Hofmann selbst möglicherweise die Klarheit der Idee seines Schülers in seinen späteren Werken (Abb.360 und 361), in denen er ebenfalls seine Kompositionen in großem Maße auf die Verwendung von Rechtecken stützte, übernommen hatte.²⁸⁰ Wobei eine solche Übernahme in den Augen Hofmanns, der die Kunst

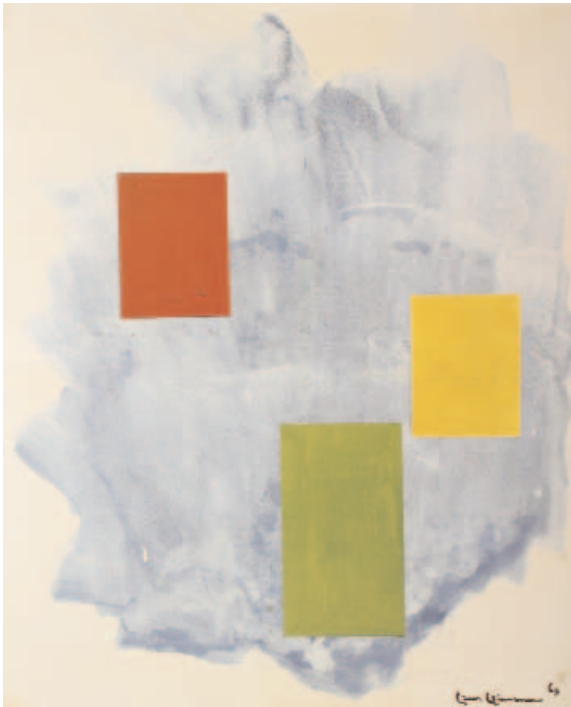


Abb.361

Hans Hofmann,
"The Southwind",
1964, Öl auf Leinwand,
152 x 122 cm,
Collection of André
Emmerich, New York.
Aus: Yohe, James (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York
(Rizzoli International
Publications, Inc.) 2002.
S.251.

²⁸⁰ Agee: Burgoyne Diller.. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.83. / Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.28.

ebenso wie Kandinsky und Mondrian als überindividuellen Ausdruck und als ein universelles System begriff,²⁸¹ eine legitime Tat gewesen sein dürfte. Obwohl, wie in dem Bild in Abbildung 361 zu sehen ist, auch kompositorische Anleihen zu erkennen sind, dürfen diese nicht als Eklektizismus verstanden werden. In einer Kunst, in der es in erster Linie um die Darstellung von Relationen und nicht von Rechtecken geht, ist jede Komposition, auch bei Übereinstimmung der formalen Mittel, dann gelungen, wenn genau der Schritt von reiner Dekoration zu der Darstellung universeller Strukturen und Gesetzmäßigkeiten geschafft wurde. Hofmann hat diesen Tatbestand im Zusammenhang mit Mondrians Werk folgendermaßen formuliert: "The phenomenon of plastic movement determines whether or not a work belongs in the category of the fine arts or in the category of applied arts. It is the greatest injustice done to Mondrian that people who are plastically blind see only decorative design instead of the plastic perfection which characterizes his work."²⁸²

Ob Diller über Hofmann das Werk von Mondrian kennenlernte, kann nicht rekonstruiert werden. Die Auseinandersetzung mit Konstruktivismus, Suprematismus und de Stijl war für Diller in den Jahren nach der Art Students League prägend. Erst die intensive Beschäftigung damit und die Perzeption dieser Kunstrichtungen ermöglichten ihm seinen für diese Zeit in den USA sehr gewagten Schritt zur völligen geometrischen Abstraktion.

V.4. Konstruktivismus und Suprematismus

Nach eigenen Aussagen hat Diller sich erstmals durch das Buch von Louis Lozowick (Abb.362) mit russischer konstruktiver Kunst befaßt: "I think the earliest thing I saw was a book of Louis Lozowick and he had sort of a breakdown of the Russian period prior-you know, after the Revolution when the constructivists were going to be the artists of their time. Then after the political circumstances, of course, changed that considerably and then finally

²⁸¹ Yohe (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.16. (Zitat von Sam Hunter)

²⁸² Hofmann: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.48.

Abb.362

Aus: Lozowick, Louis:
Modern Russian Art.
(Museum of Modern Art,
Société Anonyme, Inc.)
New York, 1925. Titelbild.



came the development of the definition of art in relation to social implications. But seeing that work stimulated me a great deal and I'd seen a few things than by others that were constructivists."²⁸³

Lozowick, der in seinem eigenen künstlerischen Werk sehr strenge geometrisierte und reduzierte Stadtansichten darstellte, hatte bei der Société Anonyme eine kleine Zusammenstellung der Anfänge der konstruktiven und suprematistischen Kunst herausgegeben. Er hat darin die Anfänge dieser Kunstrichtung bebildert. Was Diller bei seinen eigenen Werken sichtbar beeinflusste, war die Darstellung von Pfeilen im Kunstwerk, wie es beispielsweise bei dem Bild von Exter (Abb.363) der Fall ist. In Dillers Frühwerk finden sich in seinen Bildern mit amorphen Formen auch Pfeile, wie in dem Bild in Abbildung 24 (S.61) oder in der Tuscheskizze in Abbildung 364 zu sehen ist.

Lozowick beschrieb die technischen und theoretischen Grundlagen der modernen russischen Kunst wie folgt: "The modern Russian artists demand before all else mastery of technique, skill of workmanship, and devote them-

²⁸³ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.



Abb.363

Alexandra Exter.
 Aus: Lozowick, Louis:
 Modern Russian Art.
 (Museum of Modern Art,
 Société Anonyme, Inc.)
 New York, 1925.

selves to a thorough-going study of the elements peculiar to each art: Color: its hue, shade, value and weight; Materials: their properties, texture and solidity; Masses and planes: their balance, relation, structure and stability; space, volume, form.”²⁸⁴

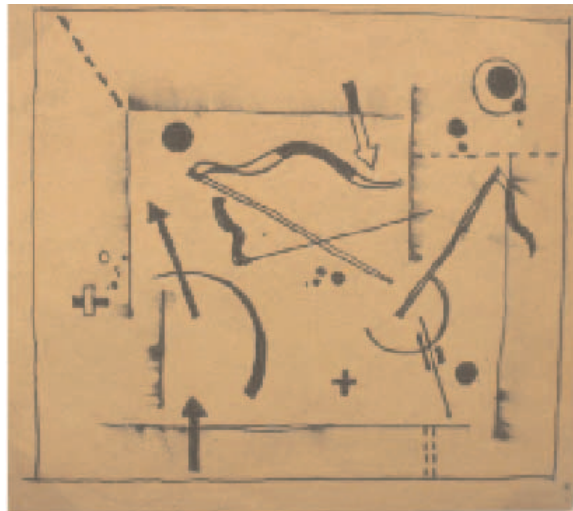


Abb.364

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1933
 Medium: Tusche auf Papier
 Größe: 5" x 5,75",
 12,7 x 14,6 cm
 //0113-ca.1933-P

“The basic principles of Suprematism are economy in the choice of pictorial means, rhythm in their interrelation, and universality in their appeal. The

²⁸⁴ Lozowick: Modern Russian Art. New York, 1925. S.11.

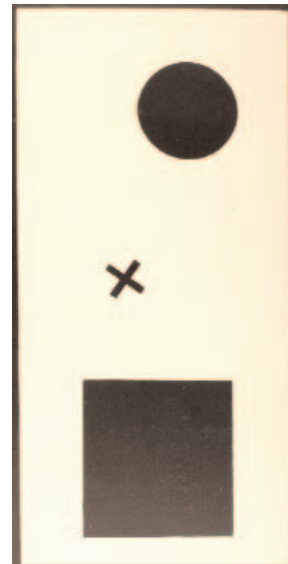
factors most consonant with these principles are simple elementary geometric forms and pure elementary spectral colors. Simple as these factors are, they yet allow of numberless combinations and the greatest variety - in the rhythm of related planes, in the balance of distributed color masses, in the proportion between full and empty spaces."²⁸⁵

Dieses Basiswissen stimmte weitestgehend mit dem, was Diller in der Art Students League lernte, überein. So entstand für Diller nach und nach eine Idee der modernen Kunst, die grenzübergreifend einheitliche Beweggründe hatte. Dabei spielte für ihn weniger der ideologische Hintergrund eine Rolle, als die Akzeptanz formaler Gesetzmäßigkeiten und deren gekonnte Umsetzung. Diese formale Grundlage verband sich mit der Forderung an den modernen Künstler, die sich auch in Lozowicks Buch fand: "The artist must change from one who represents existing objects into one who creates a world of new objects."²⁸⁶

Eine solche Aussage bestätigte und bestärkte Diller in seiner Abkehr von der gegenständlichen Darstellung. Was Diller aber wohl noch nachhaltiger prägte, muß die im Buch von Lozowick abgebildete Bildkomposition von Malewitsch gewesen sein (Abb.365).

Abb.365

Malewitsch.
Aus: Lozowick, Louis:
Modern Russian Art.
(Museum of Modern Art,
Société Anonyme, Inc.)
New York, 1925.



²⁸⁵ Lozowick: Modern Russian Art. New York, 1925. S.23.

²⁸⁶ Lozowick: Modern Russian Art. New York, 1925. S.30.

Dabei stand ihm Malewitschs Definition des von ihm erdachten Suprematismus sicherlich auch inhaltlich nahe: "Suprematismus = Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst [...] der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung."²⁸⁷

Vergleicht man Dillers Werk mit dem des berühmten Russen, fallen zwei Dinge ins Auge: Zum einen findet sich in Dillers Werk eine kleine Zeichnung von einem blauen Quadrat (Abb.147, S.170), das er, wie bei allen seinen vollendeten Zeichnungen, mit einer schwarzen Schraffur umrandete und das daher wie eine farbige Variante des schwarzen Quadrats auf weißem Grund (Abb.366) wirkt, und zum anderen ist in Malewitschs Spätwerk, bei

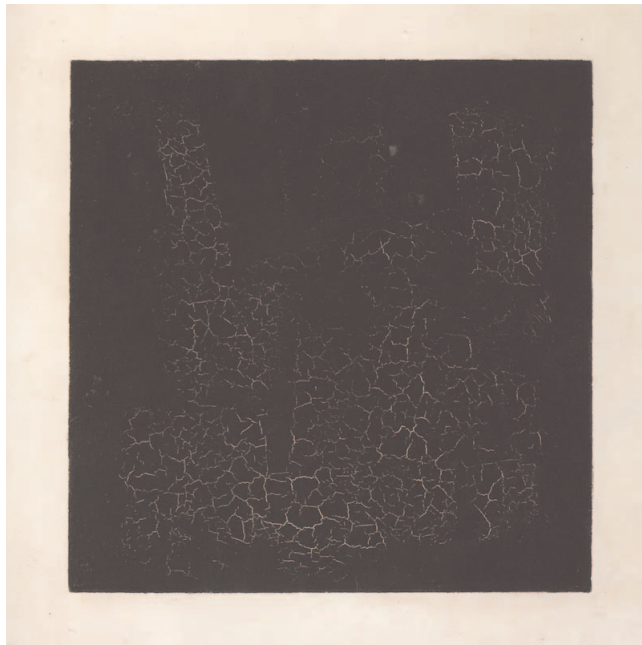


Abb.366

Malewitsch.
Black Square / Schwarzes
Quadrat,
ca.1923,
Öl auf Leinwand,
106 x 106 cm,
State Russian Museum, St.
Petersburg.
Aus: Kiblitsky, Joseph
(Hrsg.): Abstraction in
Russia XX Century. 2 Bde.
St. Petersburg 2001. Bd.1,
S.50.

dem er zwar wieder Anleihen bei realistischen Motiven machte und die gestische Malerei erwog, eine starke Zentralisierung und Symmetrisierung der Bilder festzustellen, die in rein abstrakter Form auch bei Dillers Spätwerk eine Rolle spielte.

²⁸⁷ Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt. (Bauhausbücher, Bd.11). München 1927. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholoy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint (Repro Orig.-Text der nicht veröff. russ. Ausg. v. 1926, Faksimile-Nachdruck d. Ausg. v. 1927) Passau 1980. S.65.

Die Frage, warum Diller zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt das Quadrat als Einzelform in einer Komposition interessierte, läßt sich plausibel beantworten, wenn man Malewitschs Beschreibung seiner Gefühle bei der Kreation seines Quadrats betrachtet: "Als ich im Jahre 1913 in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: "Alles, was wir geliebt haben, ist verloren gegangen: Wir sind in einer Wüste ... vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund! [...] Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, "die Welt des Willens und der Vorstellung" zu verlassen, in der ich gelebt hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte. Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die "Wüste", wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist... - und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. Es war dies kein "leeres Quadrat", was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit."²⁸⁸

Diese Empfindung der Gegenstandslosigkeit kann zwar jeder an Malewitschs schwarzem Quadrat sehen, aber sie innerlich nachzuvollziehen, ist etwas anderes. Bei Diller entsprang die Zeichnung eines blauen Quadrats einer logischen Entwicklungsfolge seines Werks zu immer stärkerer Reduktion und aus der inneren Notwendigkeit des Künstlers, sich genau diesem Motiv zu widmen. Spannend ist hierbei, daß bei dem Quadrat von Malewitsch durch die schmalen Öffnungen des Kraquelés an der Farboberfläche eine darunterliegende Farbschicht sichtbar wird, die blau ist. Möglicherweise hatte Malewitsch sein Quadrat zunächst auch blau malen wollen und sich dann für das Schwarz entschieden. Blau suggeriert in diesem Fall eine lebendigere Tiefe und reduziert den Eindruck der völligen Abkehr von der "Welt [...] der Vorstellung", da es größere Assoziationen weckt. Das mag der Grund gewesen sein, weswegen sich Malewitsch gegen seinen ersten Entwurf entschieden hat. Diller hat sich hier dann wohl noch stärker an die von Malewitsch postulierte "Suprematie" der Empfindung gehalten:

²⁸⁸ Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Passau 1980. S.66.

“Augenscheinlich ist die Lösung (das Gestaltwerdenlassen der Empfindung) auf rein theoretischem Wege nicht zu erreichen. Die Theorie ist nur eine gewisse Grundlage im Rahmen des Bewußtseins; die endgültige Lösung aber bleibt immer dem Unter- (oder Über-) Bewußtsein - dem Gefühlsmäßigen oder der Empfindung vorbehalten.”²⁸⁹

Zudem hatte auch Malewitsch die elementare Form des Quadrats nicht losgelöst gesehen, sondern als zeitlich stets wiederkehrendes Phänomen, auf dessen künstlerischen Ausdruck er durch sein Gemälde kein Anrecht erhoben hätte: “Das Quadrat des Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellten.”²⁹⁰

Diller mag in jedem Fall eine für sich positive Inspiration aus der Kenntnis des Werks (Abb.365, S.301) von Malewitsch in Lozowicks Buch erfahren haben, die sich auch nachhaltig in seinem Werk offenbarte. Auch raumgreifende Installationen Tatlins, Lissitzkys und Rodschenkos waren in Lozowicks Zusammenfassung der Modernen Kunst Russlands zu sehen. So kannte Diller bereits von Beginn an die Option, die Kunst auch in den Raum übergreifen zu lassen. “Der Künstler (der Maler) ist nicht mehr an die Leinwand (an die Bildfläche) gebunden und kann seine Kompositionen von der Leinwand in den Raum übertragen.”²⁹¹

Diese Dreidimensionalität setzte Diller in seinem gesamten Werk immer wieder parallel zu seinen flächigen Arbeiten um. Beim Suprematismus hat Diller auch die Idee der Zeitlosigkeit geschätzt. Hierzu sagte Malewitsch: “Künstlerische Werte - in unserem Falle die ästhetische Anordnung der Formen und der Farbe auf der Bildfläche - sind an und für sich unvergänglich und unmessbar, denn sie stehen außerhalb der Zeit.”²⁹²

Es lassen sich zwar auch noch Vergleiche anderer Künstler der russischen

²⁸⁹ Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Passau 1980. S.59.

²⁹⁰ Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Passau 1980. S.74.

²⁹¹ Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Passau 1980. S.98.

²⁹² Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Passau 1980. S.36.

Avantgarde und der Konstruktivisten mit dem Werk Dillers ziehen, die eine formale Korrespondenz wahrscheinlich machen (Abb.367 bis 370), doch ob und welche Werke Diller davon gekannt und gesehen hat, ist unklar. Durch seinen Kontakt mit Katherine Dreier²⁹³ und Albert Gallatin²⁹⁴ wurde sein künstlerischer Horizont stetig erweitert,²⁹⁵ da diese beiden Sammler besonders auf die europäische Avantgarde spezialisiert waren. Inwieweit er über einen dieser beiden Sammler auf Mondrian und de Stijl aufmerksam geworden ist, kann nicht genau belegt werden.

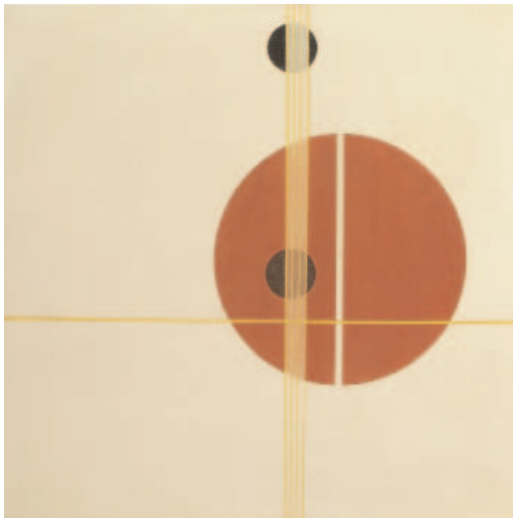


Abb.367

László Moholy-Nagy,
 "Q1 Suprematistic",
 1923,
 Öl auf Leinwand,
 95 x95 cm.
 Aus: Dabrowski,
 Magdalena: Contrasts of
 Form. Geometric Abstract
 Art 1910-1980. New York
 (The Museum of Modern
 Art) 1985. S.142.

Abb.368

Titel: ohne Titel
 Datierung: ca. 1934
 Medium: Tusche und
 Gouache auf Papier
 Größe:
 //0149-ca.1934-P



²⁹³ Gründerin der Société Anonyme, Inc., New York, N.Y.

²⁹⁴ Gründer des Museums of Living Art, New York.

²⁹⁵ Welche Werke er konkret gesehen haben könnte, die ihn inspirierten, wird im Unterkapitel zu den Einflüssen der Zeitgenossen genauer untersucht.



Abb.369

Alexander Rodtschenko,
Line Construction,
1920,
farbige Tusche auf Papier,
14,75" x 9".

Aus: Dabrowski,
Magdalena: Contrasts of
Form. Geometric Abstract
Art 1910-1980. New York
(The Museum of Modern
Art) 1985. S.100.



Abb.370

Titel: ohne Titel
Datierung: 1933
Medium: Gouache auf
Papier
Größe: 14" x 21,5",
35,6 x 54,6 cm
//0108-ca.1933-P

V.5. De Stijl, Neoplastizismus und Mondrian

Eine weitere Inspirationsquelle war für Diller der Neoplastizismus, also die Neue Gestaltung ausgehend von de Stijl mit seinem Hauptprotagonisten Mondrian. Zu dieser Beziehung gibt es eine Vielzahl von Thesen und Vermutungen, Rechtfertigungen und Erklärungen. Eine Verifikation ist aber nicht einfach.

Tatsache ist, daß Diller Mondrians Werk spätestens bei einer Ausstellung im Museum of Living Art von A.E. Gallatin im Original kennengelernt haben muß, da er danach seinen Freund und Kommilitonen Harry Holtzman auf diese Ausstellung und speziell die Bilder von Mondrian aufmerksam gemacht hat.²⁹⁶

Diller selbst beschreibt sein Kennenlernen dieser Kunstrichtung sehr unpretentiös im Interview mit Ruth Gurin: "Then I became interested in the de Stijl artists. The two of them came very closely and sort of overlapped. First I was interested in Van Doesburg rather than Mondrian. Then later on I became more sophisticated and I realized Mondrian was much more of a painter."²⁹⁷

Diese Aussage Dillers zeigt einerseits seine Bewunderung und Anerkennung für diese Künstler, speziell für Mondrian, andererseits seinen unkomplizierten Umgang mit der Tatsache, daß ihn diese Kunstrichtung nachhaltig beeinflusst hat. Wie bereits oben erwähnt, war es so, daß Diller - und davon kann sich wohl kein Künstler freisprechen - gewisse Anregungen und Einflüsse aufgegriffen und in seinem Sinne weiterverarbeitet hat, andererseits führte das niemals zu reinem Kopieren. Diller hat sich, wie in seinem Frühwerk zu beobachten ist, schon sehr früh für Reduktionen und redundanzfreie Kompositionen interessiert. Er war auf der Suche nach einer Darstellungsform, die seinem innersten Empfinden nach reiner und wahrhaftiger Kunst entsprach. Somit entsprach die von außen aufgegriffene und

²⁹⁶ Vgl. Holtzman: Piet Mondrian. In: Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.1.

²⁹⁷ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.

transformierte formale Sprache seinem inneren Bedürfnis, sich künstlerisch zu äußern. Er hat sich dieser formalen Sprache sicherlich nicht aus einer Laune heraus bedient - dafür waren sein Bestreben und seine Konsequenz zu dauerhaft - sondern deshalb, weil sie seinem existentiellen Ausdrucksvermögen entsprach.

Das, worauf Diller aber großen Wert legte, war die Tatsache, daß Mondrian ihn nicht persönlich beeinflusst hatte, sondern er sich bereits lange vor dessen Ankunft in New York aus eigenem Antrieb mit dem Neoplastizismus befaßt hatte. Dazu sagte er im Interview mit Ruth Gurin: "Because most people assume - it's even been written, that Mondrian came over here and influenced me and I started painting this way. I'd already been painting in that direction for about ten years before."²⁹⁸

Im Interview mit Ruth Gurin unterstrich er dies sogar noch dadurch, daß er behauptete, daß zwischen ihm und Mondrian niemals ein Gespräch über künstlerische Themen stattgefunden habe: "My first meeting with Mondrian was after Mondrian came over here and he had been here for some month before I met him. [...] Holtzman invited me up one evening and the three of us talked together sort of generally but not about my work or anything of the sort, you know; just general conversation. [...] I didn't see him again until [...] the opening of the Helena Rubinstein exhibition [...] "Masters of Art". [...] I met him once or twice after that, perhaps at an opening at the Modern Museum [...] I never discussed art."²⁹⁹

Außerdem legte er auch darauf Wert, daß er niemals engen Kontakt mit Mondrian in seiner New Yorker Zeit³⁰⁰ hatte, wohl aber in Gruppenausstellungen mit ihm ausstellte.

Es war sicherlich zu dieser Zeit auch für Mondrian in New York nicht ganz einfach, da seine Kunst nur von wenigen Menschen verstanden wurde. Sich dieser Kunstrichtung des Neoplastizismus zu widmen und sich in den engen

²⁹⁸ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.

²⁹⁹ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.11.

³⁰⁰ Mondrian kam am 3. Oktober 1940 in New York an und starb dort 1944. / Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.

formalen Grenzen subtil abzuheben, schien nahezu unmöglich. Trotz formaler Nähe darf die Einordnung von Dillers Werk nicht auf den Vergleich mit den Neoplastizisten reduziert werden, sondern es sollten stets auch die anderen Inspirationsquellen mitberücksichtigt werden, sowohl die aus der Zeit der schon beschriebenen Anfänge, als auch diejenigen aus dem Schaffen der übrigen Zeitgenossen (nächstes Unterkapitel).

So eng der Neoplastizismus formal auch gefaßt zu sein scheint, so viele theoretische und ideologische Einflüsse fassen darin doch Fuß: "Theosophy, socialism, mathematics, pedagogical theory, scientific rationalism, Zen Buddhism: these and other interests have harbored this style [...]"³⁰¹

Das bedeutete, daß ein Künstler der sich dieser Kunstrichtung widmete, nicht zwangsläufig ideologisch konform mit dessen Begründer sein mußte. War für Mondrian die Theosophie³⁰² - er war ab 1909 Mitglied der Theosophischen Gesellschaft³⁰³ - und seine Vorstellung der Kunst, die "dem Menschen der Zukunft"³⁰⁴ gewidmet ist, ausschlaggebend, mußte sich ein anderer Künstler, der formal Elemente dieser Kunstrichtung aufgriff, nicht unbedingt mit diesem ideologischen Hintergrund identifizieren. Wohl kann aber davon ausgegangen werden, daß die meisten Künstler, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen wird, sich der Theorie Mondrians bewußt waren.

So hat sich auch Diller mit der Theorie Mondrians auseinandergesetzt, wie

³⁰¹ Kramer, Hilton: Constructing the Absolute. Reflections on the Exhibition "Construction and Geometry in Painting" at the Galerie Chalette in New York. In: Arts Digest, May 1960.

³⁰² Theosophie: Religionsübergreifende Entstehungs- und Fortschrittstheorie von H.P. Blavatsky, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Intellektuellen- und Künstlerkreisen sehr populär war. Vgl. Blavatsky, Helena Petrovna: Die Geheimlehre. Die Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie. London 1888 / Satteldorf 1999.

³⁰³ Vgl. Holtzman: Piet Mondrian. In: Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S. 1-10. S.3.

³⁰⁴ Mondrian, Piet: Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding. (Bauhausbücher, Bd.5). Schomburgk, Eschwege 1925. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint Mainz 1974. Widmung am Anfang des Buches.

dies seinem Notizbuch zu entnehmen ist, in dem sich eine Mitschrift aus dem Vortrag Mondrians "Toward the True Vision of Reality"³⁰⁵ befindet, in dem es in erster Linie um die Realität der Erscheinung, des Sehens und die wahre Realität in der Kunst ging.

Gewisse theoretische Überlegungen Mondrians muß Diller aufgrund der Allgemeingültigkeit für die geometrisch abstrakte Kunst ebenso zutreffend gefunden haben, wie z.B.: "Sie [die neue Gestaltung] will die abstrakte Schönheit sichtbar machen."³⁰⁶

"equilibrated relationship most purely expresses the universal, the harmony, the unity that are proper to the spirit."³⁰⁷

"Through painting itself the artist became conscious that the appearance of the universal-as-the-mathematical is the essence of all feelings of beauty as pure aesthetic expression."³⁰⁸

"Only pure plastic expression of the universal can satisfy us constantly."³⁰⁹

"Through its pure relationships, purely abstract art can approach the expression of the universal, of expansion, of grandeur, of energy as beauty and thus fulfill art's true function."³¹⁰

Die Idee einer universalen Kunst, die sich auf allgemeingültige Prinzipien der Schönheit beruft, liegt nicht nur dem Neoplastizismus Mondrians zugrunde, sondern der geometrisch-konstruktiven Kunst allgemein, weswegen die Aussagen Mondrians unter den Vertretern dieser Kunstrichtung breite Akzeptanz fanden. Mondrian hat die formalen Kriterien, die ein Kunstwerk des Neoplastizismus ausmachen, wie folgt zusammengefaßt:

"Sie [die neue Malerei] ist eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestaltenden

³⁰⁵ Vgl. Diller, Burgoyne: Mondrian - Toward The True Vision of Reality. In: Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

³⁰⁶ Mondrian: Neue Gestaltung. Eschwege 1925. Reprint Mainz 1974. S.27-28.

³⁰⁷ Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.29

³⁰⁸ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.35.

³⁰⁹ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.113.

³¹⁰ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.200.

Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung.“³¹¹

“Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus.“³¹²

“In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus, durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbflächen und im Rhythmus.“³¹³

“Damit die Farbe bestimmt ist, muß sie 1. flach sein, 2. muß sie rein, primär, sein, 3. muß sie tatsächlich bedingt, aber keineswegs begrenzt sein. Deshalb wird sie im Rechteck angewandt. [...] Diese rechteckige Anwendung ist es, die als Ausdruck des unveränderbaren der Kern der gestaltenden Mitte der neuen Gestaltung ist.“³¹⁴

“These planes, by both their dimensions (line) and their values (color), can express space without the use of visual perspective.“³¹⁵

“The composition expresses the subjective, the individual, through rhythm - which is formed by the relationships of color and dimensions, even though these are mutually opposed and neutralized. At the same time it expresses the universal through the proportions of dimension and color value, and through continuous opposition of the plastic means themselves.“³¹⁶

Die Grundmerkmale eines neoplastizistischen Kunstwerks finden sich im wesentlichen in der Gestaltungsweise, die Diller bereits von Hans Hofmann gelernt hatte, wieder, ebenso bei Malewitsch, lediglich die formale Hand-

³¹¹ Mondrian: Neue Gestaltung. Eschwege 1925. Reprint Mainz 1974. S.11.

³¹² Mondrian: Neue Gestaltung. Eschwege 1925. Reprint Mainz 1974. S.11.

³¹³ Mondrian: Neue Gestaltung. Eschwege 1925. Reprint Mainz 1974. S.31.

³¹⁴ Mondrian: Neue Gestaltung. Eschwege 1925. Reprint Mainz 1974. S.49.

³¹⁵ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.38.

³¹⁶ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.39.

habung ist bei Mondrian spezifischer. Neben den Elementen Linie und Fläche, die Diller in der Beschreibung seiner Kunst (Abb.26, S.65) auch als Hauptelemente hervorhob, wird bei Mondrian die Benutzung der Farbe festgelegt und die Bedeutung der Relationen als bildbestimmendem Faktor betont. Bei allen spielt jedoch die Transformation der rein physischen Bildrealität in eine metaphysische, übergeordnete geistige Ebene die Hauptrolle. Das wird bei Mondrian, Malewitsch und Hofmann besonders hervorgehoben, bei Diller kann man diese Absicht aber implizit auch voraussetzen. Hofmann war in der formalen Umsetzung dieses Ziels der Liberalste und Mondrian der Konsequenteste.

Diese Konsequenz muß Diller in seiner eigenen Suche bestärkt haben, da sie seinem Bestreben zur formalen Gestaltung seiner Kunst genau entsprach. Diller gehörte somit schon fast der Generation von Malern an, die Mondrian als neue Maler beschrieben hat: "The artist of the future will not have to follow the path of gradual liberation from natural form and color: the way has been cleared for him; the mode of expression is ready, he has only perfected it."³¹⁷

Zwar war Diller noch den Weg über die Abstraktion und viele Zwischenstufen gegangen, doch kann seine Kunst bereits als Perfektionierung des Neoplastizismus verstanden werden. Auch Michel Seuphor hat sich mit der Rolle des Künstlers in der Nachfolgegeneration der absoluten Neuerer befaßt und beschrieb es so: "The creative artist proposes the theme, and in large measure exhausts it at the same time. The generations that follow him must content themselves with itemizing its riches and disturbing them, which is not the role of a mere epigone but of an intelligent observer, headful of the master's voice, to be sure, but also of his own inner voice that adds to that of the former his distinct vitality, his concept of value, his style."³¹⁸

³¹⁷ Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art - The New Life. London 1987. S.62.

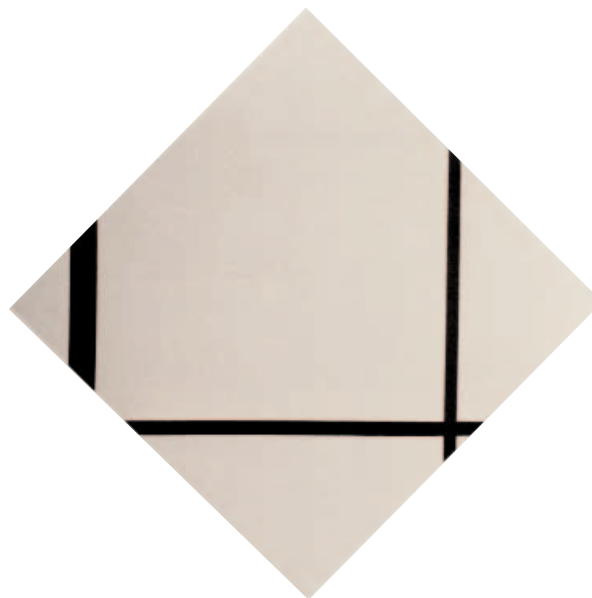
³¹⁸ Seuphor, Michael: Construction and Geometry in Painting. In: Constructions and Geometry in Painting. (Ausstellungskatalog: Galerie Chalette). New York, 1960. o.S.

Damit umschrieb Seuphor die Aufgaben und Möglichkeiten eines Künstlers im engen Rahmen der bereits definierten geometrisch-abstrakten Kunst sehr genau. Nach ihm besteht für den nachfolgenden Künstler die Möglichkeit, in den engen Grenzen sehr wohl einen eigenen Weg zu erschließen. Diese Fähigkeit, sich das Gesehene zu eigen zu machen und einen Schritt darüber hinauszugehen, zeichnet den wirklich guten Nachfolge-Künstler nur dann aus, wenn er sich mit einer tiefen Wahrhaftigkeit und ohne oberflächlich modische Attitüden einem Sujet nähert, und dadurch über seine Vorgänger hinauswächst. Das ist Diller ohne Frage gelungen. Er suchte zunächst selbst nach einer reduzierten Formensprache, machte sich konsequent konstruktive Strukturen zu eigen, vervollkommnete seinen Ausdruck schließlich in seinem eigenständigen Hauptwerk, um ihn in seinem Spätwerk in eine minimalistische Bildsprache zu transferieren.

Es ist nicht genau festzulegen, wann Diller zum ersten Mal Mondrians Werke im Original gesehen haben könnte. Es gab bereits 1931 eine von der Société Anonyme veranstaltete Ausstellung in New York in der New School for Research, die Katherine Dreier organisiert hatte, wo "Fox Trott A" (Abb.371) und "Fox Trott B" (Abb.372) von Mondrian zu sehen waren.³¹⁹

Abb.371

Piet Mondrian,
"Fox-Trot A",
1930,
Öl auf Leinwand,
edges: 30,75 inches,
Yale University Art Gallery.
Gift of the artist to the
Collection Société
Anonyme.
Aus: Troy, Nancy J.:
Mondrian and
Neoplasticism in America.
Yale University Art Gallery,
New Haven, Connecticut,
1979. S.48.



³¹⁹ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.

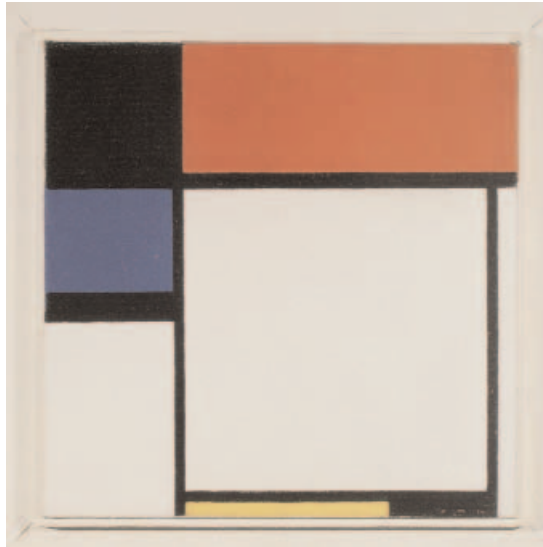


Abb.372

Piet Mondrian,
 "Composition No. III /
 Fox-Trott B, with Black,
 Red, Blue, and Yellow",
 1929,
 Öl auf Leinwand,
 45,5 x 45,4 cm.
 Aus: Joosten, Joop M.:
 Catalogue Raisonné of the
 Work of 1911-1944. 2 Bde.
 Leiden / New York 1998.
 Bd.2, S.65.

Ob Diller zu dieser Zeit aber auch schon Kontakt zu Katherine Dreier hatte, und diese Ausstellung sah, ist nicht belegt. Fest steht jedoch, daß Diller die Ausstellung im Museum of Living Art von A.E. Gallatin 1933 gesehen haben muß, in der neben drei Gemälden Mondrians, die nicht belegt sind, auch, als Neuerwerbung, das Gemälde Mondrians: "Composition With Blue and Yellow" (Abb.373) aus dem Jahre 1932 ausgestellt wurde.³²⁰ Daß Diller diese Ausstellung gesehen hat, ist belegt, da er seinen Studienkollegen und Freund Harry Holtzman auf die Ausstellung und speziell die Werke Mondrians darin aufmerksam gemacht hat,³²¹ woraufhin dieser kurze Zeit später nach Paris reiste, um Mondrian zu besuchen und ihn nach New York einzuladen.



Abb.373

Piet Mondrian,
 "Composition With Blue
 and Yellow",
 1932,
 Öl auf Leinwand,
 45,5 x 45,5 cm.
 Aus: Joosten, Joop M.:
 Catalogue Raisonné of the
 Work of 1911-1944. 2 Bde.
 Leiden / New York 1998.
 Bd.2, S.71.

³²⁰ Vgl. Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.30.

³²¹ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.

1936 hat Diller dann die Werke Mondrians (u.a. Abb.374 bis 376) durch die Ausstellung "Cubism and Abstract Art" von Alfred H. Barr im Museum of Modern Art, New York, noch intensiver im Original kennengelernt.³²² Aber auch Van Doesburg (Abb.377 und 378) und Malewitsch (Abb.380) waren mit Gemälden vertreten, die Diller hier studieren konnte.

Abb.374

Piet Mondrian,
 "Compositie in Kleur B"
 (Composition in Color B),
 1917,
 Öl auf Leinwand,
 50,5 x 45 cm.
 Aus: Joosten, Joop M.:
 Catalogue Raisonné of the
 Work of 1911-1944. 2 Bde.
 Leiden / New York 1998.
 Bd.2, S.34.

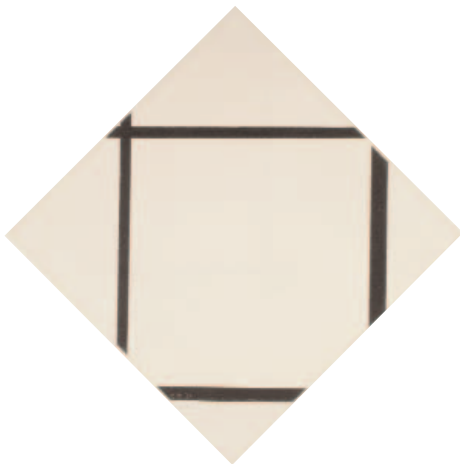
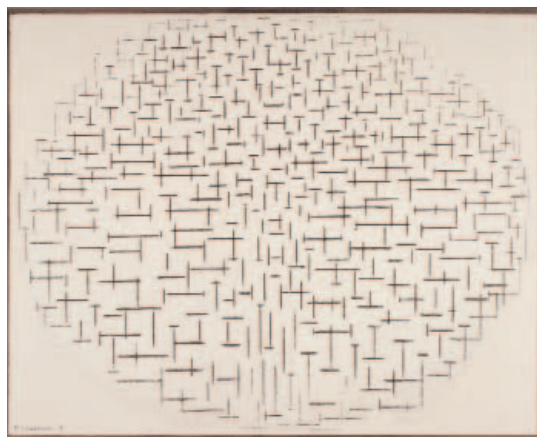


Abb.375

Piet Mondrian,
 "Tableau I: Lozenge with
 Four Lines and Gray",
 1926,
 Öl auf Leinwand,
 diagonals:
 113,7 x 111,8 cm;
 sides 80 x 80,4 cm.
 Aus: Joosten, Joop M.:
 Catalogue Raisonné of the
 Work of 1911-1944. 2 Bde.
 Leiden / New York 1998.
 Bd.2, S.60.

Abb.376

Piet Mondrian,
 "Compositie 10 in Zwart
 Wit" (Composition 10 in
 Black and White),
 1915,
 Öl auf Leinwand,
 85 x 108 cm.
 Aus: Joosten, Joop M.:
 Catalogue Raisonné of the
 Work of 1911-1944. 2 Bde.
 Leiden / New York 1998.
 Bd.2, S.31.



³²² Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.95.

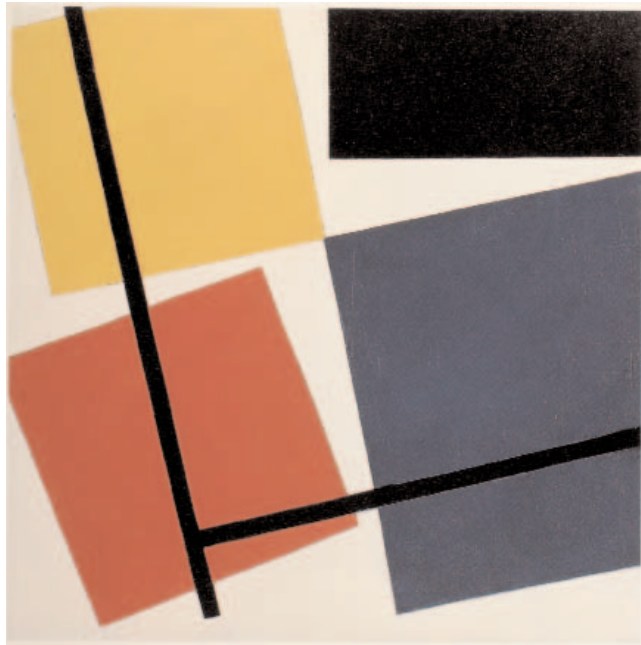


Abb.377

Theo van Doesburg:
 "Simultane Kontrast-
 Komposition",
 1929-30,
 Öl auf Leinwand,
 50 x 50 cm,
 New York, The Museum of
 Modern Art.
 Aus: Warncke, Carsten-
 Peter: De Stijl 1917-1931.
 Köln 1990. S.78.

Abb.378

Theo van Doesburg,
 "esthetic Transformation
 of an object",
 1925.
 Aus: Aus: Barr, Alfred H.
 Jr.: Cubism and Abstract
 Art. Museum of Modern Art,
 New York 1936. Reprint
 New York 1966. S.145.

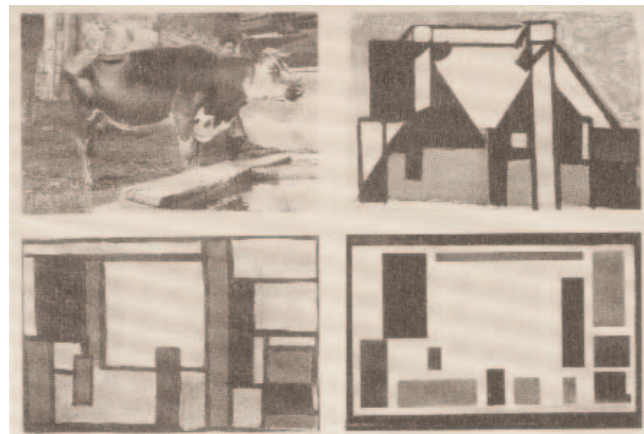


Abb.379

Theo van Doesburg,
 "Compositie VIII (De Koe)",
 Öl auf Leinwand,
 37,5 x 63,5 cm. Museum of
 Modern Art, New York.
 Aus: Hoek, Els: Theo van
 Doesburg. Oeuvre Cata-
 logus. Utrecht (Centraal
 Museum) / Otterlo (Kröller-
 Müller Museum) / Bussum
 (Uitgeverij THOTH) 2000.
 S.218.

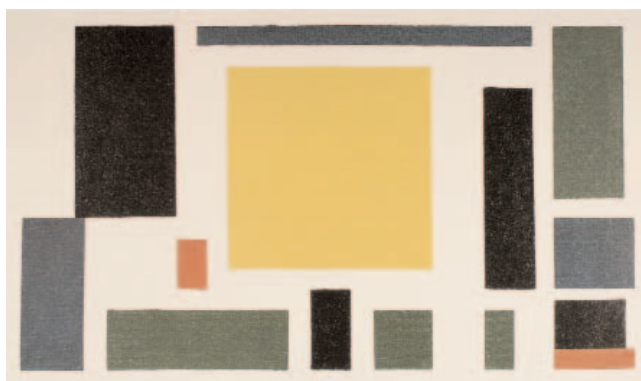
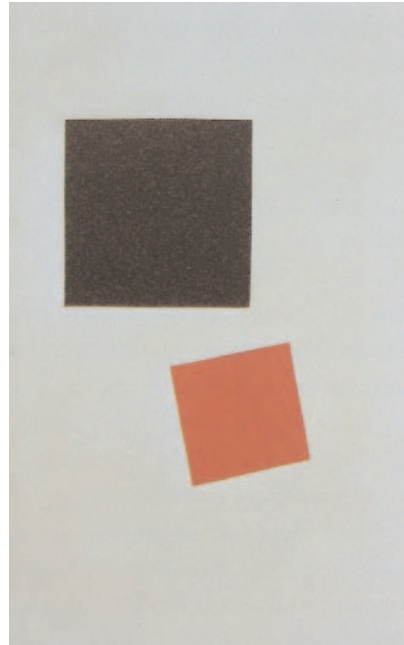


Abb.380

Malewitsch: Painterly
Realism: Boy with
Knapsack - Colour Masses
of the Fourth Dimension,
1915,
Öl auf Leinwand,
71,1 x 44,4 cm,
Museum of Modern Art,
New York.
Aus: Crone, Rainer; Moos,
David: Kazimir Malevich.
The Climax of Disclosure.
London 1991. S.139.



Somit waren Diller alle Möglichkeiten, die die geometrisch-abstrakte Kunst zu seiner Zeit bereits erschlossen hatte, bekannt. Ein ausschließlicher Vergleich von Dillers Werk mit dem eines der anderen Künstler dieser Richtung kann aber nicht vollständig sein. Dennoch gibt dieser Vergleich einige Einblicke in die Entwicklung Dillers.

Betrachtet man zunächst Dillers Werk und das von Van Doesburg - von dem er auch zugab, daß er ihn beeindruckt hat³²³ - so finden sich einige Ähnlichkeiten. Van Doesburg hatte im Gegensatz zu Mondrian Flächen verwandt, die nicht durch Linien begrenzt waren. Bei ihm gab es neben grauen und weißen Hintergründen auch Schwarz als Hintergrundfarbe (Abb.384) und, wie in Abbildung 381 zu sehen, konnten die Linien auch, von den Rechtecken losgelöst, diese überlagern und aus der strengen Vertikal-Horizontal-Ausrichtung gekippt werden (Abb.377). Außerdem sah Van Doesburg, im Gegensatz zu Mondrian, auch die Möglichkeit, von einem realen Objekt auszugehen und dieses in mehreren Schritten zur vollständigen Abstraktion im Bild zu führen (Abb.378). Diese Vorgehensweise entsprach eher der Idee Bart Van der Leeks oder Vilmos Huszars, die äußere Umwelt mit geometrischen Formen zu abstrahieren (vgl. Abb.382 und 383). Obwohl diese Idee

³²³ Gurin: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). Quelle. S.5.



Abb.381

Theo van Doesburg,
"Simultaneous
Composition",
Öl auf Leinwand,
50,2 x 50,4 cm.
Aus: Herbert, Robert L. /
Apter, Eleanor S. / Kenny,
Elise K.: The Société
Anonyme and the Dreier
Bequest at Yale University.
A Catalogue Raisonné.
New Haven (Yale
University, Art Gallery)
1984. S.274, Plate11.



Abb.382

Bart van der Leek, "Reiter",
1918,
Öl auf Leinwand,
94 x 40 cm,
Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller.
Aus: Warncke, Carsten-
Peter: De Stijl 1917-1931.
Köln 1990. S.29.

Abb.383

Vilmos Huszár,
"Komposition II"
(Die Schlittschuhläufer),
1917,
Öl auf Leinwand,
74 x 81 cm,
Den Haag,
Gemeentemuseum.
Aus: Warncke, Carsten-
Peter: De Stijl 1917-1931.
Köln 1990. S.27.

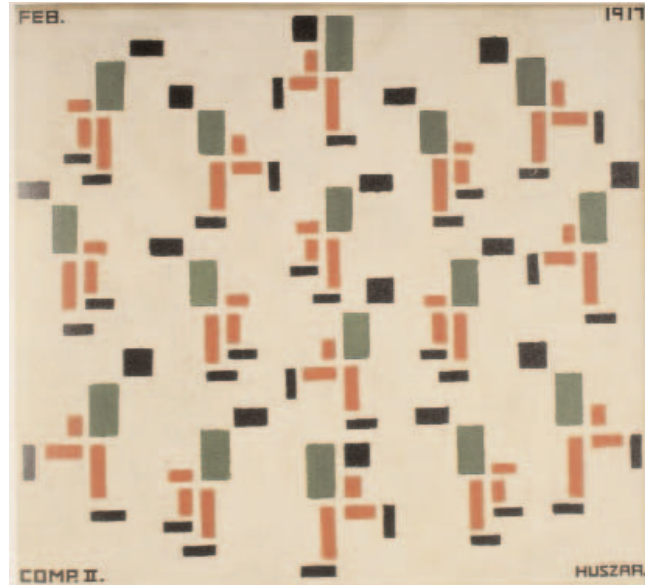


Abb.384

Theo van Doesburg,
"Compositie VII (de drie
gratien)",
1917,
Öl auf Leinwand,
85 x 85 cm,
Washington University
Gallery of Art, Sainzt Louis,
Missouri.
Aus: Hoek, Els: Theo van
Doesburg. Oeuvre
Catalogus. Utrecht
(Centraal Museum) /
Otterlo (Kröller-Müller
Museum) / Bussum
(Uitgeverij THOTH) 2000.
S.195.

durchaus auch mit der Vorstellung Hans Hofmanns vereinbar war, daß jedes Bild von einem wie auch immer gearteten Motiv inspiriert werden kann, hat Diller, bis auf wenige Ausnahmefälle, wohl meist die rein abstrakte Konstruktion für seine Kompositionen gewählt.

Was die übrigen besonderen Elemente der Kunst von Van Doesburg angeht, hat Diller hiervon für seine Bilder des ersten Themas und des Spätwerks ebenso, neben Weiß und Grau, Schwarz als Hintergrundfarbe verwendet.

Dadurch ist die Raumwirkung zwar ähnlich.³²⁴ Diller hebt sich aber dadurch von van Doesburg ab, daß die Anzahl der Flächen im Bild bei ihm deutlich reduziert sind.³²⁵ Diese Reduktion führt zu einem wesentlich konzentrierteren Kompositionseindruck.³²⁶

Daß van Doesburg auch Kompositionen schuf, die bei aneinanderstoßenden Rechtecken keine Begrenzungslinien aufweisen, ist in den Abbildungen 385 bis 387 zu sehen.³²⁷ Die Idee, die Linien auch über die farbigen Flächen laufen zu lassen, hat Diller ebenso aufgegriffen. Jedoch hat er keine Diagonale im Bild eingeführt³²⁸ und steht insofern Mondrians konsequentem horizontal-vertikalen Bildaufbau näher.

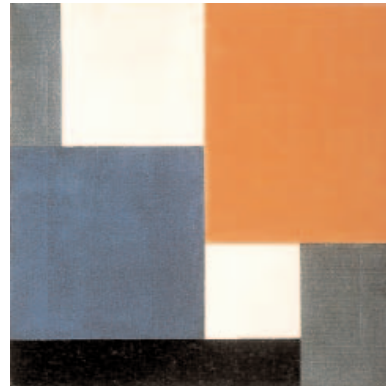


Abb.385 bis 387

Theo van Doesburg, "Compositie XVIII in drie delen", 1920, Öl auf Leinwand, dreiteilig, jedes 35 x 35 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Aus: Hoek, Els: Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogus. Utrecht (Centraal Museum) / Otterlo (Kröller-Müller Museum) / Bussum (Uitgeverij THOTH) 2000. S.265.

³²⁴ Vgl. Ellis: Burgoyne Diller: A Neo-Plasticist. Ohio 1975. S.7.

³²⁵ Vgl. Pinchbeck, Peter: Perceiving the Infinite: The Art of Burgoyne Diller. In: Issue. A journal for artists. Vol.3, Spring/Summer 1985. S.39-44.S.39.

³²⁶ Vgl. Agee: Burgoyne Diller.. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.83.

³²⁷ Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York, 1990. S.61.

³²⁸ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.35.

Was Diller nun speziell mit Mondrian vergleichbar macht, ist zum einen sicherlich die Konsequenz, mit der er diese Kunstrichtung vorangetrieben hat. Zum anderen finden sich aber eben auch gewisse formale Elemente in Dillers Werk wieder, die Mondrian kreiert hat.³²⁹

Das erste Thema Dillers lässt sich nicht so sehr mit Mondrians Werk vergleichen, da Mondrian nur in seiner Übergangszeit, bei der Entwicklung des reinen Neoplastizismus, einige freie Elemente in seinen Kompositionen verwandte, die allerdings, wie auch bei van Doesburg, immer in größerer Anzahl vorkommen (Abb. 374, S.315). Was aber in diesem Werk (Abb.374), das auch 1936 in der Ausstellung "Cubism and Abstract Art" im Museum of Modern Art zu sehen war, besonders auffällt, ist die Farbbewegung durch die unterschiedliche Farbtiefe. Dieses Phänomen entsprach natürlich genau dem, was Diller bei Hans Hofmann gelernt hatte. Dennoch empfand Mondrian diese freien Flächen nicht als vollkommen, wie er es in seiner Kompositionstheorie auch bildlich darstellte (Abb.388), da diese Flächen

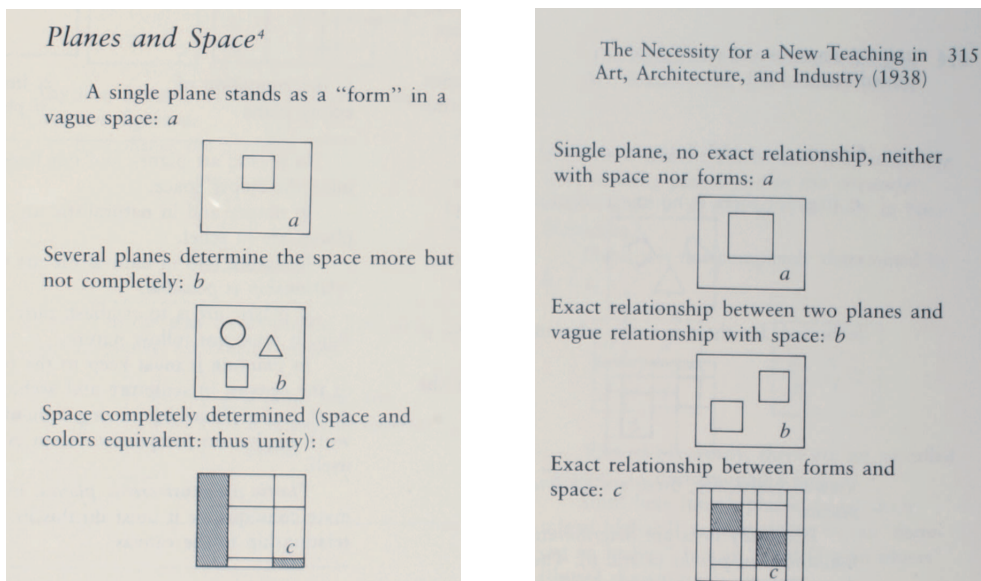


Abb.388

Piet Mondrian, "New Teaching Program. The Necessity for a New Teaching in Art, Architecture, and Industry", 1938. Aus: Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian. (The Documents of Twentieth Century Art.) London 1987. S.315.

³²⁹ Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.26-29 und S.55-56.

zwar untereinander eine klare Beziehung herstellen, den Raum jedoch nicht klar bestimmen. Genau dieses Unbestimmte jedoch verleiht Dillers erstem Thema seinen transzendentalen Reiz.

Im Gegensatz dazu orientiert sich das zweite Thema in seiner Reinform zu Beginn 1934 bis 1936, recht nah am Werk Mondrians. Hier sind farbige Flächen in den drei Grundfarben in eine aus schwarzen Linien gebildete Gesamtstrukturierung eingelassen. Der Hintergrund ist weiß. Wie in den Abbildungen 389 und 390 zu sehen, liegt eine Übernahme dieser für Mondrian und den Neoplastizismus typischen Bildelemente vor. Bald darauf finden sich dann aber schon erste Abwandlungen in Form von farbigen Linien anstelle ausschließlich schwarzer Linien,³³⁰ die auch keine schwarze Umrahmung mehr haben (Abb.30, S.78).

Abb.389

Titel: ohne Titel
Datierung: ca. 1936
Medium: Öl und Tempera
auf Leinwand
Größe: 24" x 20,19",
61 x 51,3 cm
//0196-ca.1936-G



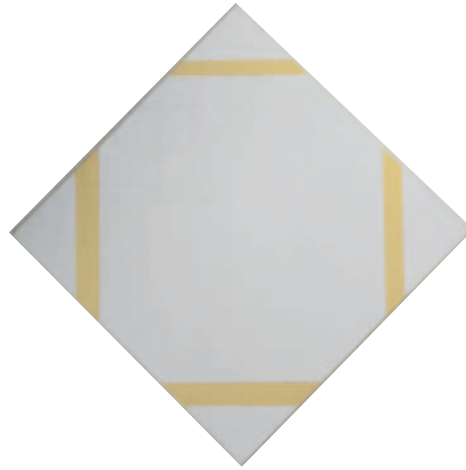
Abb.390

Titel: ohne Titel (Second
Theme)
Datierung: ca. 1936
(Datierung Harcourts 1937-
38)
Medium: Tempera auf
Masonit
Größe: 19" x 15,5",
48,7 x 39,4 cm
//0198-ca.1936-G

³³⁰ Vgl. Johnson: The Early Carreer of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.33.

Abb.391

Piet Mondrian,
"Lozenge Composition with
Four Yellow Lines",
1933,
Öl auf Leinwand,
diagonal: 112,9 cm;
sides: 80,2 x 79,9 cm.
Aus: Joosten, Joop M.:
Catalogue Raisonné of the
Work of 1911-1944. 2 Bde.
Leiden / New York 1998.
Bd.2, S.73.



Diese Einführung der farbigen Linien ins Bild mag wohl auf Diller zurückzuführen sein.³³¹ Zwar hat Mondrian bereits 1933 ein Diamond Shape mit ausschließlich gelben Linien gestaltet (Abb.391), doch hat er nicht sein Prinzip der Zweidimensionalität aufgegeben, die bei Diller durch die Kreuzung zweier unterschiedlich farbiger Linien nicht mehr gegeben ist.³³² Mondrian hat außerdem erst nach seiner Ankunft in New York farbige und schwarze Bänder in seinen Bildkompositionen verwendet (Abb.392).³³³

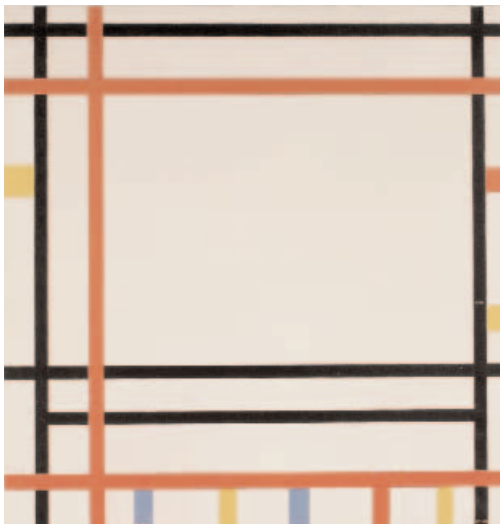


Abb.392

Piet Mondrian,
"New York. 1941 / Boogie
Woogie. 1941-42",
Öl auf Leinwand,
95,2 x 92 cm.
Aus: Joosten, Joop M.:
Catalogue Raisonné of the
Work of 1911-1944. 2 Bde.
Leiden / New York 1998.
Bd.2, S.89.

³³¹ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.5. / Larsen, Susan C[arol]: Grandeur Beyond Measure: The Constructed Collages of Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller: Collages. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 4, 1999 - January 8, 2000.) New York 1999. S.3-6. S.4.

³³² Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.64. / Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.97.

³³³ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.65.

Neuen Forschungen zufolge³³⁴ hat Mondrian nach seiner Ankunft in New York sogar bei bereits in Europa begonnenen Werken noch nachträglich diese zusätzliche Gestaltungsmöglichkeit hinzugefügt (Abb.393 und 394).³³⁵

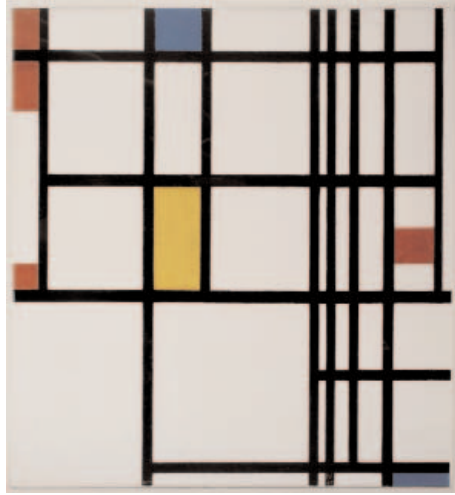


Abb.393

Piet Mondrian,
"Composition with Red,
Blue, and Yellow",
1937-42,
Öl auf Leinwand,
60,3 x 55,2 cm,
The Museum of Modern
Art, New York.



Abb. 394

Digital-Rekonstruktion des
vorherigen Zustandes von
1937.
Aus: Cooper / Spronk:
Mondrian: The
Transatlantic Painting.
(Ausstellungskatalog:
Harvard University
Museum.) New Haven /
London 2001. S.149 / 153.

Er ging nicht unmittelbar zum Einsatz farbiger Bänder über, sondern löste sich zunächst von den allseits von schwarzen Linien oder dem Bildrand begrenzten farbigen Flächen (Abb.395).³³⁶

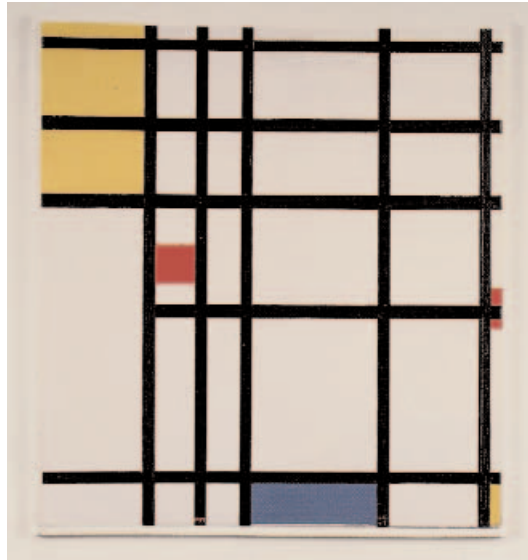
³³⁴ Vgl. Cooper, Harry / Spronk, Ron: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum, April 28 - July 22, 2001 / Dallas Museum of Art, August 19- November 25, 2001.) New Haven / London 2001. - Die Untersuchung umfaßte 17 Gemälde Mondrians, die er in Paris und London begonnen hatte und in New York im Herbst 1940 endgültig vollendete.

³³⁵ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.27. Diese Gemälde hatte Mondrian zweifach datiert, wobei das erste Datum für den Beginn und das zweite für die Vollendung des Bildes stand.

³³⁶ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.25.

Abb.395

Piet Mondrian,
"No. III: Opposition de
Lignes de Blanc et Jaune.
1937 / Picture II",
1936-43,
"with Yellow, Red, and
Blue",
1937-43, oil on canvas,
60 x 55 cm.
Aus: Joosten, Joop M.:
Catalogue Raisonné of the
Work of 1911-1944. 2 Bde.
Leiden / New York 1998.
Bd.2, S.81.



Dabei gab er die von ihm in vielen theoretischen Schriften postulierte unbedingte Zweidimensionalität zugunsten lebhafterer Kompositionen auf.³³⁷ Daß diese Änderung im Werk Mondrians ausschließlich auf den Eindruck der Stadt New York auf ihn zurückzuführen ist,³³⁸ oder auf den Einfluß des Jazz, der das Konzept eines freien und offenen Rhythmus durchaus unterstützt hat,³³⁹ darf wohl als zu verkürzte Betrachtungsweise gesehen werden, da Mondrian durch seinen engen Kontakt mit Holtzman in die New Yorker Kunstszene eingeführt worden ist und auch die Werke der jüngeren New Yorker Neoplastizisten kennenlernen konnte. Unter Berücksichtigung der neuen Forschungsergebnisse ist wohl eine umgekehrte Einflußnahme wahrscheinlicher.³⁴⁰ Für Mondrian bedeutete dieser Entwicklungsschritt wiederum, unter Berücksichtigung seiner übergeordneten Theorie, die in der Theosophie und ihrem Glauben in die unbegrenzte Evolution gründete, nicht sein bisheriges Werk in Frage zu stellen, sondern lediglich die

³³⁷ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.25.

³³⁸ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.61.

³³⁹ Vgl. Golding, John: Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. Princeton N.J. 2000. S.44.

³⁴⁰ Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. Hier war Johnson m.E. zu zurückhaltend in der Beurteilung der Richtung des Einflusses, da er die Wahrscheinlichkeit, daß beide Künstler völlig unabhängig voneinander die farbigen Linien einführten, hervorhob. Später (S.87) widerspricht sich Johnson in dieser These dann selbst.

Materialisierung des ungebändigten Fortschritts.³⁴¹

Dem dritten Thema Dillers wird häufig eine große Beeinflussung durch Mondrian nachgesagt.³⁴² Bei einem konkreten Vergleich der Spätwerke Mondrians (Abb.396) und der sehr komplex strukturierten Gemälde des dritten Themas von Diller (Abb.397 und 398) lassen sich jedoch einige wesentliche Unterschiede feststellen.³⁴³

Abb.396

Piet Mondrian,
"Broadway Boogie
Woogie",
1942-43,
Öl auf Leinwand,
127 x 127 cm.
Aus: Joosten, Joop M.:
Catalogue Raisonné of the
Work of 1911-1944. 2 Bde.
Leiden / New York 1998.
Bd.2, S.92.

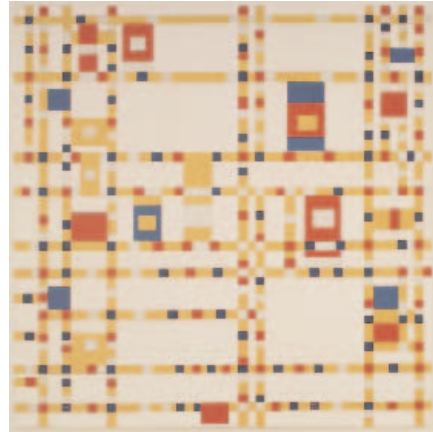


Abb.397

Titel: Third Theme
Datierung: 1950-53
Medium: Öl und Tempera
auf Leinwand
Größe: 55,5" x 55,5",
141 x 141 cm
//0660-1950-53-G
ist auch Abb.36, S.91.

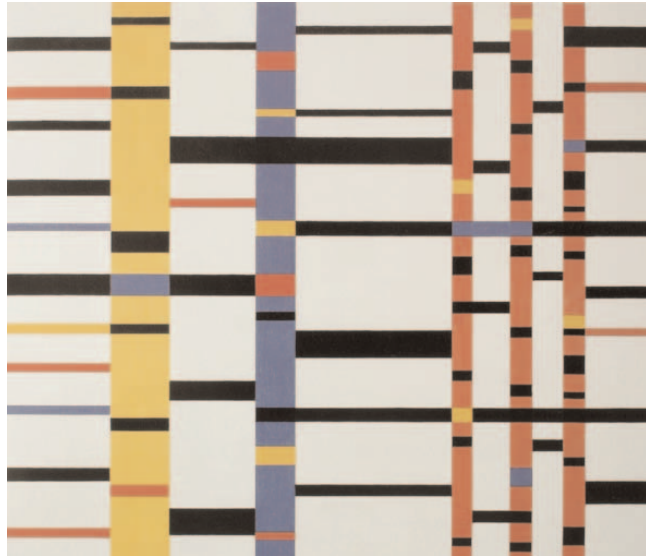
³⁴¹ Vgl. Golding, John: Paths to the Absolute. Princeton N.J. 2000. S.44.

³⁴² Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.15.

³⁴³ Vgl. Ellis: Burgoyne Diller: A Neo-Plasticist. Ohio 1975. S.11. / Vgl. Agee: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.83.

Abb.398

Titel: Third Theme
Datierung: 1945
Medium: Öl auf Leinwand
Größe: 36" x 42",
91,4 x 106,7 cm
//0361-1945-G
ist auch Abb.35, S.89.



Willy Rotzler sah das in seinem Werk "Konstruktive Konzepte" wie folgt: "Bei Diller ist der synkopische Einsatz der Farbfelder dynamischer als bei Mondrian."³⁴⁴ Damit trifft er genau den Kern. Mondrian bleibt in seinen Kompositionen einer gewissen statischen Ausgewogenheit treu, bedingt durch dieselbe Breite der gelben Bänder. Bei Diller hingegen wirken die völlig unterschiedlichen Streifenbreiten, sowohl in der Vertikalen, als auch in der Horizontalen, belebend. Die zugrundeliegende Rhythmik erschließt sich dem Betrachter nicht so unmittelbar. Zudem lassen die unterschiedlichen Grautöne und das Schwarz größere Variationen zu. Bei Diller handelt es sich, speziell bei der Komposition in Abbildung 397, viel stärker um ein "all-over", bei dem jeder Bildteil gleichwertig ist, während bei Mondrian die akzentuierte Struktur der Komposition von größerer Bedeutung ist. In Mondrians Vorzeichnung zu "Boogie-Woogie" (Abb.399) finden sich hingegen größere Ähnlichkeiten zu den Werken des zweiten Themas von Diller (Abb.163, S.177). Daß Diller jedoch diese Zeichnung Mondrians gesehen hat, ist wohl sehr unwahrscheinlich.³⁴⁵

Vergleicht man die Zeichnungen der beiden Künstler, so ist festzustellen,

³⁴⁴ Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. 3.überarbeitete Auflage, Zürich 1995. S.256.

³⁴⁵ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.17.

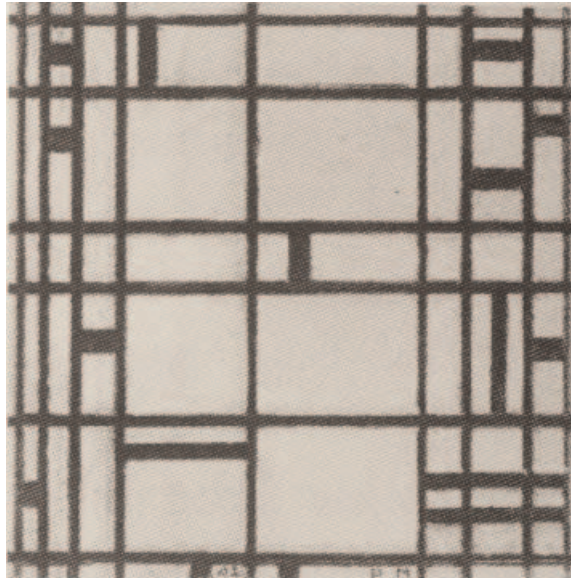


Abb.399

Piet Mondrian,
"Study II for Broadway
Boogie Woogie",
1942,
charcoal on paper,
22,9 x 23,2 cm.
Aus: Joosten, Joop M.:
Catalogue Raisonné of the
Work of 1911-1944. 2 Bde.
Leiden / New York 1998.
Bd.2, S.433. Work of 1911-
1944. 2 Bde. Leiden / New
York 1998. Bd.2, S.433.

daß Mondrian meist wesentlich skizzenhafter und gröber gezeichnet hat als Diller.³⁴⁶ Diller hat die Zeichnungen viel mehr als eigenständiges Medium betrachtet. Mondrian hat seine Skizzen meist nicht farbig gestaltet, sondern lediglich den Anfangsbuchstaben des Farbnamens in die einzelnen Felder eingetragen.

In der praktischen Ausführung ihrer Werke gibt es ebenfalls Ähnlichkeiten zwischen Diller und Mondrian. So arbeiteten beide mit Kohlevorzeichnungen auf der Leinwand und benutzten Collagen und farbige Klebebänder bei der Vorbereitung ihrer Kompositionen.

Trotz gewisser Übereinstimmungen in der Vorgehensweise kann man einen wesentlichen Unterschied in der Arbeitsweise feststellen. Mondrian arbeitete wesentlich direkter und unsauberer als Diller. Seine Vorzeichnungen auf der Leinwand machte Mondrian mit Kohle, die er stehen ließ und die durch den Farbauftrag häufig durchscheint,³⁴⁷ während Diller die grobe Kohlevorzeichnung zunächst durch fein säuberliche Bleistiftlinien ersetzte und dann erst mit dem Farbauftrag begann.³⁴⁸

³⁴⁶ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.18.

³⁴⁷ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.3-4.

³⁴⁸ Kooning: Diller paints a picture. In: ArtNews, 1953. S.26-29 und S.55-56.

Für Mondrian hatte der Farbauftrag bei seinen Bildern durchaus auch eine haptische Komponente. Er trug die Farben sehr pastös auf und verwendete horizontale, vertikale und auch sich kreuzende Pinselstriche.³⁴⁹

Diller hingegen trug seine Farbe sehr dezent, teilweise lasierend, auf,³⁵⁰ wodurch darunterliegende Farbschichten, die Leinwandstruktur und Bleistiftlinien an einigen Stellen durchscheinen.³⁵¹ Der Farbauftrag ist zum Teil so dünn, daß z.B. bei weißen Flächen das Weiß der Grundierung durchscheint. Dadurch ist die Farbwirkung, die, aus normalem Betrachtungsabstand gesehen, so perfekt wirkt, bei genauem Hinsehen sehr lebendig. Die Pinselstrichrichtung entsprach bei Diller meist der längeren Begrenzungsseite des Rechtecks.

Beide Künstler haben um die Kanten der Leinwand herumgemalt.³⁵² Diller hat seine Gemälde ursprünglich ungerahmt gelassen, das heißt, er klebte über den Keilrahmen, an dem die Leinwand mit Heftklammern befestigt war, ein einfaches Strukturklebeband. So hat das Werk im Besitz der Yale University aus der Sammlung von Katherine Dreier eine solche Rahmenabklebung. Sie hatte dieses Bild unmittelbar aus Dillers Atelier erworben.

Ebenso verwendeten beide Künstler bei der endgültigen Planung ihrer Kompositionen Collagen und farbige Isolierklebebänder. Während Mondrian die Collagetechnik zuerst angewandt haben soll und Diller sie über Charmion von Wiegand, die eng mit Mondrian befreundet war, wohl kennengelernt haben könnte,³⁵³ ist die erstmalige Verwendung der Isolierklebebänder nach anderer Quelle wohl genau umgekehrt überliefert.³⁵⁴

Somit läßt sich resümieren, daß Diller wesentliche Impulse für seine Kunst

³⁴⁹ Vgl. Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.18 bis 20.

³⁵⁰ Pitts-Rambert: Mondrian in the USA. Parkstone 2002. S.198.

³⁵¹ Smith, Roberta: A Very Good Painter Confronts a Great One. In: The New York Times, Art View, Sunday, 14. October 1990, S.39 und S.43. S.43.

³⁵² Vgl. Pitts-Rambert: Mondrian in the USA. Parkstone 2002. S.198.

³⁵³ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.16.

³⁵⁴ Larsen: Grandeur Beyond Measure. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery.) New York 1999. S.3-6. S.4.

aus den Werken der beiden Hauptvertreter des Neoplastizismus, Theo Van Doesburg und Piet Mondrian aufgenommen hat. Diese Impulse transformierte er aber im Rahmen der engen Grenzen dieser Kunstrichtung und führte sie meisterhaft in sein eigenes Werk über. Da die Kriterien der geometrisch-konstruktiven Kunst exakt der inneren Suche Dillers entsprachen, nahm er die formalen Elemente auf, um sie mit Bravour in seinem Sinne zu vervollkommen.

Für Diller waren, neben diesen berühmten Vorbildern und Lehrern, bei der Findung seines eigenen Stils in mindestens gleichgroßem Maße die nahezu gleichaltrigen Zeitgenossen von Bedeutung, zum einen die, deren Werk er über Zeitschriften und Ausstellungen kennenlernte und zum anderen jene, mit denen er in New York in direktem Kontakt stand und die den "American Abstract Artists" angehörten.

V.6. Mitstudenten und andere Zeitgenossen

In diesem Kapitel werden die Wechselbeziehungen zwischen den geometrisch-abstrakt malenden Künstlern in der Mitte der dreißiger bis Anfang der vierziger Jahre untersucht. Es ist in drei Abschnitte unterteilt. Zum einen behandelt es die in New York lebenden Künstler, die sich untereinander kannten, zum anderen die Künstler, die aus Europa nach New York gekommen waren. Als dritter Aspekt werden die indirekten Einflüsse von internationalen Künstlern durch Ausstellungen, Kataloge oder Zeitschriften beleuchtet. Es werden aber nur die Künstler diskutiert, die unmittelbar mit Dillers Werk in Kontakt gestanden haben und deren Werke Diller definitiv auch gekannt haben muß, bzw. bei denen es wesentliche Ähnlichkeiten der Werke zu beobachten gibt.

Die Beziehungen zwischen den Künstlern zu untersuchen, die zeitgleich in New York lebten und sich zu dieser Zeit dem Neo-Plastizismus verschrieben hatten, ist auch für die Beurteilung ihrer Entwicklung sehr aufschlußreich. Es hatte sich neben Diller, der sich als der erste amerikanische Künstler ganz dem Neo-Plastizismus gewidmet hat, bereits Mitte der dreißiger Jahre eine kleine Gruppe von Künstlern gebildet, zu der u.a. Harry

Holtzman,³⁵⁵ Ilya Bolotowsky, Charmion von Wiegand, Charles Biederman, Theodore Roszak und Ludwig Sander gehörten.³⁵⁶ Diese Künstler kannten einander aus den staatlich geförderten Kunstprojekten ebenso, wie später aus der gemeinsamen Künstlervereinigung der American Abstract Artists. Somit waren ihnen auch ihre Werke untereinander bekannt, weshalb eine gegenseitige Beeinflussung möglich war. Nach 1946 hatten alle von ihnen, außer Holtzman, eine Einzelausstellung in der Galerie "Rose Fried's Pina-cotheca", die 1950 in "Rose Fried's Gallery" umbenannt wurde.³⁵⁷ Charmion von Wiegand, die mit Rose Fried befreundet war, vermittelte diese Künstler, so auch Diller, an diese Galerie.

Vergleicht man nun die Werke der Künstler miteinander, so lassen sich einige überraschende Korrespondenzen feststellen. Harry Holtzman stand Diller zu Anfang am nächsten. Der sechs Jahre jüngere Student hatte sich gemeinsam mit Diller und vielen anderen Studenten für die Einstellung von Hans Hofmann an der Art Students League engagiert. Die beiden Künstler freundeten sich aufgrund ihrer ähnlichen künstlerischen Interessen recht bald an und, nachdem Diller Holtzman auf Mondrian aufmerksam gemacht hatte, sahen sie sich, da sie in derselben Straße wohnten, nahezu jeden Tag.³⁵⁸ Holtzman unterwarf seine Kunst den Regeln des Neoplastizismus



Abb.400

Harry Holtzman,
"Lateral Volume",
1940,
Öl und Klebeband auf Holz,
36 x 36 inches.
Aus: American Abstract Art of
the 1930's and 1940's. The J.
Donald Nicholson Collection.
(Ausstellungskatalog: Wake
Forest University, Winston-
Salem, North Carolina, August
28 - October 11, 1998.) New
York 1999. S.74.

³⁵⁵ Holtzmans Interesse für diese Kunstrichtung begann kurze Zeit später und wurde durch Diller wesentlich gefördert. / Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.11-12.

³⁵⁶ Vgl. Ratcliff, Carter: 1930s American Abstract Painting. An overlooked Period of Dynamic Innovation. In: Art in America. O.D. S.139-143 und S. 198. S.139.

³⁵⁷ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.16.

³⁵⁸ Vgl. Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.



Abb.401

Harry Holtzman,
 "Square Volume with Yellow and Blue",
 1938-40,
 Öl und Acryl auf Masonit,
 24" x 24".

Aus: Defining the Edge: Early American
 Abstraction. Selections from the Collection
 of Dr. Peter B. Fischer. (Ausstellungskataog:
 Laguna Art Museum, Laguna Beach,
 California, January 10 - March 15, 1998. /
 Michael Rosenfeld Gallery, New York, March
 26 - May 30, 1998.) Laguna Beach / New
 York 1998. S.30.

(Abb.400), wobei er bald auf rein horizontal gestreifte Kompositionen kam (Abb.401), die er in dreidimensionaler Form auf freistehende Säulen mit quadratischem Grundriß übertrug (Abb.402). Nach dem Eintreffen Mondrians in New York reduzierte Holtzman sein künstlerisches Schaffen sehr stark. Statt dessen editierte er die theoretischen Arbeiten Mondrians. Daß der jüngere Holtzman sich künstlerisch an Diller orientiert hat, ist nicht nachzuweisen. Die beiden Künstler haben sich aber sehr wohl in ihrer künstlerischen Ausrichtung ausgetauscht und Holtzman war Anregungen seines

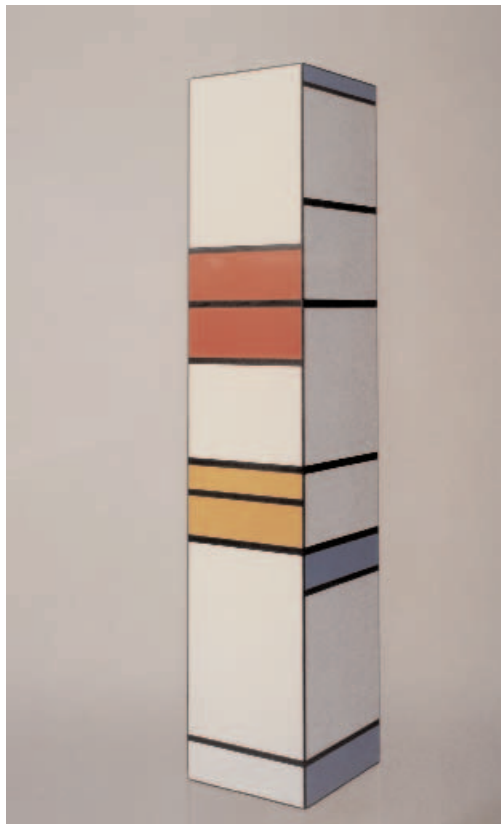


Abb.402

Harry Holtzman,
 "Sculpture (1)",
 1940,
 Öl und Acryl auf Masonit,
 198,1 x 30,5 x 30,5 cm,
 Museum of Art, Carnegie
 Institute Pittsburgh.
 Aus: Lane, John R. /
 Larsen, Susan C[arol]
 (Hrsg.): Abstract Painting
 and Sculpture in America
 1927-1944. Pittsburgh
 1983. S.117.

älteren Studienfreundes gegenüber aufgeschlossen. Diller und Holtzman haben sich gemeinsam für den Neoplastizismus begeistert und beide haben die davon ausgehenden Impulse in unterschiedlicher Weise in ihrem Werk umgesetzt. Holtzman entwickelte sich sehr bald von Mondrian-nahen Kompositionen hin zu reduzierten Streifenbildern, bei denen jedoch die schwarze Begrenzungslinie der Farbflächen weiterhin von großer Bedeutung war.

Ilya Bolotowsky war 1923 im Alter von 16 Jahren aus Russland nach New York gekommen und hatte sich sehr bald in die New Yorker Künstlerszene integriert. Da er einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Entwicklung in New York durchlaufen hatte, zählt man ihn zu den amerikanischen Künstlern. Bolotowsky, der sich auch schon früh für Abstraktionen und Reduktionen interessiert hatte, kam unter der Anleitung und der Ermutigung Dillers im "mural project" erstmals zu völlig abstrakten Lösungen in Form von amorphen Elementen vor einfarbigem Hintergrund (Abb.403). Diller



Abb.403

Ilya Bolotowsky, "Study for 'Mural for Health Building, Hall of Medical Science, New York World's Fair'", 1938-39, Öl auf Leinwand, 76,2 x 121,9 cm, The Art Institute of Chicago.
Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting..
(Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.86.

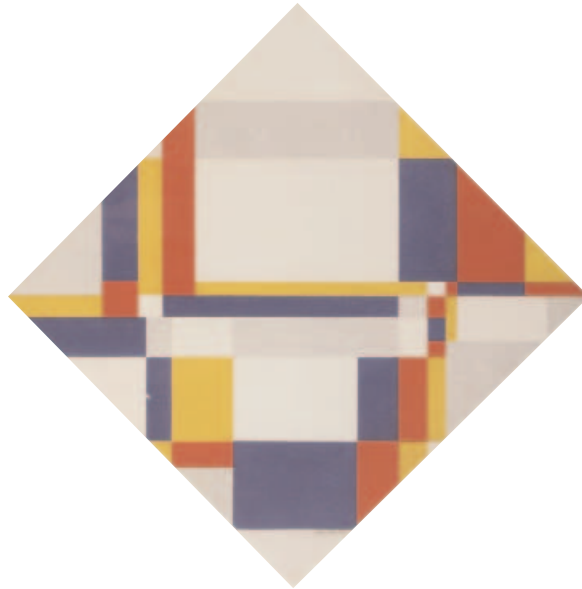


Abb.404

Ilya Bolotowsky,
"Doric Diamond",
1951,
Öl auf Leinwand,
19,5" x 19,5",
Yale University Art Gallery.
Aus: Abstraction,
Geometry, Painting.
(Ausstellungskatalog:
Albright-Knox Art Gallery.)
New York 1989. S.101.

erkannte das Talent des jungen Künstlers und förderte ihn, indem er ihm den Auftrag zur Gestaltung mehrerer Wände gab, eine davon im Williamsburg Housing Project. Bolotowsky schwenkte, möglicherweise unter dem Einfluß Dillers, alsbald zu geometrisch-abstrakten Kompositionen um (Abb.404), bei denen er sich ein typisches Merkmal erarbeitete: streng rechtwinklige Formen in ein Tondo zu fassen (Abb.405). Diese Form und auch die eines langgestreckten Ovals wurden für sein Schaffen ebenso typisch wie die sehr Ton in Ton gehaltene Farbwahl. So umfaßt das Spektrum eines Bildes unterschiedlich helle Rottöne, Weiß und Schwarz bzw. unterschiedlich helle Blautöne, Weiß und Schwarz oder - was seltener ist - Gelbtöne.



Abb.405

Ilya Bolotowsky,
"Small White Tondo",
1960,
Öl auf Holzplatte,
24" diameter,
Yale University Art Gallery.
Aus: Abstraction,
Geometry, Painting.
(Ausstellungskatalog:
Albright-Knox Art Gallery.)
New York 1989. S.102.

Diese, teils als eklektisch³⁵⁹ bezeichneten Werke Bolotowskys zeigen durchaus eine eigene Entwicklung, die zwar auf den Prinzipien des Neoplastizismus beruht, aber mit künstlerischer Aussage.

Charmion von Wiegand (1896-1983) hatte in künstlerischer Hinsicht wohl keinen Einfluß auf Dillers Schaffen. Sie begann erst nach Mondrians Ankunft in New York, resultierend aus dem persönlichen Kontakt mit dem Künstler, im Stil des Neoplastizismus zu arbeiten (Abb.406 und 407). Dabei

Abb.406

Charmion von Wiegand,
Untitled, ca.1945, Gouache
auf Karton,
18,5" x 13,5".
Aus: American Abstract Art
of the 1930's and 1940's.
The J. Donald Nicholson
Collection.
(Ausstellungskatalog: Wake
Forest University, Winston-
Salem, North Carolina,
August 28 - October 11,
1998.) New York 1999.
S.103.

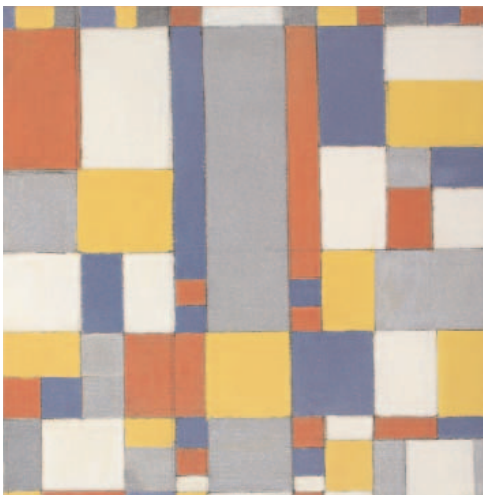


Abb.407

Charmion von Wiegand,
Untitled, c. 1945,
Öl auf Leinwand,
12" x 12".
Aus: Early American
Abstraction. Small Scale -
Large Dimension.
(Ausstellungskatalog:
Michael Rosenfeld Gallery,
New York, November 7,
2002 - January 11, 2003).
New York 2002. o.S.

³⁵⁹ Vgl. Weinberg-Staber, Margit: Wirkungen und Gegenwirkungen - Fritz Glarner in Paris und New York. In: Fritz Glarner. Stiftung für konkrete und konstruktive Kunst (Hrsg.). Zürich 1994. S.33.

waren der theoretische Hintergrund und die Ideen der Theosophie von besonders großer Bedeutung für sie. Von Wiegand übersetzte und überarbeitete 1942 das Werk "Pure Plastic Art" von Mondrian.³⁶⁰ Sie war jedoch für den indirekten Informationsaustausch über die Arbeitsweisen Dillers und Mondrians von Bedeutung. Wie bereits festgestellt, muß der Informations-transfer über Harry Holtzman oder Charmion von Wiegand stattgefunden haben, da die Maler Mondrian und Diller sich wohl nie direkt über ihre Arbeitsweisen ausgetauscht haben. Von Wiegand trat bald nach Mondrians Tod dem Buddhismus bei, worauf ihre weiterhin größtenteils geometrischen Strukturen im Bild von Figuren aus dem buddhistischen Pantheon bevölkert wurden, oder sie die Idee der Mandalas in eine konstruktive Formensprache überführte (Abb.408 und 409).

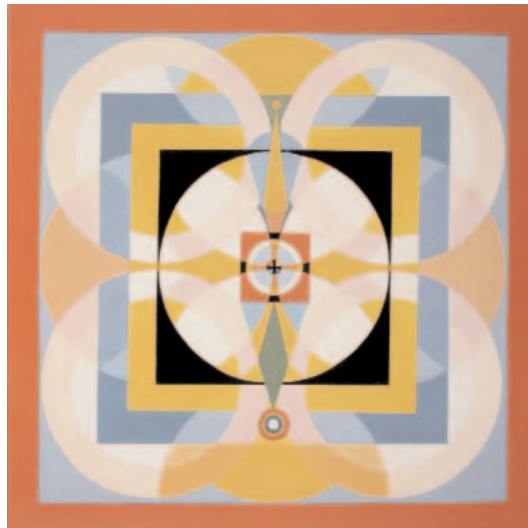


Abb.408,

Charmion von Wiegand,
 "The Kundalini Lotus",
 1968-69,
 Öl auf Leinwand,
 35" x 35".
 Aus: Charmion von
 Wiegand. Spirituality in
 Abstraction, 1945-1969.
 (Ausstellungskatalog:
 Michael Rosenfeld Gallery,
 New York, September 7 -
 October 28, 2000). New
 York 2000. S.35.

Abb.409

Charmion von Wiegand,
 Gouache #219: "The Shrine of
 Mirror Like Wisdom", 1964,
 Gouache mit Collage und Kreide
 auf Papier, 17,5" x 13,5".
 Aus: Charmion von Wiegand.
 Spirituality in Abstraction, 1945-
 1969. (Ausstellungskatalog:
 Michael Rosenfeld Gallery, New
 York, September 7 - October 28,
 2000). New York 2000. S.36.



³⁶⁰ Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.12.

Der gleichaltrige Charles Biederman, dessen Eltern aus Tschechien in die USA kamen, hat - wie Diller auch - konstruktive Reliefs geschaffen. Biederman hatte geometrisch abstrakte Reliefs zu seinem Hauptthema gemacht (Abb.410 und 411), wobei er formal nicht ausschließlich vom Neoplastizismus beeinflusst war. Seine Reliefs sind aus diesem Grund auch nicht unmittelbar mit Dillers vergleichbar. Seine Kompositionsidee bestand häufig aus einer Repetition gleicher Bildelemente, während Diller stärker die individuelle Gestaltung der Bildfläche betonte. Neben einer grundsätzlichen formalen Ähnlichkeit und der Tatsache, daß beide Künstler nur über den ersten Zeitraum aktive und überzeugte Teilnehmer der American Abstract Artists Gruppierung waren, verbindet sie künstlerisch wenig.

Abb.410

Charles Biedermann,
 "Work #4", 1937, Holz und
 Lack-Relief,
 35,875" x 31,625".
 Aus: American Abstract Art
 of the 1930's and 1940's.
 The J. Donald Nicholson
 Collection. (Ausstellungskatalog: Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, August 28 - October 11, 1998.) New York 1999. S.33.

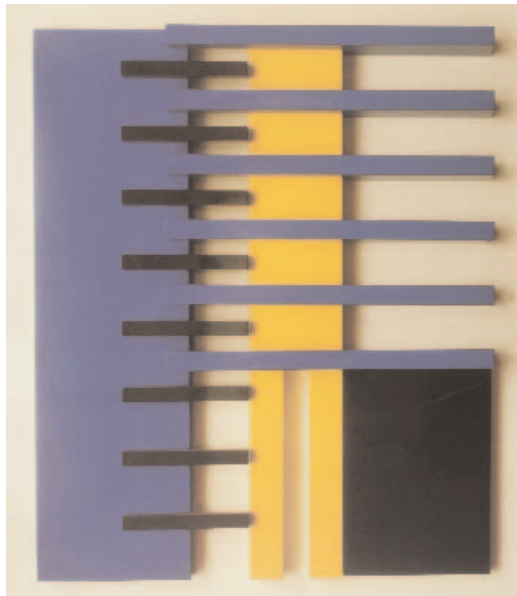


Abb.411

Charles Biedermann, "Work
 No.16, New York, 1938-39",
 1938-39, painted wood,
 73,3 x 57,2 x 6,4 cm,
 Collection of Mrs. Raymond
 F. Hedin.
 Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
 Abstract Painting..
 (Ausstellungskatalog:
 Museum of Art, Carnegie
 Institute, Pittsburgh.)
 Pittsburgh 1983. S.82.



Abb.412

Theodor Rosczak,
"Contrapunta", 1936, wood
and plastic construction,
24,5" x 39,5" x 5".
Aus: American Abstract Art
of the 1930's and 1940's.
The J. Donald Nicholson
Collection.
(Ausstellungskatalog: Wake
Forest University.) New
York 1999. S.86.

Einige Reliefs von dem nur ein Jahr jüngeren, ursprünglich aus Polen stammenden, Künstler Theodor Rosczak (1907-1981) waren den Frühwerken Dillers hingegen wesentlich ähnlicher (Abb.412). Die freien Kreisformen und die rechtwinkligen Gegenstücke erinnern sehr stark auch an Dillers erste Experimente mit diesen Formen. Rosczak studierte nach seiner Zeit im Art Institute in Chicago für zwei Jahre in Europa, wobei er auch die Werke der beiden, hauptsächlich auf Reliefs spezialisierten Künstler, Jean Gorin und César Domela kennenlernte. Diese werden beim Vergleich mit den internationalen Zeitgenossen genauer betrachtet. Rosczak orientierte sich bei seinen Metall-Konstruktionen, die sich von seinen ersten Reliefs aus Gips unterschieden, jedoch bald am russischen Konstruktivismus. Da Rosczak nach seiner Rückkehr in die USA in New York lebte und seine Arbeiten in die erste Biennale of American Art des Whitney Museums integriert waren,³⁶¹ muß sein Werk Diller wohl bekannt gewesen sein. Die tatsächlichen Ähnlichkeiten beschränken sich jedoch auf dieses eine, in Abbildung 412 gezeigte Werk, weswegen eine grundsätzliche gegenseitige Beeinflussung ausgeschlossen werden kann.

Ludwig Sander (1906-1975), mit dem Diller und Holtzman der Besuch der Art Students League verband, studierte bei einem Besuch in München bereits bei Hans Hofmann und verschrieb sich mit seiner Kunst ebenfalls den Regeln des Neoplastizismus. Sander entwickelte sehr strenge großflächige Kompositionen, bei denen die Lineaturen auf ein Minimum reduziert wurden und teilweise minimal farbvariierte rechtwinklige Flächen anein-

³⁶¹ Vgl. Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.211.

Abb.413

Ludwig Sander,
"Tioga II", 1969.
Aus: Rotzler, Willy:
Konstruktive Konzepte -
Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom
Kubismus bis heute.
3.überarbeitete Auflage,
Zürich 1995. S.245.



anderstoßen. Bei vielen seiner Kompositionen überwiegt die Farbe Gelb (Abb.413). Da die Künstler zum Teil in engem Kontakt standen, ist eine wechselseitige Inspiration nicht ausgeschlossen, wobei aber jeder Künstler seinem eigenen Weg treu blieb.

Einflüsse der beiden Sammler und Kunstmäzene Katherine Dreier und Albert Eugene Gallatin, die sich selbst auch als Künstler betätigten (z.B. Abb.414), lassen sich in künstlerischer Hinsicht nicht festmachen. Als Kunstsammler mit dem Schwerpunkt europäische Avantgarde waren sie aber für die Entwicklung Dillers von Bedeutung, was auch Nancy Troy feststellt: "It is possible that Katherine Dreier was more than indirectly for acquainting Diller with the work of European modernists. She already knew Diller well enough by 1934 to enlist his help in efforts to organize an exhibition or at least a publication involving abstract artists in America."³⁶²

Aus Europa lebten in dieser Zeit auch einige geometrisch abstrakt arbeitende Künstler in den USA, wie Fritz Glarner, Jean Hélion und Jean Xcéron mit denen Diller in Kontakt stand.³⁶³

³⁶² Troy: Mondrian and Neoplasticism in America. Connecticut, 1979. S.7.

³⁶³ Vgl. Agee: Burgoyne Diller.. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.81.



Abb.414

Albert Eugene Gallatin,
untitled,
1936,
Öl auf Leinwand,
12" x 9".
Aus: Mecklenburg, Virginia
M.: The Patricia and Phillip
Frost Collection. American
Abstraction 1930-1945.
(Ausstellungskatalog:
National Museum of
American Art, Smithsonian
Institution, Washington,
D.C., September 8, 1989 -
February 11, 1990).
Washington, D.C. 1989.
S.69.

Mit Fritz Glarner aus der Schweiz stellte Diller in Gruppenausstellungen gemeinsam aus, woraus geschlossen werden kann, daß die Künstler ihre Werke gegenseitig kannten. Glarner, der zwar schon recht früh abstrakt malte (Abb.415), entwickelte sich erst in New York vollständig zur geometrischen Abstraktion im Sinne des Neoplastizismus (Abb.416 bis 419). Er war zwar von Mondrian beeinflusst (Abb.418), doch sein freier Umgang mit den Regeln des Neoplastizismus entsprach mehr dem seiner amerikanischen Künstler-Kollegen. Das Werk in Abbildung 417 zeigt sehr gut den Entwicklungsschritt zu seiner eigenen Bildsprache. Dabei ist eine Anleihe an die Bildsprache Dillers durchaus feststellbar. Das Glarner eigene Element ist aber auch schon bei diesem Beispiel feststellbar, wo schwarze, vom Rand ausgehende Linien die "frei" schwebenden Rechtecke zusammenhalten. Die leichte Anschrägung seiner Bildelemente (Abb.419) ist jedoch erst in seinem späteren Werk festzustellen.

Abb.415

Fritz Glarner,
"Painting",
1937,
Öl auf Leinwand,
114,5 x 142 cm,
Kunsthhaus Zürich.
Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
Abstract Painting..
(Ausstellungskatalog:
Museum of Art, Carnegie
Institute, Pittsburgh.)
Pittsburgh 1983. S.104.

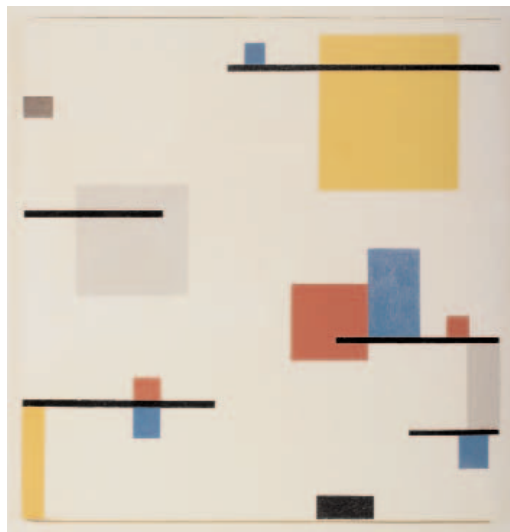


Abb.416

Fritz Glarner,
Painting, 1940,
Öl auf Leinwand,
104,5 x 94 cm.
Aus: Kahn-Rossi, Manuela:
Fritz Glarner. Lugano
(Museo Cantonale d'Arte) /
Zürich (Stiftung für kon-
struktive und konkrete
Kunst / Kunsthhaus Zürich)
1993. S.150.

Abb.417

Fritz Glarner,
"Relational Painting",
1943,
Öl auf Leinwand,
42,125" x 40,125",
Yale University Art Gallery,
Gift of Katherine S. Dreier
to the Collection Société
Anonyme.
Aus: Abstraction,
Geometry, Painting.
(Ausstellungskatalog:
Albright-Knox Art Gallery.)
New York 1989.



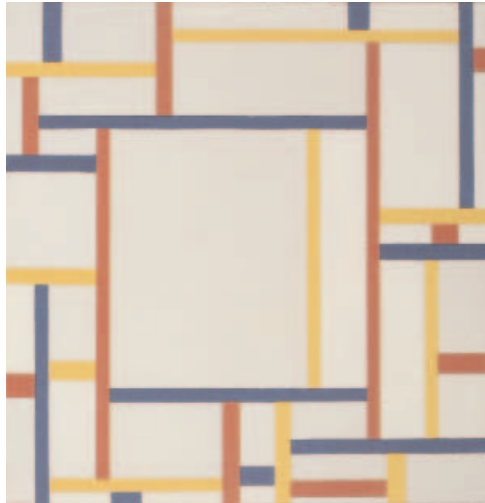


Abb.418

Fritz Glarner,
 Painting (white),
 1945, Öl auf Leinwand,
 74 x 71 cm.
 Aus: Aus: Kahn-Rossi,
 Manuela: Fritz Glarner.
 Lugano (Museo Cantonale
 d'Arte) / Zürich (Stiftung für
 konstruktive und konkrete
 Kunst / Kunsthaus Zürich)
 1993. S.157.



Abb.419

Fritz Glarner,
 Relational Painting No.58,
 1952,
 Öl auf Leinwand,
 20" x 16".
 Aus: American Abstract Art
 of the 1930's and 1940's.
 The J. Donald Nicholson
 Collection. (Ausstellungs-
 katalog: Wake Forest
 University, Winston-Salem,
 North Carolina, August 28 -
 October 11, 1998.) New
 York 1999. S.62.

Zu Hélon und Xcéron bestand ein engerer persönlicher Kontakt. Hier hat Diller möglicherweise auch einige künstlerische Anregungen aufgegriffen. Jean Hélon (1904-1987) hat sich bereits vor Diller in den Jahren von 1930 bis 1932 mit geometrischer Abstraktion beschäftigt. Er widmete sich jedoch ausschließlich während dieser kurzen Zeitspanne dieser Kunstrichtung und lotete sie nicht mit sehr großer Ernsthaftigkeit aus. Dadurch ist seinen

Abb.420

Jean Hélion,
"Composition Ouverte",
1930,
Öl auf Leinwand,
50 x 50 cm.
Aus: Cousseau, Henry-
Claude: Helion. Paris 1992.
S.61.

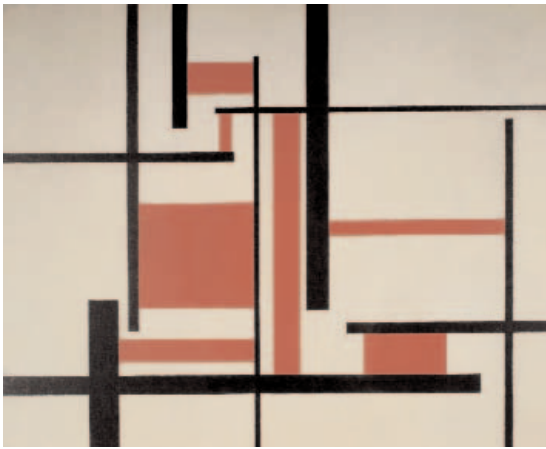


Abb.421

Jean Hélion,
"Composition Orthogonale",
1932,
Öl auf Leinwand,
60 x 73 cm.
Collection Henriette
Gomès, Paris.
Aus: Cousseau, Henry-
Claude: Helion. Paris 1992.
S.70.

Abb.422

Jean Hélion,
"Composition Orthogonale",
1930,
Öl auf Leinwand,
100 x 81 cm. MNAM.
Aus: Ottinger, Didier: Jean
Hélion. Paris (Centre
Georges Pompidou) 1992.
S.12.



Werken auch eine gewisse Verspieltheit zu eigen, wie in den Abbildungen 420 bis 423 zu sehen ist. Hélion führte vor Diller die in der Mitte der Komposition um 90° abbiegenden Linien ein (Abb.420). Zudem entwickelte er Kompositionen, bei denen die schwarzen und die farbigen Linien und Flächen fast gleichwertig behandelt werden (Abb.421), wobei er trotz der



Abb.423

Jean Hélion,
"Composition orthogonale",
1932.

Aus: Rotzler, Willy:
Konstruktive Konzepte -
Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom
Kubismus bis heute.
3. überarbeitete Auflage,
Zürich 1995. S.133.

nahezu linienförmigen roten Flächen diese doch kompositorisch hauptsächlich als Flächen und nicht als Linien betrachtete (Abb.423). Zudem führte er bereits schwarze Linien über farbige Flächen, wie in Abbildung 422 zu sehen ist. Dabei ist jedoch zu beachten, daß er sich zu keinem Zeitpunkt völlig an die Regeln des Neoplastizismus hielt und somit immer neue Ideen einbrachte, die diesen Regeln zuwiderliefen. Über einen Ausflug in eine expressivere Abstraktion kam er schließlich zu einer reduzierten figürlichen Darstellungsweise.

Diller partizipierte am freien Umgang Hélions mit den streng rechtwinkligen Formen. Da Dillers Arbeiten jedoch von größerer Ernsthaftigkeit geprägt waren, versuchte er trotz dieser freien Elemente den Grundlagen treu zu bleiben und diese Elemente zu integrieren, ohne den Gesamteindruck eines Werks des Neoplastizismus zu stören oder gar zu zerstören. Seine Form der Erweiterung war eine sehr konstruktive, die zwar über die im Neoplastizismus formulierten Absolutheiten hinausging, gleichzeitig aber immer noch im Rahmen enger Grenzen eine vergleichbare aber erweiterte Bildsprache entwarf. Diese gelungene Kombination bei Diller mag ausschlaggebend für die Übernahme dieser Neuerungen durch Mondrian nach seiner Ankunft in New York gewesen sein.

Die Werke von Jean Xcéron weichen zwar deutlicher von der konventionellen Bildsprache des Neoplastizismus ab,³⁶⁴ doch auch hier gibt es eine formale Idee, die von Diller und über Diller, wohl auch von Mondrian, in sein Werk eingebaut wurde. Hierbei handelte es sich um das farbliche Umspringen von Kreuzungspunkten bei zwei Linien, bzw. das Einfügen von andersfarbigen Teilstücken in einer Linie. Zwar hat Xcéron kein streng neoplastizistisch ausgerichtetes Werk geschaffen, dennoch spielte bei ihm auch die geometrisch-abstrakte Bildsprache eine bedeutende Rolle (Abb.424 bis 427). In seinen Kompositionen kamen Linien somit auch nicht als die gesamte Bildfläche strukturierende Elemente zum Tragen, sondern als Gitterformende Teilelemente, die geschlossen und gleichwertig Rechtecken oder anderen Formen auf der Bildfläche gegenüberstanden (Abb.427).

Abb.424

Jean Xcéron,
 "250A",
 1942,
 Öl auf Leinwand,
 22" x 18,5".
 Aus: César Domela-
 Nieuwenhuis, "Composition
 géométrique no.4", 1923.
 Aus: Clairet, Alain:
 Catalogue raisonné de
 l'Oeuvre de César Domela-
 Nieuwenhuis. Paris 1978.
 Planche I, S.52.

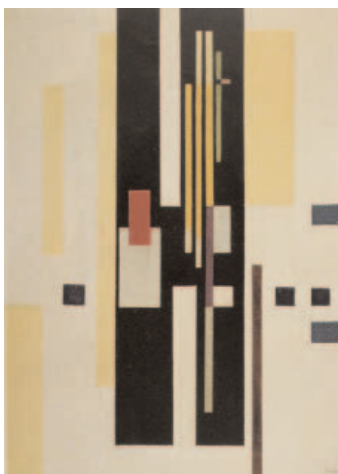
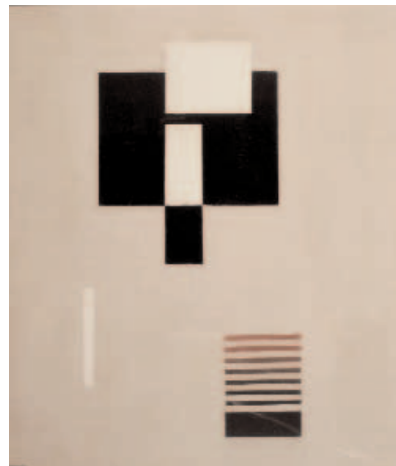


Abb.425

Jean Xcéron,
 "Composition No.250",
 1941,
 Öl auf Holz,
 21,5" x 19,25", The Joseph
 H. Hirshhorn Collection,
 New York.
 Aus: Jean Xceron.
 (Ausstellungskatalog: The
 Solomon R. Guggenheim
 Museum, New York). New
 York 1965. S.26.

³⁶⁴ Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.383.

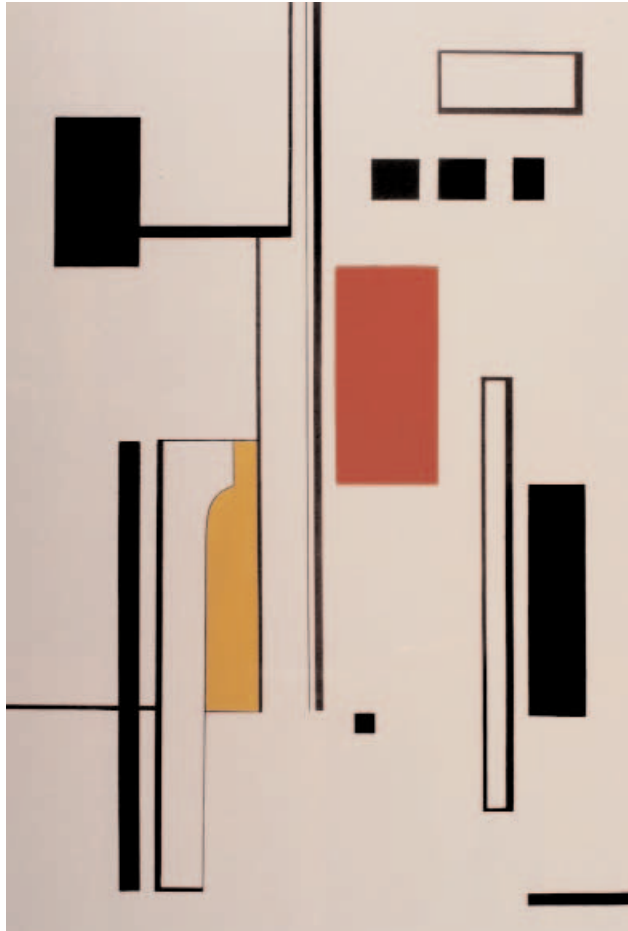
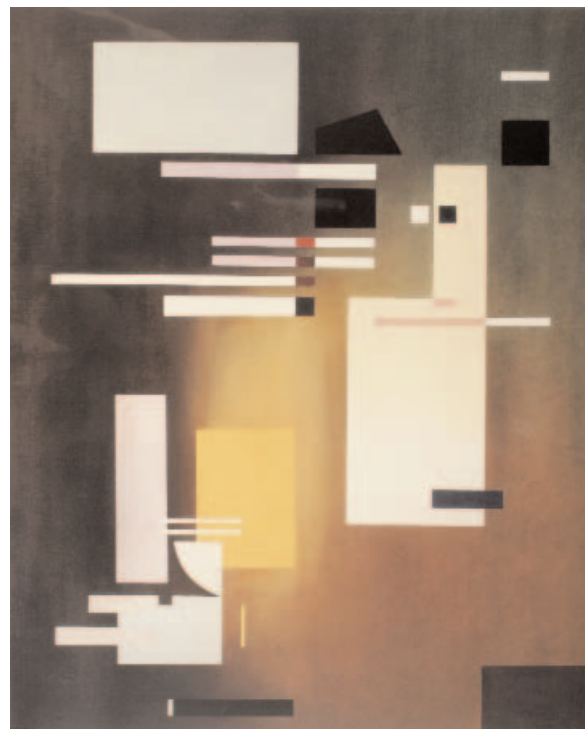


Abb.426

Jean Xcéron,
 "Composition No. 239A",
 1937,
 Öl auf Leinwand,
 129,5 x 89 cm,
 Collection of Barney A.
 Ebsworth.
 Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
 Abstract Painting..
 (Ausstellungskatalog:
 Museum of Art, Carnegie
 Institute, Pittsburgh.)
 Pittsburgh 1983. S.142.

Abb.427

Jean Xcéron,
 "Composition No. 263",
 1943,
 Öl auf Leinwand,
 127,3 x 101,9 cm,
 The Solomon R.
 Guggenheim Museum,
 New York.
 Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
 Abstract Painting..
 (Ausstellungskatalog:
 Museum of Art, Carnegie
 Institute, Pittsburgh.)
 Pittsburgh 1983. S.143.



Diese Beziehungen der Künstler in New York untereinander machen sichtbar, daß es völlig ausgeschlossen ist, von nur einer Inspirationsquelle im Werk dieser Künstler auszugehen.³⁶⁵ Vielmehr lebte die Kunstrichtung in New York in dieser Zeit von der vielfachen Interaktion zwischen den Künstlern³⁶⁶ und den Versuchen der einzelnen Künstler, ihren eigenen Weg in den Grenzen dieser Kunstrichtung zu finden.³⁶⁷

Aber auch die Einflüsse von Künstlern, die Diller nicht persönlich gekannt hat, lassen sich feststellen. Im Frühwerk von Diller spielten sicherlich Kandinsky, Arp und Miró eine gewisse Rolle.³⁶⁸ Ben Nicholson, Jean Gorin und César Domela inspirierten ihn möglicherweise zu seinen Reliefs. Im Werk von John McLaughlin finden sich einige Parallelen, ebenso auch zum Teil in Werken von Camille Graeser und Adolf Fleischmann. Der Schritt vom Künstler, der sich Inspirationsquellen sucht, zu einem, der selbst zur Inspirationsquelle wurde, war dann nicht mehr weit. Diese Aspekte werden im nächsten Teilkapitel untersucht.

Diller hat möglicherweise das Werk "Kleines Gelb" von Wassily Kandinsky (Abb.428) aus der Sammlung von Katherine Dreier im Original gekannt. Es kann neben Werken von Malewitsch und Lozowick ebenfalls auf Dillers

Abb.428

Wassily Kandinsky, "Kleines Gelb",
1926,
Öl auf Malpappe,
41 x 32 cm.
Aus: Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor
S. / Kenny, Elise K.: The Société
Anonyme and the Dreier Bequest at Yale
University. A Catalogue Raisonné. New
Haven (Yale University, Art Gallery) 1984.
S.364.



³⁶⁵ Vgl. Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.383

³⁶⁶ Golding: Paths to the Absolute. Princeton N.J. 2000. S.113.

³⁶⁷ Seuphor: Construction.. In: Constructions and Geometry in Painting. (Ausstellungskatalog: Galerie Chalette). New York, 1960. S.4.

³⁶⁸ O'Connor, Francis V.: Burgoyne Diller, Geometric Abstraction and the Redress of Art in the 1930's. In: Burgoyne Diller. The 1930's. Cubism to Abstraction. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 8, 2001 - January 12, 2002.) New York 2001.

Frühwerk gewirkt haben und ihn zu Werken, wie beispielsweise in Abbildung 370 (S.306), inspiriert haben.

Die amorphen Formen dieser Zeit in seinen Bildern sind auch im Werk von Jean Arp und Joan Miró zu finden. Spezielle Bezüge zu einzelnen Werken lassen sich hier nicht festmachen. Neben Werken mit nahezu losgelösten Rechtecken (Abb.429) findet sich auch ein Werk mit dem Titel "Dog Barking at the Moon" (Abb.430), bei dem neben Hund und Mond auch eine überdi-

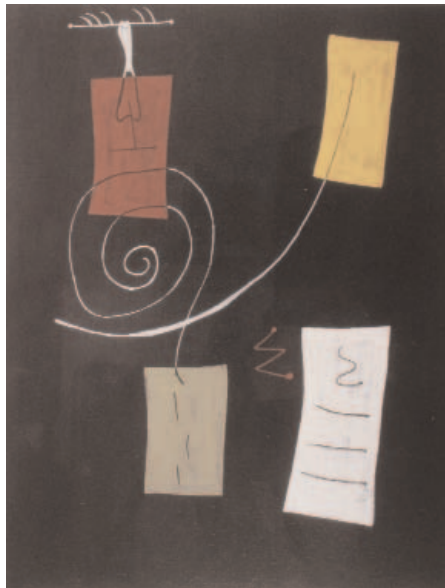


Abb.429

Joan Miró,
"Red, Yellow, Green White",
1937,
63,5 x 48,9 cm.
Aus: The Joseph and Celia
Asher Collection.
(Ausstellungskatalog:
Louisiana Museum of
Modern Art). Humlebaek
o.D. S.47.

mensionale Leiter zu sehen ist, die stark an das Leiter-Motiv in den Bildern des Frühwerks von Diller erinnert. Daß Diller dieses Werk gekannt hat, ist unwahrscheinlich. Dennoch ist die Parallelität frappierend.

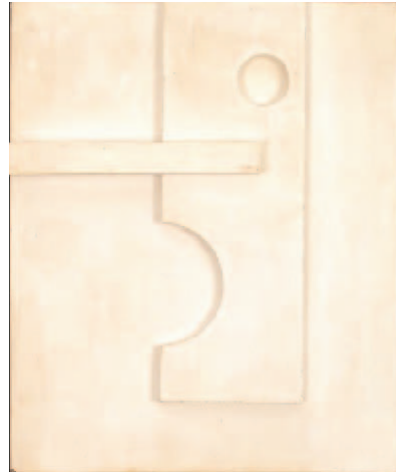


Abb.430

Joan Miro,
Dog Barking at the moon,
Öl auf Leinwand,
1926.
Aus: Golding, John: Paths
to the Absolute. Mondrian,
Malevich, Kandinsky,
Pollock, Newman, Rothko
and Still. Princeton N.J.
2000. S.184.

Abb.431

Titel: ohne Titel
Datierung: 1934
Medium: bemaltes Holz auf
Masonit-Platte
Signatur: signiert
Größe:
12" x 10" x 0,75",
30,5 x 25,4 x 1,9 cm
//0143-1934-R



Ein frühes Relief von Diller aus dem Jahre 1934 (Abb.431), läßt starke Anklänge an Ben Nicholson feststellen (Abb.432). Nicht nur der weiße Farbauftrag, sondern die Kompositionsweise selbst weist Ähnlichkeiten auf.³⁶⁹ Diller hat dieses Relief von Nicholson nachweisbar erst in der Ausstellung "Cubism and Abstract Art" im Museum of Modern Art 1936 gesehen. Möglicherweise hat er sich aber auch schon zuvor mit den Arbeiten des Briten auseinandergesetzt.³⁷⁰



Abb.432

Ben Nicholson,
Relief, 1934.
Aus: Barr, Alfred H. Jr.:
Cubism and Abstract Art.
Museum of Modern Art,
New York 1936. Reprint
New York 1966. S.201.

³⁶⁹ Vgl. Pitts-Rambert: Mondrian in the USA. Parkstone 2002. S.183.

³⁷⁰ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.69.

Seine späteren Reliefs erinnern eher an Jean Gorin oder César Domela.³⁷¹ Beide Künstler malten auch geometrisch-konstruktive Kompositionen (Abb.433 und 434), wobei sich Gorin strenger an die Regeln des Neoplastizismus hielt. Zwar unterscheiden sich die Reliefs der beiden Künstler sowohl untereinander (Abb.435 und 436), als auch im Vergleich zu Dillers Werk, doch überführten sie auch die Ideen des Neoplastizismus in die dritte Dimension.³⁷² Formal ist das Relief Gorins eher mit dem ersten Thema Dillers vergleichbar, während die Struktur des Werks von Domela eher an das zweite Thema erinnert.³⁷³ Vergleichbare Reliefs schuf auch Masson (Abb.437).



Abb.433

Jean Gorin,
"Composition No. 3 émanant du triangle",
1927,
Emaillie auf Leinwand,
68,5 x 59,5 cm.
Aus: Pommeré, Marianne
Le: L'oeuvre de Jean
Gorin. The Works of Jean
Gorin. Das Werk von Jean
Gorin. Zürich 1985. S.47.

Abb.434

César Domela-
Nieuwenhuis,
"Composition géométrique
no.4", 1923.
Aus:Clairt, Alain:
Catalogue raisonné de
l'Oeuvre de César Domela-
Nieuwenhuis. Paris 1978.
Planche I, S.37.



³⁷¹ Vgl. Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Tucson 1978. S.30.

³⁷² Vgl. Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.61.

³⁷³ Elderfield, John: American Geometric Abstraction in the late Thirties. In: Art Forum, December 1972. S.37-40.

Abb.435

Jean Gorin,
"Relief néo-plastique
No.21",
1930,
Öl auf Holz,
34 x 34 x 3 cm.
Aus: Aus: Pommeré,
Marianne Le: L'oeuvre de
Jean Gorin. The Works of
Jean Gorin. Das Werk von
Jean Gorin. Zürich 1985.
S.55.



Abb.436

César Domela-
Nieuwenhuis,
"Relief néo-plastique no.
10",
1930.
Aus: Clairét, Alain:
Catalogue raisonné de
l'Oeuvre de César Domela-
Nieuwenhuis. Paris 1978.
Planche III, S.41.

Abb.437

Daniel Masson,
"Composition 58-4",
c.1945,
Öl auf Holz- und Masonit-
Konstruktion,
27,25 x 25 inches.
Aus: American Abstract
Art.. The J. Donald
Nicholson Collection.
(Ausstellungskatalog: Wake
Forest University.) New
York 1999. S.156.



Weitere Parallelen finden sich im Werk von John McLaughlin (Abb.438), Camille Graeser (Abb.439) und Adolf Fleischmann (Abb.440).



Abb.438,

John McLaughlin,
Untitled,
1956,
oil on canvas,
48" x 32",
Courtesy of André
Emmerich Gallery,
New York.
Aus: Abstraction,
Geometry, Painting.
(Ausstellungskatalog:
Albright-Knox Art Gallery.)
New York 1989. S.130.

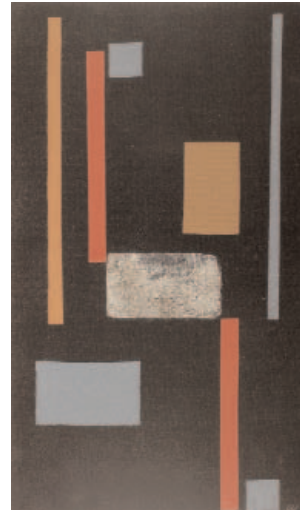


Abb.439

Camille Graeser,
"Fließender Rhythmus",
1945,
Öl auf Leinwand,
68 x 32 cm.
Aus: Camille Graeser.
(Ausstellungskatalog:
Museum für Neue Kunst,
Freiburg i.Br., 22. Oktober -
11. Dezember 1988. /
Museum am Ostwall,
Dortmund, 12. März - 30.
April 1989. /
Ausstellungsräume im
Stadttheater Ingolstadt, 20.
Mai - 18. juni 1989).
Freiburg 1988.

Abb.440

Adolf Fleischmann,
o.T.,
1938,
Collage mit farbigen
Papieren und Silberfolie auf
schwarzem Papier,
47,5 x 28 cm.
Aus: Adolf Fleischmann.
Retrospektive zum 100.
Geburtstag.
(Ausstellungskatalog:
Galerie der Stadt Esslingen
Villa Merkel, 20. März - 8.
Mai 1992). Esslingen 1992.



Während John McLaughlin die Rechtecke in seinem Werk voreinander anordnete, hat Graeser seine in den Grundfarben gehaltenen Rechtecke vor schwarzen Grund gesetzt. Der Hauptunterschied zu den Werken des ersten Themas von Diller ist die Positionierung dieser Rechtecke. Graeser ließ diese Rechtecke alle den Rand berühren, wodurch die schwarze Form im Kunstwerk zu einem Fluß innerhalb der Bildfläche wird und etwas von der Ruhe und Unendlichkeit, die sie in Dillers Werken stets hat, verliert. Zu Fleischmanns Werk besteht ein wesentlicher Unterschied darin, daß er keine besondere Reduktion der Elemente auf der schwarzen Grundfläche vorgenommen hat. Zudem kommt in seiner Collage (Abb.440) noch die Verwendung von reflektierenden Oberflächen dazu, die bereits den Wunsch nach Bewegung in den Bildern, die er später mit optischer Vibration umsetzte, vorwegnahm.

Dieses Netzwerk von Einflüssen und wechselseitigen Inspirationen darf bei der Beurteilung des Werks eines Künstlers niemals unterschätzt werden. Der visuelle Erfahrungsschatz eines Künstlers wächst stetig mit dem, was er sieht. Und da sich ein Künstler speziell auch für die Kunstrichtung, in der er selbst arbeitet, interessiert, nimmt er in diesem Bereich besonders viel wahr. Diller war in dieser Hinsicht ein Sonderfall, weil er während seiner Zeit bei den diversen staatlich geförderten Projekten, als Leiter der Wandgestaltungsdivision und wohl auch schon vorher, mit einer Vielzahl von Künstlern und deren Werken professionell zu tun hatte. Es gehörte zu seinen Aufgaben, aus ihnen auszuwählen und die Werke zu beurteilen. Neben

den ganz persönlich-freundschaftlichen Künstlerkontakten tat dann die Mitgliedschaft in der Gruppierung der American Abstract Artists noch ihr Übriges. Somit kann Dillers Werk nur unter Berücksichtigung dieser sehr verzweigten Beziehungen beurteilt werden. Die Vergleiche haben ergeben, daß Diller aus einer Vielzahl von Inspirationsquellen schöpfen konnte. Seine sehr subtilen Übernahmen, aber auch Abwandlungen und Weiterentwicklungen, zeigen, wie sehr er diese Kunstrichtung als eine lebendige und im Rahmen der selbstgesteckten Grenzen formbare Kunst ansah.

V.7. Nachfolgegenerationen

“The revolution is over, but we are only at the beginning of a process that may take generations to fulfill.”³⁷⁴

Unter Nachfolgegeneration sind hier nicht ausschließlich die, in der Zeitabfolge nachrückenden, jüngeren Künstlern gemeint, sondern auch die Künstler, die zwar gleichaltrig waren, die sich aber zeitlich versetzt für diese Kunstrichtung zu interessieren begannen bzw. sie weiterentwickelten.

Zum einen hat Diller einige Künstler in seinem Umfeld speziell für diese geometrisch-abstrakte Kunstrichtung sensibilisiert. Das geschah zum großen Teil während der Jahre, in denen er die Leitung für das Mural Project in New York innehatte. Am Werk dieser Künstler läßt sich feststellen, daß der Beginn einer ernsthaften Beschäftigung mit der geometrischen Abstraktion in diese Zeit fiel. Zu diesen Künstlern gehören Ilya Bolotowsky und Ad Reinhardt. Zu Beginn des Projekts arbeiteten sie noch semiabstrakt, bzw. mit amorphen Formen, wie in den Abbildungen 403 (S.333) und 441 zu sehen.

Bei Ad Reinhardt war in seinem Spätwerk, parallel zu Dillers stärkerer Konzentration auf eine Symmetrie im Bild, ebenfalls eine Abwendung von

³⁷⁴ Wiegand, Charmion von: Intro. In: The White Plane. (Ausstellungsflyer: The Pinacotheca, New York, March 19 - April 12, 1947). New York 1947. o.S.

Abb.441

Ad Reinhardt,
"Number 30",
1938,
Öl auf Leinwand,
102,9 x 108 cm,
promised gift of Mrs. Ad
Reinhardt to the Whitney
Museum of American Art,
New York.
Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.):
Abstract Painting..
(Ausstellungskatalog:
Museum of Art, Carnegie
Institute, Pittsburgh.)
Pittsburgh 1983. S.130.



der Asymmetrie festzustellen,³⁷⁵ die zeitgleich auch bei Josef Albers zu bemerken war und bei einigen Mitgliedern der American Abstract Artists.³⁷⁶

Aber auch nicht-geometrisch arbeitende Künstler, zum Beispiel abstrakte Expressionisten bestärkte Diller in ihrer Hinwendung zur Abstraktion,³⁷⁷ wie z.B. Jackson Pollock. Er bewahrte diesen exzentrischen Künstler, der als "Easel Painter" gefördert wurde, vor dem Ausschluß aus dem Projekt, als dieser sich nicht mehr traute, seine Experimente mit der Abstraktion als seine regelmäßig vorzulegenden Arbeiten abzugeben.

John McLaughlin begann erst später mit seinen Abstraktionen, die denen aus Dillers Anfangszeit ähnelten. Doch sah er seine geistigen Väter, die ihn während seines Japanaufenthalts in den dreißiger Jahren inspiriert haben sollen, eher in den Anhängern der japanisch-buddhistischen Tradition.

Marc Rothko, der ebenfalls bei der WPA als Maler eingestellt war, fand erst zu Beginn der fünfziger Jahre von seinen figurativen und semiabstrakten

³⁷⁵ Vgl. L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.11.

³⁷⁶ Vgl. The Language of Abstraction as presented by The American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Marilyn Pearl Gallery, Betty Pearsons Gallery, New York, 1979.) New York 1979.

³⁷⁷ Vgl. Pinchbeck: Perceiving the Infinite. In: Issue, 1985. S.39.

Werken, über komplexere geometrisch-abstrakte Kompositionen, die an Diller's erstes Thema erinnern, zu seinen typischen Farbflächenbildern. Ob der Künstler Diller persönlich kannte, ist jedoch nicht bekannt.

Mit dem Bekanntwerden der Hard-Edge Malerei von Leon Polk Smith und Sol LeWitt zu Beginn der 60er Jahre,³⁷⁸ die zeitversetzt ebenfalls zunächst aus einem neoplastizistischen Formenrepertoire schöpften,³⁷⁹ fand auch Dillers Werk öffentlich wieder größere Beachtung.³⁸⁰

Speziell mit seinem ersten Thema und dessen Weiterentwicklung zu Beginn der sechziger Jahre kann Diller auch als Vorreiter der Minimalisten angesehen werden.³⁸¹ Von seinen Werken ließen sich Barnett Newman, Kenneth Noland und Morris Louis inspirieren. Neben formalen Kriterien gibt es auch noch ein emotionales Kriterium, das diesen Werken gemeinsam ist: Bei der Betrachtung der Werke Dillers und der minimalistischen Werke dieser Künstler überwiegt das Gefühl, an einem Ort zu sein, und nicht nur ein Bild zu betrachten.³⁸²

Die Idee zu großen Granitskulpturen setzte Max Bill später, 1983 in Zürich, in ähnlicher Weise um. Die Torstrukturen sind bei ihm ebenso zu finden wie die räumliche Anordnung, die bei ihm an den Grundriß eines Pavillions erinnert (Abb.442). Das Gesamtarrangement ist jedoch nicht so minimal, wie bei Dillers letzten zeichnerischen Entwürfen für eine Außenskulptur aus

³⁷⁸ Henning, Edward B. (Curator of Modern Art, Cleveland Museum of Art): Two New Paintings in the Neo-Plastic Tradition. In: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, April, 1975. S. 106-119.

³⁷⁹ Vgl. L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.6.

³⁸⁰ Vgl. Agee: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.83

³⁸¹ Vgl. L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.15. / Vgl. Karmel, Pepe: Burgoyne Diller. In: The New York Times, Friday, May 12, 1995. / Vgl. Pinchbeck, Peter: Perceiving the Infinite: The Art of Burgoyne Diller. In: Issue. A journal for artists. Vol.3, Spring/Summer 1985. S.39-44. S.39 / Vgl. Burgoyne Diller. The 1960's. Paintings, Sculpture and Drawings. (Ausstellungskatalog im Internet (www.michaelrosenfeld-art.com) : Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y., March 19 - May 8, 2004.) New York 2004. o.S.

³⁸² Golding: Paths to the Absolute. Princeton N.J. 2000. S.202.



Abb.442

Max Bill,
"Pavillon-Skulptur",
Zürich, Bahnhofstraße,
1983.

Aus: Rotzler, Willy:
Konstruktive Konzepte -
Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom
Kubismus bis heute.
3. überarbeitete Auflage,
Zürich 1995. S.283.

Granit. Ob Bill bei diesem Werk von Dillers Skizzen wußte, ist nicht nachweisbar.

Somit inspirierte Diller die Gemeinde der geometrisch-konstruktiv arbeitenden Künstler, der er selbst angehörte. Er lebte eine Tradition fort und setzte gleichzeitig neue Maßstäbe für kommende Künstlergenerationen. In seiner stillen Art war er weniger einflußreich, als beispielsweise sein Lehrer Hans Hofmann, doch durch sein Schaffen überzeugte er viele Kollegen und inspirierte sie, in der Kunst zu neuen Ufern aufzubrechen.

VI. Rezeption des Werks von Burgoyne Diller

Öffentliche Kritik an Künstlern und Kunstwerken in Katalogen, Kunstkompendien, Zeitschriften und Tageszeitungen ist sicherlich stets mit Vorsicht zu genießen, da es sich selten um objektive Kritik handelt und im Falle der subjektiven Kritik meistens keine nachvollziehbaren Begründungen zu finden sind. Ein Hauptproblem der profanen Zeitungskritik, die aber leider in der aktuellen Bewertung von Künstlern und Kunstrichtungen häufig meinungsbildend ist, sah bereits Theo van Doesburg in seinem Werk: "Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst" darin, daß sie "ihren Ursprung in sehr flüchtigen Eindrücken weniger, meist unintelligenter Laien"³⁸³ hat. Dieses sehr harte Urteil rührte wohl aus van Doesburgs leidigen Erfahrungen mit Journalisten und Kunstkritikern, denen er das Wesen seiner Kunst nicht vermitteln konnte. Er stellte in diesem Zusammenhang auch fest, "daß das Verhältnis vieler Menschen zum Kunstwerk ein solches zum Kunstmittel und nicht ein solches zum Wesen der Kunst ist. Das eigentliche Endziel des Künstlers, der Kunstinhalt, der ästhetische Kompositionsakzent, wird meist völlig übersehen."³⁸⁴

Unter diesem Problem hatte Burgoyne Diller zu Lebzeiten ebenfalls sehr stark zu leiden. Es ist nicht nur eine generelle Unkenntnis und Mißachtung seiner Kunst in den Anfängen aus den Kritiken herauszulesen, wie bereits Dore Ashton 1963 feststellte: "Because Diller works with the utmost simplicity sometimes only a single square within the square of the canvas - his work is often misinterpreted. What appears to be simplicity however, is the result of a tremendous will to establish sublime abstract relationships."³⁸⁵ sondern Diller wurde in sehr vielen Kritiken als Epigone von Mondrian beschrieben.³⁸⁶ Etwa achtzig Prozent aller Kritiken setzt sich mit dem Verhältnis 'Diller - Mondrian' auseinander. Es gibt kaum eine Kritik, die auch

³⁸³ Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Frankfurt 1981. S.9.

³⁸⁴ Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Frankfurt 1981. S.38.

³⁸⁵ Ashton, Dore: Art: Across the Hudson - Show at Newark Museum Reflects Ideas of Its Founder, John Cotton Dana. In: The New York Times, Thursday, May 1, 1958. S.118.

³⁸⁶ Vgl. Ohne Autor [Initialien: L.V.]: Kunst in Zürich - Burgoyne Diller, James Jurzcyk. Gimpel-Hanover & André Emmerich. In: Neue Züricher Zeitung, Donnerstag, 21. Januar 1982. o.S.

Einflüsse anderer Künstler bewertet und bei der neben Mondrian auch nur ein einziger weiterer Maler genannt wird. Gegen diese, aus Dillers Perspektive und auch aus heutiger Sicht, unfaire Betrachtung hat Diller gegen Ende seiner Karriere sehr intensiv gekämpft, wie Rotzler in seinem Kompendium "Konstruktive Konzepte" vermerkte: "In tragischer Verbissenheit hat sich Diller später gegen den Vorwurf verteidigt, seine Kunst sei bloßes Derivat des Stijl."³⁸⁷ Das anschließende Urteil Rotzlers ist schlicht, unemotional und in seiner klaren Objektivität selten: "In Wahrheit war er der erste Amerikaner, der die Gestaltungsprinzipien des Neoplastizismus - ohne formulierte eigene Theorie - selbständig einsetzte."^{387a}

Neben dieser generellen Wertung gab es weitere Aspekte, die im Laufe der Zeit Beachtung fanden. Dazu gehörte der Vergleich mit anderen Künstlern, die Bewertung seines Schaffens in Bezug auf seine Biographie, die meist positive Einschätzung seines zeichnerischen Werks, die besondere Bedeutung Dillers als amerikanischer Künstler und schließlich die Beurteilung seines Spätwerks und seiner Rolle als Vorreiter für den Minimalismus. Diese Punkte werden in den folgenden Unterkapiteln untersucht. Im Anschluß folgt eine zeitliche Entwicklungsskala der Kritik an Dillers Werk und schließlich eine kurze Beurteilung und Einordnung der Rezeption seines Werks in Kritik, Presse und Ausstellungen.

VI.1. Kritiken über Dillers Beziehung zu Mondrian

V.1.1. Diller als Schüler Mondrians

In vielen Kritiken, in denen Diller in Bezug zu Mondrian genannt wurde, überwiegt der Eindruck, daß Diller ausschließlich ein Schüler Mondrians gewesen sei. Grundsätzlich ist nicht zu leugnen, daß Diller unter anderem auch sehr viel von Mondrians Kunst gelernt hat. Aber er war niemals sein direkter Schüler. Die Fehleinschätzung, die sein Werk auf das eines

³⁸⁷ Rotzler: Konstruktive Konzepte. Zürich 1995. S.256.

^{387a} Rotzler: Konstruktive Konzepte. Zürich 1995. S.256.

Schülers Mondrians reduziert, und der leider auch viele Kritiken entsprachen, wird seinem Schaffen nicht gerecht.

So gab es Kritiken, in denen gar behauptet wurde, Diller sei sein Leben lang Schüler Mondrians geblieben. Dabei hätte es George Rickey durchaus besser wissen können: "Diller was the earliest (1934) American convert to De Stijl and was faithful to it until his death in 1965, after thirty years as a disciple of Mondrian."³⁸⁸

Andere Kritiker, wie beispielsweise Pinchbeck, versuchten das ganze positiver auszudrücken, wurden Diller aber mit ihrer Wortwahl ebenfalls nicht gerecht: "The initial problem in understanding Diller's work is its affinity to Mondrian's. Diller was Mondrian's most intelligent disciple on this side of the Atlantic."³⁸⁹

Es gab aber auch einige Kritiker, die selbst feststellten, daß es kein besonderes Lob für einen Künstler darstellte, wenn er als Schüler bezeichnet wird, wie Hilton Kramer es feststellte: "To be known primarily as an artistic disciple - even a very gifted disciple - of a great and influential master is a mixed blessing in a culture that reserves its highest praise for the true innovator."³⁹⁰

Ein früheres Urteil von Kramer, so positiv es gemeint sein mochte, drängte Diller aber auch wieder in die Ecke des Nachfolgers ohne eigene Ideen: "The late Burgoyne Diller (1906-1965) was, beyond question, the most gifted of many American painters who have followed the esthetic leadership of the great Dutch modernist Piet Mondrian."³⁹¹

Leider waren auch andere durchaus positiv gemeinte Kritiken einer gerechten Beurteilung Dillers nicht zuträglich. Die falsche Meinung, er sei aus-

³⁸⁸ Rickey, George: Constructivism. Origins and Evolution. 2. Aufl. New York 1969. S.95.

³⁸⁹ Pinchbeck: Perceiving the Infinite. In: Issue, 1985. S.39-44. S.39.

³⁹⁰ Kramer, Hilton: Burgoyne Diller [Long, 7 West, 57th Street]. In: The New York Times, Friday, February 2, 1979. o.S.

³⁹¹ Kramer, Hilton: Art: Mondrian Extended. Exhibition of Diller Reveals His Intensive Application of Dutch Painter's Methods. In: The New York Times, 27. April 1968. S.34.

schließlich Schüler gewesen, blieb. So auch in der Kritik von Wilson anlässlich einer Ausstellung an der Westküste 1987: "Disciples are weak, imitative souls who loll after some charismatic guru. Right? Not at all the time. Sometimes they are strong, saintly individualists who believe in ideals embodied in the leader. You get that feeling about Burgoyne Diller in a rare West coast exhibition..."³⁹²

Diese Kritik ist ebenfalls ein Beispiel dafür, daß die Beurteilung des Werks von Diller auch Jahre nach seinem Tod noch nicht vorurteilsfrei möglich war.

Das war zu Lebzeiten Dillers nicht anders, wie beispielsweise in der Besprechung einer Galerie-Ausstellung in der New York Times im Jahre 1961: "These, then, are school pieces, done with taste, with an unfailing eye for the measured spatial pattern - and with no indications of a personal vision at all."³⁹³

Natürlich lassen sich an solchen Kritiken auch die Vorlieben der Kritiker und deren Meinung ablesen, was, wie bei Kramer, zu einer gleichbleibenden und nicht revidierten Darstellung von Dillers Werk über Jahre hinweg, führte. "Diller's surrender to Mondrian's ideas was so complete, and his sensibility so completely attuned to the austere discipline they imposed, that he was able to take possession of the master's formal system and use it as if it were his own invention."³⁹⁴

Natürlich gab es nicht nur diese, rein auf persönlicher Meinung basierende, Kritik, sondern auch Aussagen, die sich auf Dillers Beurteilung in der Öffentlichkeit wohl noch negativer auswirkten. Sie stimmten zwar in Ansätzen, aber wegen des ohnehin schon falsch geprägten Gesamtmeinungsbilds, was Mondrians Einfluß betrifft, können sie zu weiteren Fehlinterpretationen führen, wie beispielsweise die Aussage von Katherine Dreier: "It was fortunate for the art world that Mondrian came to New York, and that during the

³⁹² Wilson, William: The Art Galleries - La Cionega Area. In: Los Angeles Times, Friday, February 20, 1987. S.16.

³⁹³ Ohne Autor: The Lively Arts. Where is personal vision? In: New York Herald Tribune, May 7, 1961. o.S.

³⁹⁴ Kramer, Hilton: Art View. A Dated Defense of Abstractionism. In: The New York Times, Sunday, July 8, 1979. o.S.

few years that Mondrian lived here he was able to introduce the philosophy underlying his work to both Burgoyne Diller and Fritz Glarner."³⁹⁵

Susann Larson war diese Frage, wann und wie Diller sich mit Mondrians Arbeit auseinandersetzte, in ihrer Dissertation über die American Abstract Artists bereits 1974 sehr genau angegangen: "Diller was unique among Mondrian's young American associates in New York in that he had found his own direction as a Neoplastic artist even before his personal relationship with Mondrian had begun."³⁹⁶

In dem Aufsatz "Contrasts of Form" von Magdalena Dabrowski aus dem Jahre 1985 zur gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, wird Diller als Anhänger Mondrians dargestellt: "...Burgoyne Diller, who was one of the earliest and most interesting of Mondrian's American followers."³⁹⁷

Es gab jedoch auch immer einige wenige Kritiker, die sich gegen das Urteil anderer in Bezug auf Diller und Mondrian wehrten, wie beispielsweise die eng mit Diller befreundete Journalistin Eleanor Marko, die bezüglich der Fragestellung der Schülerschaft Dillers 1979 einen sehr klaren Standpunkt bezog: "Burgoyne Diller: A disciple of Mondrian. That statement is historical hogwash. The tag represents the perceptuation of a misconception recorded by some of the most eminent writers - a misconception that not only irked an artist during his lifetime, but also goes beyond the grave."³⁹⁸

Natürlich konnte Dillers Bild im Spiegel der Kritik durch ein solch emotionales Statement einer guten Freundin nicht grundlegend geändert werden. Viel zu tief saßen bei vielen die Vorurteile und das Unvermögen, sich auf die subtile Kunst Dillers einzulassen.

³⁹⁵ Dreier: o.T. In: Herbert / Apter / Kenny: The Société Anonyme. New Haven 1984. S.183.

³⁹⁶ Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.372.

³⁹⁷ Dabrowski, Magdalena: Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980. New York (The Museum of Modern Art) 1985. S.38.

³⁹⁸ Marko, Eleanor: History may not be catching up to Diller. In: The Sunday Register, Shrewsbury, N.J., March 4, 1979. o.S.

VI.1.2. Diller als Epigone

So ist die Bezeichnung Dillers als Schüler Mondrians zwar inkorrekt, aber es gab noch darüber hinausgehende Kritiken, in denen Diller als Epigone des Neoplastizismus dargestellt wurde.

Deborah Rosenthal gab diesbezüglich den Witz des Poeten Randell Jarrell wieder: "The poet Randell Jarrell, who should have known better, typified this uneasiness in a joke in his novel pictures from an institution: 'If its influenced by Mondrian it's a Mondrian.' What however, is necessarily shameful about an association with one of the giants of one's age?"³⁹⁹

Die ernst gemeinte Kritik in einem Artikel in der Herald Tribune von 1961, beurteilt Diller genau unter diesem Aspekt: "Many of his compositions of intersecting bands of color might almost be taken for the Hollanders, except that they never quite achieve his concentrated force."⁴⁰⁰

Und auch in einer wesentlich früheren Kritik von 1946 in der New York Times wurde ein ähnliches Urteil gefällt: "But indebtedness to Mondrian is as yet too direct and unassimilated to justify or speaking of his canvases as creative in the fullest sense of the term."⁴⁰¹

Erst 1981 in einer Besprechung einer Ausstellung der Werke Dillers in der Galerie von Meredith Long in der Kunstzeitschrift Arts Magazine räumte Edgar Buonagurio mit diesem Vorurteil kurz und knapp auf: "Diller was anything but eclectic."⁴⁰²

³⁹⁹ Rosenthal, Deborah: Seeing Burgoyne Diller. In: Artforum, May 1979. S.38-39.

⁴⁰⁰ Ohne Autor: The Lively Arts. Where is personal vision? In: New York Herald Tribune, 1961. o.S.

⁴⁰¹ Ohne Autor: Two One-Man Shows. In: The New York Times, Sunday, December 22, 1946. o.S.

⁴⁰² Buonagurio, Edgar: Burgoyne Diller - Meredith Long Contemporary. In: Arts Magazine. Volume 55, No.1, September 1980. S.34.

VI.1.3. Diller im Vergleich zu Mondrian

Sehr häufig kam es vor, daß Diller in Beiträgen und Artikeln mit Mondrian verglichen wurde, ohne als Schüler oder Epigone bezeichnet zu werden. In diesen Vergleichen spielte zu Anfang meist die unausgereifte Sensibilität gegenüber dieser Kunstrichtung im allgemeinen eine Rolle, später wurde häufig das dritte Thema Dillers mit dem Spätwerk Mondrians verglichen.

Eine positive Ausnahme bildet die Kritik von 1946 in der Art News: "Despite the superficial resemblance to Mondrian - Diller uses the same insistent perpendicular forms and primary colors - these paintings and three-dimensional constructions have an extremely subtle and personal originality. They go beyond the earlier "pure abstract" experiments in their plays of motion and counter-motion, and they fully equal Mondrian's capture of finite organization."⁴⁰³

Dieser - leider nicht bekannte - Autor muß sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt intensiver mit Dillers Arbeiten befaßt haben, da er eine Weiterentwicklung seines Werks ausmachen kann und auch individuelle Züge gegenüber den Werken Mondrians feststellt. Er spricht Diller ein Gleichziehen mit Mondrian zu. Einen Unterschied zwischen den beiden Künstlern stellte ebenfalls 1946 auch Stuart Preston in seinem Artikel in der New York Times fest, ohne diesen zu werten: "But somehow they have more animation and less intellectuality than Mondrian's exercises."⁴⁰⁴

Ein eindeutiges und zu Dillers Ungunsten gefälltes Urteil findet sich von dem Autor Kramer, der, wie schon zuvor festgestellt, Diller nicht wohlgesonnen war, in einer Besprechung der Ausstellung in der Galerie Chalette in Arts Digest, 1960: "Moreover, one's impression is confirmed that this tradition produced only one painter of genius: Mondrian."⁴⁰⁵

⁴⁰³ Art News. December 1946. o.S.

⁴⁰⁴ Preston, Stuart: Diversely One by One. In: The New York Times, Sunday, November 20, 1949. o.S.

⁴⁰⁵ Kramer, Hilton: Constructing the Absolute. Reflections on the Exhibition "Construction and Geometry in Painting" at the Galerie Chalette in New York. In: Arts Digest, May 1960. o.S.

Ein weiterer Autor, der sich kaum dazu bewegen ließ, etwas positives über Diller zu schreiben, war Sidney Tillim, der für die Kunstzeitschrift *Arts* schrieb. Seine Hauptkritikpunkte waren die zu große formale Nähe Dillers zu Mondrian: "In a newspaper interview in 1958, Diller is quoted on saying that he eliminated tonal color 'not for sentimental reasons', but because he found their 'relations equivocal'. I rather think he eliminated them because Mondrian eliminated them."⁴⁰⁶ ; "Diller's entire oeuvre, however, takes as its subject Mondrian's visual ideas. Diller himself identifies three basic motifs."⁴⁰⁷; und die Tatsache, daß er in Dillers Werk keinen Fortschritt sah: "There has been no straight progression toward increased complexity, as was the case with Mondrian."⁴⁰⁸ bzw. erst nachdem Mondrian seine komplexeren Werke vollendet hatte: "The similarity of this work to Mondrian's "boogie woogie" paintings does not disturb me at all, or at least no more than the similarity between Picasso and Braque in the early days of Analytical Cubism. The difference is that Diller did not arrive at this stage independently, but only after Mondrian had painted a series of compositions starting with "Trafalgar Square" (1939-43) and culminating in "Broadway Boogie Woogie" (1942-43)."⁴⁰⁹

Erschreckend an diesem Urteil ist vor allem, daß es 1961 gefällt wurde, zu einem Zeitpunkt, als Diller, auch für den Laien ersichtlich, längst neue Wege beschritt.

1963 fällt Dore Ashton ein wesentlich faireres Urteil und stellte fest, daß Diller auch schon zu Mondrians New Yorker Zeiten kein sklavischer Imitator war. "Burgoyne Diller, exhibiting at the Gallery Chalette, is a seasoned purist. One of the main figures in the development of non-objective painting in America, Diller has never been a slavish imitator and even in the old days, when Mondrian's shadow cast itself over painters in New York works geo-

⁴⁰⁶ Tillim, Sidney: Month in Review. In: *Arts, Art Digest, Inc.* (Hrsg.), May-June 1961. S.79.

⁴⁰⁷ Tillim, Sidney: Month in Review. In: *Arts, Art Digest, Inc.* (Hrsg.), May-June 1961. S.79.

⁴⁰⁸ Tillim, Sidney: Month in Review. In: *Arts, Art Digest, Inc.* (Hrsg.), May-June 1961. S.79.

⁴⁰⁹ Tillim, Sidney: Month in Review. In: *Arts, Art Digest, Inc.* (Hrsg.), May-June 1961. S.81.

metrically.”⁴¹⁰ Zudem betont sie in ihrer Kritik nochmals, daß Diller niemals nur imitiert habe, wie das andere Autoren durchaus unterstellt haben.

In manchem Zeitungsartikel, wie dem von Victoria Donahoe, wird Mondrian wohl auch nur deswegen im Zusammenhang mit Diller erwähnt, weil dem Leser eine ungefähre Vorstellung davon gegeben werden soll, was er sich unter Dillers Kunst vorzustellen hat. Dennoch, auch diese nahezu neutralen Erwähnungen tragen nicht dazu bei, daß Diller als eigenständige Künstlerpersönlichkeit eine gerechte Beurteilung erfährt. “Outstanding [...] are Burgoyne Diller's elegant abstractions in the Mondrian tradition.”⁴¹¹

Burton Wasserman war 1966, ein Jahr nach Dillers Tod, einer der ersten, die Mondrian und Diller als gleichwertige Künstler verglichen haben und somit keine Rangordnung für den Leser vorgaben: “Perhaps what is most important about the work of both Mondrian and Diller is the presence of an impulse to create and order form which transcends any particular canvas or construction they have completed.”⁴¹²

Aber auch nach Dillers Tod haftete ihm noch lange an, daß sein Werk insgesamt von Mondrian beeinflusst sei, wie beispielsweise in dem undifferenzierten Eintrag im Dictionary of American Painting 1900-1970: “Although the influence of Mondrian is obvious, the painting does not lack a distinctive character, springing from the personal vision of the painter.”⁴¹³

In einem Ausstellungskatalog des Walker Art Centers von 1971 wird behauptet, daß Diller von dem “Boogie Woogie” zu seinem Dritten Thema inspiriert worden sein soll, was nachweislich so nicht korrekt ist: “[Diller] constituted his last homage to Mondrian, whose optically vital ‘Boogie Woogie’ paintings so evidently inspired Diller to introduce syncopated move-

⁴¹⁰ Ashton, Dore: Motherwell loves and believes - New York Commentary. In: Studio, Vol. 165, March, 1963. S.118.

⁴¹¹ Donahoe, Victoria: Today's World: Art News. (Mskr., April 19, 1964). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). o.S.

⁴¹² Wasserman, Burton: Toward an infinite perfectability. (Mskr. O.D.). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). o.S.

⁴¹³ Dictionary of American Painting 1900-1970. S.161.

ment across the the surface of his own works."⁴¹⁴

Selbst Seuphor verdreht in seinem Text "Das Zepter" etwas die Tatsachen, da Diller sich selbst sicherlich nie als Nachfolger Mondrians vorgestellt hat: "Zur gleichen Zeit erlebte Amerika den Durchbruch des abstrakten Expressionismus eines Pollock und de Kooning sowie, weniger auf- und augenfällig, den ersten Auftritt von Glarner und Diller, die sich als Nachfolger Mondrians vorstellten."⁴¹⁵

Susan Larson erkannte in ihrer Dissertation zwar die lyrischen Leistungen von Dillers Werk an, war aber der Meinung, daß Diller niemals die Spannung erreichte, die Mondrian in den zwanziger und dreißiger Jahren in seinem Werk hatte. Dabei unterläuft ihr gleichzeitig der Fehler, im Zusammenhang mit Mondrians Werk von "drama" zu sprechen. Mondrian wünschte nichts sehnlicher, als jegliche Form von emotionaler Erregung aus seinen Bildern zu verbannen, zugunsten rein formal-ästhetischer Fragestellungen. Daß seine Bilder dabei einer spannenden Komposition nicht entbehren, ist nicht zu verleugnen, aber von Drama kann keine Rede sein: "He introduced a lyrical quality to his Neoplastic compositions which nevertheless lack the precision, the tension and the drama of Mondrian's paintings of the twenties and thirties."⁴¹⁶

Johnson stellte in seiner Thesis sehr richtig fest, daß Diller zwar die Regeln des Neoplastizismus verinnerlicht hatte, daß sein Schaffen jedoch in den 40er Jahren keinen direkten Vergleich mit Mondrians Werken zuläßt: "While these First Theme paintings of the early 1940s conform in all essential respects to the tenets of Neoplasticism, they are quite unlike anything in Mondrian's oeuvre."⁴¹⁷

⁴¹⁴ Burgoyne Diller. *Paintings Sculptures Drawings*. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. o.S.

⁴¹⁵ Seuphor, Michel: *Das Zepter*. In: *Konstruktivismus, Entwicklungen und Tendenzen seit 1913*. 1972. S.4.

⁴¹⁶ Lane/ Larsen (Hrsg.): *Abstract Painting*. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.99.

⁴¹⁷ Johnson: *The Early Carreer of Burgoyne Diller*. Arizona 1978. S.99.

Deborah Rosenthal erkennt zwar das Problem, das Diller mit dem immerwährenden Vergleich mit Mondrian hatte, formuliert dies auch, steht damit aber gleichzeitig wieder in der Tradition der Kritiken, die dazu beitragen, daß der Name Diller mit Mondrian zwangsläufig assoziiert wird. "The trouble with him [Diller], as they see it, is Mondrian; that is, Diller's careerlong dialogue in Neoplastic language with the genius of Neoplasticism."⁴¹⁸

1979 gab es eine kurze Ausstellungskritik in der New York Times, die feststellte, daß man Diller und Mondrian nicht mehr miteinander verwechseln würde. Der Grund dafür liegt aber nicht daran, daß sich an Werke irgendetwas geändert hat - beide Künstler waren zu diesem Zeitpunkt bereits lange tot - sondern, daß die Sehgewohnheiten der Betrachter sich geändert haben. "The passage of time has aided, of course in separating Diller's work from that of Mondrian. No one would nowadays confuse the two."⁴¹⁹

In einem Vergleich von Peter Pinchbeck, 1985, werden Mondrian und Diller gleichwertig betrachtet: "It is a tribute to the rigor of both Mondrian's and Diller's thinking that their work always maintains the quality of meaningful form."⁴²⁰

Im selben Jahr stellte jedoch Magdalena Dabrowski erneut Mondrian ganz klar über Diller und machte somit die Fortschritte der subtiler gefaßten Kritiken wieder zunichte: "The composition doesn't lock up the canvas with Mondrian's Swiss-watchmaker precision; this Diller has some of Malevich's spacy freedom. If the painting of the Diller and the Mondrian is viewed as a contest, then of course Mondrian's wins."⁴²¹

Daß Dabrowski Mondrians Werke denen Dillers vorzieht, stellt sich in dem darauffolgenden Absatz ihres Textes nochmals heraus: "Diller doesn't create one of those little infinities which Mondrian could make out of almost

⁴¹⁸ Rosenthal: Seeing Burgoyne Diller. In: Artforum, May 1979. S.38.

⁴¹⁹ Ohne Autor: o.T. (Ausstellungsbesprechung: Meredith Long Gallery). In: New York Times, February 2, 1979. o.S.

⁴²⁰ Pinchbeck: Perceiving the Infinite. In: Issue, 1985. S.43.

⁴²¹ Dabrowski: Contrasts of Form. New York 1985. o.S.

nothing at all, but the Diller is a major statement, a painting with its own special color and range. Diller's hue's don't have Mondrian's depth."⁴²² Eine Hinterfragung, ob dieser Vergleich in der Form aber legitim ist, findet nicht statt. Letztlich bleibt eine neutrale Betrachtungsweise hier völlig außen vor.

Schließlich wirkten sich diese schriftlich formulierten Kritiken sogar auf die Ausstellungskonzeption der großen Whitney Retrospektive in New York aus. Roberta Smith erkannte die Idee der Konzeption sofort: "Writing in the New York Times in 1961, Edward Alden Jewell called his paintings "too embarrassingly close to Mondrian," a sentiment shared by many. In an unusual move, Ms. Haskell has confronted this charge by simply including paintings by Mondrian and his contemporaries in the exhibition."⁴²³ Smith mußte jedoch im darauffolgenden feststellen, daß dieser Vergleich der Bilder in der Ausstellung nicht zwangsläufig nützlich für die Bewertung Dillers gewesen sein muß: "The comparision at the Whitney doesn't make Diller the equal of Mondrian."⁴²⁴

Somit war zwar die dahinterstehende Idee, die Vergleiche von Diller und Mondrian für jeden Ausstellungsbesucher selbst erfahrbar zu machen, wohlgemeint. Letztlich stellte sich aber heraus, daß die Besucher und ebenfalls auch wieder die Kritiker mit dieser Präsentation überfordert waren und der direkte Bildvergleich zu einer Fortsetzung des ohnehin schon existierenden Urteils geführt hat, das fünf Jahre später nochmals Holland Cotter in der New York Times anlässlich einer späteren Ausstellung Dillers formulierte: "No one could look at the marvelous Burgoyne Diller in this show (dated, like all the other work, 1937) without thinking "Mondrian"."⁴²⁵ Leider dämpft der Autor das große Lob Dillers in seiner Aussage wieder, weil er unmittelbar auf die Bezeichnung "marvelous" für Dillers Werk, doch sagt, daß man bei Betrachtung seiner Kunst zwangsläufig an Mondrian denken muß. Da dem unbedarften Leser aber der Begründer einer Kunstrichtung bedeuten-

⁴²² Dabrowski: *Contrasts of Form*. New York 1985. S.38.

⁴²³ Smith, Roberta: *A Very Good Painter Confronts a Great One*. In: *The New York Times*, Art View, Sunday, 14. October 1990, S.43.

⁴²⁴ Smith, Roberta: *A Very Good Painter*. In: *The New York Times*, 1990. S.43.

⁴²⁵ Cotter, Holland: *1937 - American Abstract Art*. (Besprechung der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Snyder Fine Art, 20 West 57th Street, New York, bis October 28, 1995). In: *The New York Times*, Friday, October 6, 1995. o.S.

der ist, als sein Nachfolger, wurde Dillers Werk hier erneut durch den Stempel "Mondrian" klassifiziert und untergeordnet. Dieser Drang zur plakativen Einordnung läßt sich damit erklären, daß das "richtige Sehen" von Kunstwerken dieser Kunstrichtung sehr viel Verständnis und Einfühlungsvermögen voraussetzt. Ist dies in dem Maße nicht vorhanden, fällt das Urteil über einen Künstler nach rein formalen Kriterien, wie beispielsweise dem, wer als Erfinder dieser Kunstrichtung gilt. Sicherlich ist dies ein wesentliches Kriterium, doch sollten Entstehungszusammenhang und Begründungszusammenhang nicht miteinander verwechselt werden. Wie und warum ein Künstler ein Kunstwerk kreiert und was der Anlaß ist, kann sicherlich als ein wesentliches Kriterium betrachtet werden, doch das Kunstwerk selbst hat, wenn es vollendet ist, auch eine gewisse Autonomie und wirkt als Werk an sich. Das wird bei der Betrachtung von Kunst häufig übersehen, was dazu führt, daß ein immer gleicher Pool an bekannten und bereits nach sogenannten "objektiven Kriterien" gut bewerteten Künstlern sehr hoch gehandelt wird, sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in der Museumspolitik, andere Künstler mit einem qualitätvollen Werk aber keine Chance bekommen, weil sie möglicherweise nicht die ersten waren, oder keinen besonders spannenden Entstehungszusammenhang für ihr Werk vorzuweisen haben. Die Kritik und die Texte, die zur Kunst verfaßt werden, tragen in großem Maße zu dieser Entwicklung bei und beeinflussen und beschränken den Blick auf wenige, meist immer dieselben Künstler. Hier fehlt sehr häufig der Mut, sich grundlegend mit einem unbekanntem Werk auseinanderzusetzen und sich eine unkonventionelle eigene Meinung zu erlauben.

Dieses Problem zeigt sich in der Bewertung von Dillers Werk sehr deutlich. Beobachtet man die Kunstkritik zu seinem Werk von 1946 bis 1995, läßt sich feststellen, daß die zunächst noch positive Grundmeinung nach und nach durch eine verfestigte und vehement vertretene, aus dem direkten Vergleich mit Mondrian resultierende, negative Meinung verdrängt wurde. Gegen diese häufig unterschiedlich variierte Meinung von vielen Kritikern wagte sich kaum jemand zu wehren, und wenn, dann nur in kurzem Aufbegehren oder so zaghaft, daß es nichts bewirken konnte. Auffällig ist auch, daß die Meinungen, die in kurzen Ausstellungskritiken in einer Tageszeitung, wie der New York Times, vertreten wurden, schließlich sogar in gleicher Kürze und ohne den Eindruck einer tieferen Reflektion Eingang in

ein Künstlerlexikon fanden.⁴²⁶

VI.1.4. Diller geht über Mondrian hinaus

Parallel zu diesen streng vergleichenden und meist wenig konstruktiven Kritiken, gab es auch Meinungen, die Diller als Nachfolger Mondrians sahen, weil er in Teilen, oder sogar im wesentlichen, über Mondrian hinausging.

Ein Beispiel dafür ist die Kritik von William C. Agee, der zur Ausstellung "Drawing and the Abstract Tradition in America" feststellte: "Lastly, as noted previously, Diller's work of the Sixties goes far beyond the rational compositions of Mondrian although still referring back to them."⁴²⁷

Auch die Frage der Farbwahl, die Sidney Tillem 1961 so kurz beantwortet hatte, indem er sagte, daß Diller nur die Grundfarben verwandt habe, weil Mondrian sich ebenfalls darauf beschränkt hatte, wurde 1963 von Irving Sandler wesentlich differenzierter angegangen: "The blue which Diller has mixed so that it does not partake of yellows or green, or the yellow which is neither hot nor cold, have become highly personal colors."⁴²⁸

Er stellte fest, daß es sich sehr wohl um eine äußerst persönliche Farbwahl handelte, was er ein Jahr später in der New York Post wiederholte: "Both his rectangular composition and the cast of his primary colors are personal."⁴²⁹

Während Tillim auch zu bemängeln hatte, daß Diller niemals die Komplexität Mondrians in seinem Werk erreicht habe, wurde in dem Artikel "Geometry of Classicism" in der Maiausgabe der Artweek 1972 genau das als

⁴²⁶ Vgl. Rickey, George: Constructivism. Origins and Evolution. 2. Aufl. New York 1969. S.95. / Dictionary of American Painting 1900-1970. S.161.

⁴²⁷ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.83.

⁴²⁸ Sandler, Irving Hershel: New York Letter. In: Quadrum, No. 14, 1963. S.115-124. S.115.

⁴²⁹ Sandler, Irving [Hershel]: o.T. In: The New York Post, April 12, 1964.

besonderer Fortschritt Dillers gegenüber Mondrian gewertet: "The latest pieces had evolved beyond the complexity of Mondrian, into a simplification of order by forms."⁴³⁰

Auch Peter Pinchbeck, der im direkten Vergleich von Mondrian und Diller diese beiden Künstler schon gleichwertig beschrieben hatte, kam zu dem Schluß, daß Diller schließlich über Mondrian hinausgegangen ist: "What is only now becoming clear, nearby twenty years after the American artist's death, is the extent to which Diller brought the ideas of Mondrian into a new spatial realm."⁴³¹

Obwohl im Katalog des Walker Art Centers zur Diller-Ausstellung auch noch die wohl falsch gesehene Beeinflussung des dritten Themas Dillers überliefert wurde, findet sich später die Idee, daß Diller eine Erweiterung des Konstruktivismus, wie er ihn aus Europa kennengelernt hatte, vorwärts getrieben hat: "Now it is evident that Diller's expression represents an important extension of the far-reaching constructivist attitude that began in various European capitals around 1912."⁴³²

David Hoyt Johnson stellte fest, daß Diller die Tradition erweiterte, ohne sie zu mißachten: "As Diller deviated from Neoplastic precedents he achieved stylistic independence. He did not reject the tradition of Mondrian; he explored the idiom further and extended it."⁴³³

Diese Weiterentwicklung beschrieb Michael Rosenfeld im Katalog zur Ausstellung "The Third Dimension" als Personalisierung der Sprache des Neoplastizismus, womit er den Sachverhalt sicherlich sehr gut trifft: "In his final years, Diller personalized the international language of Neo-Plasticism and instilled his simplified geometric compositions with emotion, spirituality and a sense of the heroic."⁴³⁴

⁴³⁰ Ohne Autor: Geometry of Classicism. (Ausstellungsbesprechung: Walker Art Center, Minneapolis). In: Artweek, Vol. 3, No 21, May 20, 1972. S.17.

⁴³¹ Pinchbeck: Perceiving the Infinite. In: Issue, 1985. S.39.

⁴³² Burgoyne Diller. Paintings Sculptures Drawings. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. o.S.

⁴³³ Johnson: The Early Career of Burgoyne Diller. Arizona 1978. S.65.

⁴³⁴ Rosenfeld: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. The Third Dimension (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery.) New York 1998. o.S.

Eine ähnliche Beobachtung hatte auch Philip Larson bereits 1972 gemacht: "Diller personalized an international idiom - Constructivism - and infused rationalized forms with spiritual quality."⁴³⁵

Kritiken in dieser Art nähern sich dem Sachverhalt bereits differenzierter und demnach auch fairer. Sie beginnen 1963, zeitlich zwar spät, zwei Jahre vor dem Tod des Künstlers und finden sich bis heute. Hier kann die gemeinsame Nennung mit Mondrian nicht als Negativum gesehen werden. Vielmehr stellt die gemeinsame Nennung eine Hilfestellung für den Laien dar, der sich unter dem Werk des bekannteren Künstlers etwas vorstellen kann, gleichzeitig aber vermittelt bekommt, daß dieses Werk nur einen Ausgangspunkt für das Werk Dillers darstellte. Daß dabei ebenfalls wieder viele andere Einflüsse und Ideen nicht genannt werden, ist natürlich noch immer ein Problem für die korrekte Einordnung des Künstlers.

Natürlich gab es auch Einordnungsversuche ohne Mondrian direkt zu erwähnen, sondern nur im Vergleich zum Neoplastizismus allgemein. Dieser Vergleich kann so allgemein gehalten sein, wie bei Sidney Tillim, der dann natürlich einer präziseren Vorstellung auch nicht zuträglich ist: "Diller's canvases, over which he labored endlessly, remain even today the most orthodox transcription of Neo-Plasticism by any American painter."⁴³⁶

Susan C. Larson hat festgestellt, daß Diller aufgrund seines Verständnisses des Neoplastizismus zu eigenen selbständigen Lösungen gefunden hat: "Remarkably, Diller both understood the dynamics and possibilities of Neoplasticism at this early date and began to find his own way of handling the traditional elements of this idiom."⁴³⁷

Auch Deborah Rosenthal hat 1979 in ihrem Artikel in Artforum sehr gut dargestellt, daß es zu jener Zeit, als Diller begonnen hatte, sich mit den Prinzipien des Neoplastizismus vertraut zu machen, nicht üblich war, geome-

⁴³⁵ L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971.

⁴³⁶ Tillim: What happened to Geometry. In: Arts Magazine, 1959. S.38-44. S.40.

⁴³⁷ Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.372.

trisch-konstruktiv zu malen: "Yet Diller, a young abstractionist in the then-provincial New York of the late '20s and early '30s, was able to grasp the synthetic nature of the Neoplastic idiom and find within it an individual statement. It does not damage Diller to note that his work in some respect analyzes Mondrian's."⁴³⁸ Daß Diller das Werk Mondrians analysiert hat, stellte sonst kein Kritiker fest. Es ist eine sehr schöne Formulierung, um die Assoziation für den Laien herzustellen, gleichzeitig aber eine bewußte Abhebung zu verdeutlichen.

Auch die Wertung von Katherine Dreier, die sicherlich zu den besten Kennern dieser Kunstrichtung in den USA seit ihren Anfängen gehörte, stellte knapp fest: "Diller is one of the most imaginative of these neoplastic painters."⁴³⁹ Sie kannte nicht nur Diller persönlich, sondern fast alle lebenden Künstler, die sich der Avantgarde zurechnen lassen. Somit ist ihre vergleichende Einordnung sicherlich bedeutender als einige andere und, da diese Einordnung durchaus positiv für Diller ausfällt, auch eine Ausnahme.

Dieser Einordnung schloß sich Susan Larson später in ihrer Arbeit über die "American Abstract Artist's Group" an und verstärkte sie sogar noch: "Of all the American Neoplasticists, Burgoyne Diller was the most lyrical, strongest and most consistent."⁴⁴⁰

Sidney Tillim bemängelte 1961 die fehlenden Hintergründe bei der Kunst Dillers, die lediglich aus den visuellen Ansätzen des Neoplastizismus schöpfe, aber keine Überzeugungen transportiere: "In the improvisational side of Diller's style we will find not so much contradiction as further evidence that the premises absorbed by Diller from Neo-Plasticism were only visual premises and that deep conviction did not come with them - which is understandable, since Diller was not Mondrian."⁴⁴¹

⁴³⁸ Rosenthal: Seeing Burgoyne Diller. In: Artforum, May 1979. S.38-39.

⁴³⁹ Dreier: o.T. In: Herbert / Apter / Kenny: The Société Anonyme. New Haven 1984. S.183.

⁴⁴⁰ Larsen: The American Abstract Artist's Group. Evanston, Illinois 1974. S.371.

⁴⁴¹ Tillim, Sidney: Month in Review. In: Arts, Art Digest, Inc. (Hrsg.), May-June 1961. S.79.

Wobei auch hier das "Wissen" aber nicht das "Sehen" angesprochen wird. Einem Bild, das in erster Linie auf dem rein Visuellen aufbaut, kann, was solche subtilen Unterschiede angeht, nicht angesehen werden, inwiefern sich die innere Überzeugung der Künstler voneinander unterscheidet. Das ergänzt das angesprochene Problem der Fehlbeurteilung eines Werks, aus dem reinen Hintergrundwissen heraus. Die zuvor bemängelten fehlenden Unterschiede zu Mondrians Werk wurden nun doch festgestellt, hervorgehoben und gegen den Künstler verwendet. Im übrigen kann bei einem Künstler wie Diller, der sich ganz konsequent ein Leben lang mit dieser Kunstrichtung befaßt hat, kein Mangel an innerer Überzeugung vorgelegen haben, nur weil er sie nicht schriftlich fixierte.

Donald Judd sah diesen Unterschied zwischen dem klassischen Neoplastizismus und Dillers Werk 1963 ebenso und warf ihm nahezu mangelnde Konsequenz vor: "Diller's main problem seems to be that he is not sure whether he is working in the Neo-Plastic tradition or not."⁴⁴²

Dieser Kommentar ist ein Beispiel für das weite Spektrum an Meinungen, das das Gesamtwerk eines Künstlers hervorrufen kann. Zum einen wurde Diller die zu große Nähe zu Mondrian, ja gar Eklektizismus vorgeworfen, zum anderen wird positiv bewertet, daß Diller über Mondrian hinausging, im Rahmen des Neoplastizismus einen persönlichen Weg gefunden hat und schließlich wurde sogar bemängelt, daß er nicht festgelegt genug war, was seinen Stil in der Nachfolge des Neoplastizismus angeht.

Eine so große Vielfalt an Kommentaren zum Thema Diller und Mondrian kann für den interessierten Laien, der sich ein vollständiges Bild von Dillers Werk machen wollte, sicherlich auch nicht förderlich gewesen sein. Für ihn konnte letztlich nur gelten, sich auf das Urteil von besonders versierten Kritikern zu stützen oder sich schließlich doch selbst durch Betrachtung der Werke eine Meinung zu bilden. Leider blieb die Rezeption von Dillers Werk in der Kritik stets oberflächlich und so rudimentär, daß das Werk des Künstlers in der Meinung der Öffentlichkeit dadurch nicht gewinnen konnte.

⁴⁴² Judd, Donald: New York Exhibitions. In the Galleries (Reviews). In: Arts Magazine, vol. 37 January 1963. S.52.

VI.2. Diller und andere Künstler

Ein Vergleich Dillers mit anderen Künstlern und nicht nur mit Mondrian, ist möglicherweise aussagekräftiger und differenzierter. So hat George Rickey Diller in einer Aufzählung anderer, nicht ausschließlich amerikanischer Künstler erwähnt und ihn dadurch mit, seiner Meinung nach, vergleichbaren Künstlern auf eine Ebene gehoben: "Abstract artists in the thirties responded to one or another of these compelling forces; a few chose to adopt the Classical idiom of Constructivism and to work within limitations. They include Vantongerloo, Nicholson, Diller, Herbin, Vordemberge-Gildewart, Stazewski, Magnelli, and Xceron after his Cubist period. These, and many others, have made their own personal interpretation of Constructivist thought."⁴⁴³ Diese wesentlich übergreifendere Einordnung hebt das Werk Dillers auf ein völlig anderes Niveau, heraus aus dem immerwährenden Vergleich mit Mondrian, und vor allen Dingen aus dem rein nationalen Rahmen, den viele andere Kritiker besonders betonen, wie noch zu sehen sein wird.⁴⁴⁴

Ebenso positiv fällt die Bewertung von Carter Ratcliff aus, der auf die Individualität der einzelnen Künstler der zweiten Generation innerhalb dieser Richtung abhebt: "Now a reassessment is under way, and it is possible to see how brilliantly Burgoyne Diller, Ilya Bolotowsky, Balcomb Greene and their friends balanced individuality against the claims of a shared style."⁴⁴⁵ Doch auch unter diesen Künstlern wurde noch verglichen, was beispielsweise Barbara Rose in ihrem Aufsatz "Geometry American Style" 1972 tat: "The paintings of Charles Biederman, Ilya Bolotowsky and Burgoyne Diller are the most sophisticated in the exhibition, perhaps because they took Mondrian's research into the nature of pure non-objective form as a point of departure, and consequently had a firmer foundation which to build. Yet all three are very much their own man, and very much American painters."⁴⁴⁶

⁴⁴³ Rickey: Constructivism. New York 1969. S.91-92.

⁴⁴⁴ Vgl. Unterkapitel: VI.5. Das amerikanische Nationalgefühl in der Kunstkritik von Dillers Werk, S.388

⁴⁴⁵ Ratcliff, Carter: 1930s American Abstract Painting. An overlooked Period of Dynamic Innovation. In: Art in America. O.D. S.198.

⁴⁴⁶ Rose, Barbara: Geometry, American Style. In: Art, New York, June 1972. S.50.

Oder auch Peter Pinchbeck verglich zwischen Diller und seinen Zeitgenossen in den dreißiger und vierziger Jahren: "In choosing to follow Mondrian, Diller was pursuing a harder route than that of his contemporaries, who were mainly influenced in the 1930's and 1940's by the liberating force of Surrealism and the formal discoveries of Cubism."⁴⁴⁷

Es gab natürlich auch weniger vorteilhafte Vergleiche, wie beispielsweise die der "mystischen Luminosität" im Werk Dillers und Albers: "Nor do Diller's canvases of isolated rectangles of color, so like those of Albers, touch the latter's almost mystical luminosity."⁴⁴⁸

Auch Sidney Tillim sah im Vergleich von Dillers Werk zu dem von Bolotowsky und Glarner einen deutlichen Unterschied: "He [Diller] cannot develop the consistency of a Bolotowsky or a Glarner, who feel they have gone beyond Mondrian's orthodoxy. Since these artists are not bound by Mondrian's prescriptions, they are free to judge their works solely by their own theories."⁴⁴⁹ Wobei natürlich auffällt, daß Tillim zuvor eine mangelnde Umsetzung von Mondrians Theorie bei Diller feststellte und nun beklagte, daß Diller aufgrund der Theorie Mondrians nicht frei genug agiere. Es handelt sich demnach nicht nur um eine einseitige negative, sondern auch eine widersprüchliche Kritik. Berücksichtigen muß man bei diesem Kunstkritiker allerdings, daß er auch selbst Künstler mit historisierendem Oeuvre war. Daß diese Kunstrichtung also insgesamt nicht seine Lieblingsrichtung darstellte, ist daraus unschwer abzuleiten.

Doch da Katherine Dreier genau Diller und Glarner sehr positiv, wohl gleichwertig von Mondrians Theorie beeinflusst, und jeweils von Individualität in ihrem Werk geprägt, beschrieb, hebt das die Wertung von Tillim wieder auf: "However Diller and Glarner have absorbed Mondrian's philosophy without becoming imitators, but have instead retained their own individuality."⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Pinchbeck: *Perceiving the Infinite*. In: *Issue*, 1985. S.39.

⁴⁴⁸ Ohne Autor: *The Lively Arts. Where is personal vision?* In: *New York Herald Tribune*, 1961. o.S.

⁴⁴⁹ Tillim: *Month in Review*. In: *Arts* 1961. S.79.

⁴⁵⁰ Dreier: o.T. In: Herbert / Apter / Kenny: *The Société Anonyme*. New Haven 1984. S.183.

Steven Vincent ordnete 1997 noch das Werk der amerikanischen geometrisch-konstruktiven Künstler als Abschluß des Kubismus und Übergang zum abstrakten Expressionismus ein: "Their work can be seen as the end note of Cubism - and also as a link between Cubism and Abstract Expressionism."⁴⁵¹

Daß diese Kunstrichtung in den USA nie besondere Anerkennung fand, läßt sich auch in einem Aufsatz von Barbara Rose von 1972 feststellen: "Looked at from the perspective of the seventies, American geometric abstraction of the thirties may not be the highest moment in twentieth century art. But the works in the show, many by practically unknown artists, have a lot of energy and durability."⁴⁵² Doch immerhin sprach sie den Künstlern dieser Zeit eine gewisse Qualität zu, ohne ihre Bemühungen als Übergangsstadium von einer Kunstrichtung zur anderen vollständig zu negieren.

Deborah Rosenthal bescheinigte hingegen Diller und Bolotowsky, daß Mondrian nicht das Ende war, sondern daß es danach weiterging: "Bolotowsky's mature work, like Diller's, is part of the proof that Mondrian is not end-game."⁴⁵³

Diese Kritiken, die zahlenmäßig wesentlich geringer waren als diejenigen zum Verhältnis Diller zu Mondrian, machen auch differenziertere Aussagen zum Werk von Burgoyne Diller.

VI.3. Dillers Werk in Bezug zu seinem Lebenslauf

Einige Kritiker versuchen mehr Einblick in Dillers Werk zu gewinnen, indem sie es auf seine jeweilige Lebenssituation beziehen. Doch das war meist wenig informativ und lenkte häufig auch in eine falsche Richtung.

⁴⁵¹ Vincent, Steven: Modernism. A Bridge to the Future. In: Art & Auction, October 1997. S.133.

⁴⁵² Rose: Geometry, American Style. In: Art, 1972. S.51.

⁴⁵³ Rosenthal, Deborah: Themes and Variations: the Art of Burgoyne Diller. In: The New Criterion, Dec. 1990. S.37.

“It was anything but a smooth path, but despite the formidable obstacles created by his own insecurities, an enormous amount of time given to supervising the mural division of WPA Federal Art Project, an increasingly isolation from his colleagues, and, finally, a losing battle with alcoholism, Diller did indeed fulfill the “capacity for a consecutive and full development”.”⁴⁵⁴

Einige machten seine Lebensumstände für seine geringe Beachtung und Anerkennung verantwortlich, wie beispielsweise Deborah Rosenthal: “His subsequent postwar retreat into almost two decades of illness and increasing seclusion from the New York art world, in New Jersey, caused his career to be largely neglected.”⁴⁵⁵

Andere, wie Lawrence Campbell, sahen das genau gegensätzlich und betrachteten seine Probleme im Leben als Voraussetzung für sein künstlerisches Schaffen: “In spite of, or possibly because of, his conflicts and difficulties, Diller was the strongest and most individual of that international company working in the tradition or philosophy founded by Mondrian.”⁴⁵⁶

Roberta Smith versuchte gar Dillers Jugend für seine Entscheidung, sich der geometrisch konstruktiven Kunst zu widmen, verantwortlich zu machen: “The rather strict limits and rationality of this style seem to have been ideally suited to a young artist raised as a roman Catholic by a step-father who was an engineer and inventor.”⁴⁵⁷ Oder Michael Auping versuchte beispielsweise zu begründen, daß Dillers größter Verdienst nicht in seinem künstlerischen Schaffen, sondern in seiner Leitung der Mural Division bestand: “It can be argued, however, that Diller’s greatest contribution was not as a painter but in his role as head of the Mural Division in the New York City section of the WPA.”⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.80.

⁴⁵⁵ Rosenthal: Seeing Burgoyne Diller. In: Artforum, May 1979. S.38-39.

⁴⁵⁶ Campbell: Diller: The Ruling Passion. In: ArtNews, 1968. S.36.

⁴⁵⁷ Smith, Roberta: In Singleminded Pursuit Of A Geometric Vision. In: The New York Times, Friday September 14, 1990. o.S.

⁴⁵⁸ Auping, Michael: Fields, Planes, Systems: Geometric Abstract Painting in America Since 1945. In: Abstraction, Geometry, Painting. Selected Geometric Abstract Painting in America Since 1945. New York 1989. S.27.

Auch psychologische Deutungen ließen nicht auf sich warten, wie die folgende Aussage: "Diller related the pure, hermetic forms of his art to the personal isolation he felt."⁴⁵⁹

Aber nicht nur die Isolation, in der er lebte, machte sich in seinem Werk bemerkbar, sondern nach Barabara Haskell auch das, was ihm an Frieden und Sicherheit im Leben fehlte: "In these new paintings, it was as if he had transferred to his work the peace and assurance that was eluding him in his life."⁴⁶⁰

Diese Deutungen sind durchweg sehr spekulativ und tragen zum tieferen Verständnis der Kunst Dillers nur wenig bei. Auch die meisten Beurteilungskriterien erscheinen oberflächlich und lassen sich weder gut nachvollziehen, noch bestärken sie den Leser in seiner eigenen Meinungsbildung.

VI.4. Bewertung des zeichnerischen Werks von Diller.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Werk Dillers hat im allgemeinen mehr Substanz und eine positive Tendenz. So findet sich hier erstmals eine unvoreingenommen positive Bewertung von Sidney Tillim, die seiner sonstigen Einstellung gegenüber dieser Kunstrichtung und speziell Diller nahezu widerspricht: "Diller entered his geometric phase with constructions, about 1936, but a great many of his ideas are invested in extremely sensitive sketches which have to be seen to be understood as the purest distillation of the ambitions of an entire generation."⁴⁶¹

Auch Hilton Kramer sprach in diesem Zusammenhang von der "breath-taking virtuosity of Diller's colored drawings"⁴⁶² und meinte, daß die Zeichnungen möglicherweise von längerem Bestand seien, als das restliche

⁴⁵⁹ Burgoyne Diller. Paintings Sculptures Drawings. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971.

⁴⁶⁰ Haskell: Burgoyne Diller. New York 1990. S.132.

⁴⁶¹ Tillim: What happened to Geometry. In: Arts Magazine, 1959. S.38-44. S.40.

⁴⁶² Kramer, Hilton: Art: Mondrian Extended. Exhibition of Diller Reveals His Intensive Application of Dutch Painter's Methods. In: The New York Times, 27. April 1968. S.34.

Werk Dillers: "It is even possible that the drawings will prove of more permanent interest than some of the artist's paintings and constructions."⁴⁶³

Katherine Dreier glaubte, daß man den Reichtum dieser Kunstrichtung nur begreifen kann, wenn man die Zeichnungen Dillers gesehen hat: "It is impossible to realize the richness and possibilities of this form of art unless one has seen the hundreds of studies which Diller has made in pencil, crayon, pastel and water color on white paper. The value of these for students is untold."⁴⁶⁴

Selbst wenn man diesen Schatz nicht erkennen sollte, kann man, wie John Russell auch feststellte, sehen, daß diese kleinen Werke aus sich heraus leben: "If for nothing else, these little sheets would beguile us by the freshness and vivacity of their color."⁴⁶⁵

Einen ähnlichen Eindruck vermittelte Elizabeth Coffelt, die ebenso die spezielle Schönheit der Zeichnungen hervorhob: "His drawings are unselfconscious and expedient, and in addition to the nuances of color and composition, the textural qualities account for much of their special beauty."⁴⁶⁶

Die Tatsache, daß Dillers Zeichnungen erst nach seinem Tod Beachtung fanden, wie auch Virginia Pitts-Rambert in ihrem Werk "Mondrian in the USA" beklagt, wird zumindest punktuell durch Katherine Dreier widerlegt, die noch zu Lebzeiten Dillers einige Zeichnungen direkt vom Künstler erwarb und in ihre Sammlung aufnahm: "Diller also treated the three themes in drawings. They were never shown separately and were not noted by critics before his death."⁴⁶⁷

⁴⁶³ Kramer, Hilton: Art: Mondrian Extended. Exhibition of Diller Reveals His Intensive Application of Dutch Painter's Methods. In: The New York Times, 27. April 1968. o.S.

⁴⁶⁴ Dreier: o.T. In: Herbert / Apter / Kenny: The Société Anonyme.. New Haven 1984. S.183.

⁴⁶⁵ Russell, John: Burgoyne Diller. In: The New York Times, May 5, 1978. o.S.

⁴⁶⁶ Coffelt, Elisabeth: Burgoyne Diller. (Pressrelease of Los Angeles County Museum of Art). Los Angeles 1968. (Archives of the Whitney Museum of American Art, New York.). o.S.

⁴⁶⁷ Pitts-Rambert: Mondrian in the USA. Parkstone 2002. S.194

Dennoch hat Virginia Pitts-Rambert insofern recht, als erst in jüngerer Zeit größere Galerien, wie die Michael Rosenfeld Gallery oder die Joan T. Washburn Gallery in New York dazu übergehen, Ausstellungen ausschließlich mit Zeichnungen Dillers zu bestücken.

VI. 5. Das amerikanische Nationalgefühl in der Kunstkritik von Dillers Werk

In der Kunstkritik spielte auch stets die besondere Bedeutung eines Künstlers für Amerika eine Rolle. Darunter finden sich so unbescheidene Aussagen wie die von William C. Agee: "...it is to Diller and a handful of other artists in the early thirties that we can attribute the grounding in abstract art without which America's emergence as the center of world art would not have been possible."⁴⁶⁸ Er sah Dillers Verdienst in der Ebnung des Weges für Amerika zum weltweiten Kunstzentrum und führte dies im folgenden auch noch weiter aus: "Diller was thus the first American artist to engage Mondrian's art directly, the beginning of an engagement that has run deep in subsequent American art and the consequences of which are still unfolding today. In this sense, Diller did American art an untold service by forcing it to reckon with the highest levels of international art at a time when much American art was trapped in a parochial shell."⁴⁶⁹

Die rein nationale Betrachtungsweise von Kunst wird ohnehin in der Neuzeit immer fraglicher, da Einflüsse und Kunstströmungen sich international vermischen und somit nicht von "der Amerikanischen Kunst" gesprochen werden kann. Dennoch scheint das nationale Bewußtsein und die nationale Einordnung von sehr großer Bedeutung für viele Kritiker zu sein.

So sprach Kim Eagles-Smith von einem einzigartigen amerikanischen Ausdruck, den Diller im Rahmen des Neoplastizismus erfand: "Without making

⁴⁶⁸ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.80.

⁴⁶⁹ Agee: Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long.) Houston 1984. S.81.

a study of Mondrian's theoretical writings, or depending upon dogma for his working procedures, Diller fashioned a uniquely American statement on the Neoplastic theme, and achieved a distinctly lyrical and personal expression within the idiom."⁴⁷⁰

Worin das speziell Amerikanische im Werk Dillers liegt, erklären aber auch andere Autoren nicht genauer: "Diller never faltered in his belief that the American experience could best be expressed through abstract art."⁴⁷¹

"Mondrian's extreme sense of order, his outlook of efficiency and technical know-how are sympathetic to American thinking."⁴⁷²

Worin aber "American experience" oder "American thinking" beruht, erklären das Whitney Museum of American Art und die Sydney Janis Gallery nicht. Das versucht jedoch Barbara Rose in ihrem Text "Geometry. American Style" zu erläutern: "As opposed to being "un-American", this group of brightly colored geometric abstractions has a quality so distinctly American that only the most naïve could confuse them with European paintings."⁴⁷³ "American geometry is, in comparison to European purist styles, with their commitment to predictable and familiar forms, eccentric and expressionist."⁴⁷⁴

Die typisch amerikanischen Qualitäten lagen laut Barbara Rose bei der geometrischen Kunst in der nahezu exzentrischen und expressionistischen Aussage im Vergleich zu europäischen Werken. Dieser Unterschied ist allerdings nicht weiter kommentiert, so daß er, aufgrund seiner Pauschalität, über eine sehr oberflächliche und zu stark verallgemeinernde Beobachtung nicht hinausgeht.

⁴⁷⁰ Eagles-Smith, Kim: Foreward. In: Burgoyne Diller. The Early Geometric Work. Paintings Constructions and Drawings. (Ausstellungskatalog: Harcourt Modern and Contemporary Art, San Francisco, January 1991.) San Francisco 1991. S.6.

⁴⁷¹ Burgoyne Diller - Retrospective at Whitney Museum of American Art. (Pressrelease: Whitney Museum of American Art, New York) New York 1990. o.S.

⁴⁷² Pressenotiz der Sydney Janis Gallery, May-June 1949.o.S.

⁴⁷³ Rose: Geometry, American Style. In: Art, 1972. S.50.

⁴⁷⁴ Rose: Geometry, American Style. In: Art, 1972. S.50.

Einige Kritiken betonen nicht das typisch Amerikanische bei Diller, sondern versuchen, ihn im Kontext der amerikanischen konstruktiven Kunst zu beurteilen, wie beispielsweise Elaine de Kooning, Eleanor Marko, Elizabeth Coffelt, Milton Brown und John Russell: "Diller, certainly the most brilliant artist working in this style in America, keeps his motives consistently before him and in his hands the direction is a vital and thrilling one."⁴⁷⁵; "he is the American representative of the type of hard edge geometric art, for which he is recognized internationally."⁴⁷⁶; "Today his place is established unquestionably among top-ranking American masters of this century."⁴⁷⁷; "Prof. Diller was one of America's most important contemporary artists."⁴⁷⁸; "But as Diller was in the first rank of American abstract painters there is great fascination in seeing how he went about it."⁴⁷⁹

Wobei Milton Brown Diller in Bezug zu allen zeitgenössischen Künstlern stellt und ihn hervorhob und John Russel noch unterstrich, daß Diller in seinem Schaffen als einer der besten amerikanischen abstrakten Künstler, deren Können noch übertraf. Diese Aussage verstärkte George Rickey noch zusätzlich, der Diller auch nicht nur innerhalb seiner eigenen Kunstrichtung, sondern als amerikanischen Künstler schlechthin bewertete: "He emerged as one of the very strong Americans of the epoch."⁴⁸⁰

Ebenso stellte es auch Philip Larson dar, der zusätzlich noch ausführte, was Dillers Werk so anspruchsvoll machte und ihn von anderen Künstlern unterschied: "Forty years after his first abstract experiments, Diller secured his position as a significant force in American art. His work took on a definite,

⁴⁷⁵ Kooning, Elaine: Diller paints a picture. In: ArtNews, 1953. S.56.

⁴⁷⁶ Marko, Eleanor: Diller Sketch Joins State Collection. In: The Daily Register, N.J., January 18, 1968. o.S.

⁴⁷⁷ Coffelt, Elizabeth: Burgoyne Diller. (Pressrelease of Los Angeles County Museum of Art). Los Angeles 1968. o.S.

⁴⁷⁸ Brown, Milton [Wolf]: The Modern Spirit: American Painting and Photography, 1908-1935. (Ausstellungskatalog: exhibition organised by the Arts Council of Great Britain in association with the Edinburgh Festival Society and the Royal Scottish Academy [held at the] Royal Scottish Academy, Edinburgh, 20 August - 11 September, 1977 / Hayward Gallery, London, 28 September - 20 November 1977). London 1977. o.S.

⁴⁷⁹ Russell, John: Burgoyne Diller. In: The New York Times, May 5, 1978. o.S.

⁴⁸⁰ Rickey, George: Constructivism. Origins and Evolution. 2. Aufl. New York 1969.

personal stamp around 1958 when he returned to work exclusively in his First Theme style."⁴⁸¹ Seiner Meinung nach stach aus Dillers Werk besonders sein Spätwerk hervor, mit dem er der amerikanischen Kunst einen starken Impuls gab. Daß das Spätwerk Dillers bei vielen Autoren besondere Beachtung fand, wird im Folgenden diskutiert.

VI.6. Das Spätwerk Dillers in der Darstellung der Kritiker

Das Spätwerk Burgoyne Dillers fand bei Dillers Kritikern fast ausnahmslos sehr positive Erwähnung, wie beispielsweise in den Kritiken von Philip Larson, Gerrit Henry und Ingrid Schaffner: "Diller's 1963-64 paintings with their monolithic "U" format, fulfill the volumetric potential most constructivist painters talked about but few achieved."⁴⁸²; "It is with the works from the last years of his life, however, that Diller most fully realizes the possibilities of this style."⁴⁸³; "There's something finally heroic in this late work, because Diller's was a battle bravely waged and won."⁴⁸⁴

Diese Darstellungen sind alle erst lange nach Dillers Tod entstanden, 1972, 1981 und 1991. Erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand setzte eine wirkliche Anerkennung seiner Leistung ein, die bis dahin häufig übersehen worden war.

Schließlich wurde er sogar als Wegbereiter und Vorreiter des Minimalismus anerkannt.

Kenneth Prescott formulierte dies sehr rational und präzise in seinem Vorwort im Katalog zur Ausstellung 1979 in der Galerie von Meredith Long: "With a profound understanding of de Stijl principles, he found within their narrow confines room for a unique expression of contemplative art, and in

⁴⁸¹ L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.9.

⁴⁸² L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.11.

⁴⁸³ Henry, Gerrit: New York Reviews. In: ArtNews, Dec 1981. o.S.

⁴⁸⁴ Schaffner: Burgoyne Diller. In: Arts Magazine, 1991. S. 81.

his reach beyond these principles, he presaged the Minimal Art that was to follow."⁴⁸⁵

Er beschrieb die Entwicklung des Künstlers sehr knapp, aber durchaus zutreffend. Da er ein enger Freund des Künstlers war, der die Entwicklung treffend beobachtete, hat die Kritik eine größere Bedeutung.

Aber auch James R. Mellow hatte bereits 1967 erkannt, daß Dillers Werk Auswirkungen auf junge Künstler, speziell Bildhauer, hatte: "These work seem particularly relevant in view of today's minimal and reductive tendencies. They establish for themselves - a little before their time, it appears - that isolated and adamant integrity which has become the signature for many of the promising young sculptors."⁴⁸⁶ Ohne den Minimalismus klar als Folgekunst Dillers zu bezeichnen, stellte Mellow die Nachfolge von jungen Künstlern in den Vordergrund, deren Skulpturen sich an denen des Spätwerks von Diller orientierten.

Erst Susan C. Larson stellte wieder einen direkten Bezug zum Minimalismus und Dillers Einfluß darauf, her: "Diller was the prophet and the precursor of an entire realm of art which came into critical focus just as his own life and career abruptly ended."⁴⁸⁷

Roberta Smith gab aber nicht nur diese Tatsache wieder, sondern gleichzeitig auch Dillers vermeintliche Reaktion darauf: "He lived to see his work embraced, if somewhat ambivalently, as a precursor to Minimalism."⁴⁸⁸

Dillers Werk wurde häufig hart und unfair kritisiert; erst posthum gab es sehr positive Kritiken. Beide Formen der Kritik werden aber häufig dem Werk des

⁴⁸⁵ Prescott, Kenneth W.: Preface. In: Burgoyne Diller. 1938-1962. Paintings Drawings and Collages. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979. o.S.

⁴⁸⁶ Mellow, James R.: On Art. Modern Moments in Sculpture. In: The New Leader, December 18, 1967. S.26-27.

⁴⁸⁷ Larsen, Susan C[arol]: Intro. In: Burgoyne Diller - Paintings, Drawings and Sculpture. (Ausstellungsflyer: Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California, Feb 14 - March 14, 1987.) Los Angeles 1987. o.S.

⁴⁸⁸ Smith: In Singleminded Pursuit Of A Geometric Vision. In: The New York Times, 1990. o.S.

Künstlers nicht gerecht, da sie versuchten, es als etwas anderes zu sehen als das, was es tatsächlich war. Das tat der Rezeption seines Werks keine großen Dienste, da seine Kunst selbst dabei immer zu kurz kam.

VI.7. Subjektivität in der öffentlichen Kritik am Werk Burgoyne Dillers

Kritiken und Beurteilungen von Kunst entbehren nicht der Wiedergabe des subjektiven Eindrucks des Kritikers. Das muß zum einen so sein, da Kunst stets subjektiv erfahren werden sollte, zum anderen ist dadurch Kritik aber auch stets vom Erfahrungs- und Beurteilungshorizont des Kritikers abhängig. So positiv manche Kritiken für Diller auch gewesen sein mögen, so willkürlich waren doch viele, wie beispielsweise einfache Bewertungen, die keine ausreichenden Begründungen brachten: "Diller's paintings of the 1960s are his strongest subjective statements."⁴⁸⁹

"Diller was one of the best artists of his generation."⁴⁹⁰

Sicherlich tragen auch solche Statements zur allgemeinen Bewertung eines Künstlers bei, doch werden sie, da nicht begründet, anfechtbar. Gerade die Begründung wäre aber für den Leser von Bedeutung, da sich ihm der Sinn einer solchen Kritik nur dann erschließen würde.

Kenneth Prescott hingegen hat seine eindeutig positive Bewertung auch begründet: "The paintings from this period and their related sculptures, are infused with monumental calm. These works may well constitute the high point in Diller's career, which ended with his death in 1965."⁴⁹¹ Die monumentale Ruhe des Spätwerks hebt dieses als Höhepunkt aus seinem Werk hervor.

⁴⁸⁹ L[arson]: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center.) Minneapolis 1971. S.11.

⁴⁹⁰ Kramer, Hilton: Diller at Whitney: Artist better than Exhibit Presenting it. In: New York Observer, October 4, 1990. S.1.

⁴⁹¹ Prescott: Preface. In: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979.

Die Annahmen, welche Beweggründe letztlich für Diller entscheidend waren, sich seiner Kunst zu widmen, sind meist spekulativ und nicht nachweisbar, wie beispielsweise die Aussage in der Presseinformation des Whitney Museum of American Art: "He adopted the right angles and primary colors of Neoplasticism because he believed that this vocabulary offered an international, egalitarian language whose simplicity and precision would yield universal truths which could communicate across boundaries of race and social class."⁴⁹² Zwar treffen diese Aussagen für den Neoplastizismus im allgemeinen zu, ob sich aber Diller tatsächlich aus diesem Grund dieser Kunstrichtung widmete, ist nicht belegt.

Bei der New York Times kann wohl von einem geringeren spezifischen Fachwissen im Bereich der Konstruktiven Kunst ausgegangen werden, weswegen Aussagen, wie die folgende auch nicht verwundern: "These pictures discipline the eye by the rigor and intensity with which this artist has created a style based exclusively on mathematically determined relationships between form, color and design."⁴⁹³

Daß Diller in seiner Kunst bewußt keine mathematischen Gesetze befolgte, steht völlig außer Frage, lediglich intuitive Gesetzmäßigkeiten in Verhältnissen und Proportionen finden sich in Dillers Werken. Seine Kunst nur aufgrund der rechteckigen und geradlinigen Formen als mathematisch zu deklarieren, zeugt von der Unkenntnis sowohl über diese Kunstrichtung und den Künstler, als auch über die Mathematik.

Stuart Preston ging sogar auf das Unverständnis gegenüber Dillers Kunst ein: "Not everyone will respond to his trappist esthetic ideal. But that it represents, at least, a triumph of elegance can hardly be denied."⁴⁹⁴ Dennoch ist es schade, daß er dann lediglich den Triumph der Eleganz hervorhebt. Gerade für den Laien, dem er hier aus der Seele zu reden meinte, hätte er

⁴⁹² Burgoyne Diller - Retrospective at Whitney Museum of American Art. (Pressrelease: Whitney Museum of American Art.) New York 1990. o.S.

⁴⁹³ Ohne Autor: American Extremist. In: The New York Times, Sunday, May 14, 1961. o.S.

⁴⁹⁴ Preston, Stuart: Art. Seeing Things. Picasso Still Painting Strong. Newer Directions Elsewhere. In: The New York Times, March 15, 1964. o.S.

doch dann zumindest erläutern müssen, daß es in Dillers Kunst etwas gibt, das über das rein dekorativ-elegante hinausgeht.

Ebenso subjektiv hob auch Irving Sandler Aspekte in Dillers Kunst hervor: "These cool and serene constructions are among the most beautiful to have seen in New York this season."⁴⁹⁵ Es ist zwar erfreulich, daß er die Kunst Dillers zumindest als sehr schön bewertet, aber daß sie kalt sein soll, ist ein absolut subjektiver Eindruck. Leider scheinen gerade Linien und rechte Winkel häufig bei Journalisten, die dieser Kunstrichtung nicht nahe stehen, das Gefühl von Kälte hervorzurufen. Diese Assoziation soll wohl das Unverständnis gegenüber der geometrisch konstruktiven Kunst im allgemeinen kaschieren und zudem auch die ihnen eigene Distanz zu dieser Kunst erklären.

Daß viele Kritiker mit den "Grundvokabeln" dieser Kunstrichtung Probleme hatten, zeigte sich auch in der Kritik von Edward B. Henning, 1975: "The rigorously defined geometrical shapes and logically organized composition would seem to present an objective image which would prevent the artist from expressing his own personality in the work of art."⁴⁹⁶ Sicherlich können die geometrischen Formen und, scheinbar logischen Gesetzen folgenden, Kompositionen für den Laien etwas unnahbares und auch unpersönliches haben, doch daß die Persönlichkeit des Künstlers in dieser Kunstrichtung keine Rolle spielt und sich in den Kunstwerken nicht spiegelt, ist falsch. Es gab und gibt zwar auch Künstler, die im Rahmen eines selbstaufgelegten Systems ihre Grenzen noch enger ziehen, doch erstens kann man auch bei diesen nicht davon sprechen, daß sie ihre Persönlichkeit nicht in die Kunst einbringen und zweitens gehörte Diller dieser sehr strengen Ausrichtung nicht an.

Somit war diese Kritik eine Fehlinterpretation, die aber in der Aussage von Harry Rand noch eine Steigerung erfuhr: "the time is probably not far distant

⁴⁹⁵ Sandler, Irving [Hershel]: o.T. In: The New York Post, April 12, 1964. o.S.

⁴⁹⁶ Henning, Edward B. (Curator of Modern Art, Cleveland Museum of Art): Two New Paintings in the Neo-Plastic Tradition. In: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, April, 1975. S. 106-119.

when his [Dillers] works will be appreciated independently from the 'famous administrator' who produced them."⁴⁹⁷ Nicht nur, daß die Persönlichkeit keinen Ausdruck in dieser Kunstrichtung findet, wurde hier unterstellt, sondern noch dezidierter, daß die Kunst, auch ohne daß der Betrachter den Künstler kennt, wirken wird. Die Aussage, daß Dillers Kunst auch wirkt, ohne den Künstler zu kennen, mag zwar durchaus richtig sein, aber hier wird auch der andere Aspekt vermittelt, daß es eigentlich egal sei, wer diese Kunstwerke geschaffen hat. Die Kunst erscheint so unpersönlich, daß es keine Rolle spielt, wer sie kreiert hat. Der Eindruck wird vermittelt, daß es weder möglich ist, die einzelnen Künstler auseinanderzuhalten, noch, daß es nötig ist, dies zu versuchen, da es in kurzer Zeit sowieso nicht mehr von Relevanz ist.

Zwar impliziert diese Aussage auch die Idee Mondrians, daß in der neuen Gestaltung, also im Neoplastizismus, der Urheber nicht mehr von Bedeutung sein wird, doch war es sicherlich nicht hilfreich, im Zusammenhang mit dem Werk eines Künstlers, der leider weitestgehend unbekannt ist, davon zu sprechen, daß die Urheberschaft für sein Werk nicht von tieferer Bedeutung ist. Im übrigen hat Mondrian seine Theorie zwar schriftlich manifestiert, doch in der Praxis hat er durch die Initialien "P.M." auf der Vorderseite seiner Bilder durchaus dagegen verstoßen und sich den Gepflogenheiten des Kunstmarkts unterworfen. In dieser Hinsicht war selbst Diller konsequenter, der seine Gemälde nach 1934 stets nur auf der Rückseite signierte. Das hatte bei ihm aber wohl eher einen konsequent ästhetischen Grund, als einen theoretischen.

Die Kritik von Harry Rand spielt aber insofern eine Rolle, als sie in heutiger Zeit leider schon fast zutrifft, zutreffen muß, weil der Künstler Burgoyne Diller durch die Tendenz zu einer wenig rationalen, präzisen und vor allen Dingen fairen Kritik heute schon fast zu jenen vergessenen Künstlern zählt, deren Werke nie in vollem Umfang gewürdigt worden sind. Diese längst überfällige Würdigung sollte ihm mit der vorliegenden Arbeit nun endlich zuteil werden.

⁴⁹⁷ Rand, Harry: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. *Constructions, Related Drawings and Paintings*. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary / Meredith Long & Company). New York / Houston 1980. o.S.

Resumée

Ziel dieser Arbeit war es, Burgoyne Diller als Pionier des Neoplastizismus in den USA vorzustellen und, unter besonderer Berücksichtigung seines zeichnerischen Werks, eine Einordnung seines Oeuvres vorzunehmen. Wie im sechsten Kapitel dargestellt wurde, gab es schon häufig partielle Einordnungsversuche und Bewertungen des Werks von Burgoyne Diller. Doch nie sind sie aus einer wirklich eingehenden Kenntnis und Untersuchung seines Werks, inklusive seiner Zeichnungen, die den umfangreichsten Teil seines Oeuvres ausmachen, entstanden. Die erstmalige systematische Untersuchung des zeichnerischen Oeuvres von Diller führt zu einer neuen Einordnung und differenzierten Bewertung seines Gesamtwerks.

Die Betrachtung des zeichnerischen Oeuvres ist insofern aufschlußreich, als sie völlig neue Aspekte seiner Kunst offenbart. Zum einen zeigen die Zeichnungen die in sich schlüssige Entwicklung des Künstlers viel deutlicher auf, als es die Gemälde, Reliefs und Skulpturen können. Die Suche des Künstlers hatte ihren Ursprung in seinem Wesen und nicht, wie häufig vermutet wurde, in äußeren Einflüssen. Diller bediente sich bei dieser Suche zwar der Anregungen, die er von außen aufgriff, doch die innere Notwendigkeit, seine Kunst immer konsequenter zu reduzieren, ergab sich bei ihm aus eigenem Antrieb. Auf der Suche nach einem gangbaren Weg fand Diller die formale Möglichkeit des Neoplastizismus als äußeren Rahmen, der seinem inneren Wollen entsprach.

Diese Übereinstimmung von Inhalt und Form, die sich nur in sehr vollendeten Kunstwerken findet, war bei Diller ein durchgehender Aspekt, den er im Laufe seines gesamten Schaffens vervollkommnete. Zwar hielt er sich an formale Grenzen, die er zum Teil übernahm, teilweise aber auch weiterentwickelte. Dennoch war sein Schaffen nicht von einer sklavischen Unterwerfung unter formale Bedingungen geprägt. In den Zeichnungen experimentierte er nicht nur mit anderen Farben, wie z.B. Grün oder Violett, sondern er arbeitete übergreifend.

Er verband seine drei Themen, die er selbst im Nachhinein definiert hatte, untereinander ebenso wie er Entwürfe für Gemälde, Reliefs und Skulpturen medienübergreifend weiterentwickelte. Diese Freiheit, die er sich selbst im Rahmen der eng gesteckten Grenzen erlaubte, ermöglichte es ihm, ein sehr lebhaftes und sich stets selbst hinterfragendes Werk zu schaffen, das einer ständigen Progression unterworfen war. Den vollständigen Reiz des Werks von Burgoyne Diller erkennt man nur, wenn man auch seine Zeichnungen berücksichtigt.

Versucht man nun, mit diesem Vorwissen, das Werk Dillers einzuordnen, so ergibt sich ein wesentlich vielfältigeres Bild, als es bisher von diesem Künstler gezeichnet wurde. Eine einseitige Beeinflussung, wie sie Diller häufig vorgeworfen wurde, liegt eindeutig nicht vor. Vielmehr ist Diller in einer Atmosphäre kreativer Entwicklung gereift, in der er auf vielfältige Weise Anregungen bekam und auch selbst gab. Eine nur vergleichende Betrachtung seines Werks, z.B. mit Mondrian, ist sowohl unkorrekt als auch unbefriedigend, da sie seinen Ideen nicht gerecht wird.

So ist der im fünften Kapitel diskutierte Aspekt des Einflusses, z.B. durch den Neoplastizismus, speziell den Mondrians und van Doesburgs zwar vorhanden, jedoch gibt er im Bezug auf viele einzelne Details keine zusätzlichen Erkenntnisse. Die Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit zeigen, daß die Benutzung von farbigen, sich kreuzenden und einander überlappenden Linien, die auch mitten im Bild rechtwinklig abzweigen können, in erster Linie auf Jean Hélion und Burgoyne Diller zurückzuführen sind, und daß Mondrian diese Liniengestaltung bei seiner Ankunft in New York wohl übernahm. Dafür sprechen auch die neuen Untersuchungen von Mondrians Bildern durch Harry Cooper und Ron Spronk,⁴⁹⁸ die herausfanden, daß die Werke Mondrians, die diese Bildelemente aufweisen, nach Mondrians Ankunft in New York nachträglich geändert wurden. Somit war auch der Mitbegründer dieser Kunstrichtung formalen Änderungen gegenüber aufgeschlossen, auch wenn sie in gewisser Weise seiner Theorie von der absoluten Flächigkeit im Bild widersprachen. Dieses Ergebnis ist ebenso span-

⁴⁹⁸ Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001.

nend wie der bis dato völlig vernachlässigte Aspekt, daß dieses Verhalten des bewunderten Vorbildes, die Herangehensweise der jungen Künstler, die sich dieser Kunstrichtung in New York verschrieben hatten, insofern beeinflusste, als sie lernten, ungeachtet der Herkunft einer bestimmten neuen technischen oder formalen Darstellung, mit dieser zu experimentieren, wenn sie damit ihre Kunst weiterentwickeln konnten. Mit dieser Einstellung gelangte Diller schließlich in seiner Entwicklung zur Formensprache seines Spätwerks, das ihn als Vorläufer des Minimalismus auszeichnet.

Die vorliegende Arbeit eröffnet in diesem Punkt eine völlig neue Betrachtung nicht nur von Diller, sondern auch seines direkten Umfeldes in New York.

Auf diesem neu erarbeiteten Hintergrund werden im sechsten Kapitel die bisherigen Einordnungen und Bewertungen von Dillers Werk kritisch analysiert und über Jahre wiederkehrende Fehler in der Einschätzung seines Werks aufgedeckt.

Abschließend läßt sich feststellen, daß das Werk Dillers in seiner Stringenz und Wahrhaftigkeit in jeder Hinsicht besticht. Der Künstler vermochte es, nicht nur aus einem gegebenen formalen Formenrepertoire etwas ihm eigenes und einzigartiges zu schaffen, sondern auch sein Werk stets weiterzuentwickeln und er hat schließlich ein absolut eigenständiges und überzeugendes Niveau erreicht, dessen Qualität in Form und Inhalt weit über die Ebene einfacher kompositorischer Experimente hinausging.

Fällt es dieser Kunstrichtung immer noch schwer, den Vorwürfen, sie sei nur ästhetische Dekoration, entgegenzutreten, so ist das Werk Dillers ein exzellentes Beispiel dafür, wie ein Künstler mit einfachen formalen Elementen den Schritt weit über das ästhetisch Dekorative hinaus schafft. Das Werk Dillers hat eine tiefgehende Qualität als die rein formal-ästhetische. Seine Werke erreichen einen Punkt, an dem das äußerlich faßbare zwar noch beschreibbar ist, das was darüber hinausgeht, jedoch nicht in Worte zu fassen ist, sondern für jeden Betrachter von neuem erfahrbar werden kann. Somit hat Diller ein Werk geschaffen, das dem seiner Vorbilder durchaus ebenbürtig ist, ohne daß er mit ihnen in Konkurrenz tritt. Seine Einzigartigkeit, die ihren Ursprung in der Person des Künstlers hat, setzt es von

dem seiner Zeitgenossen nicht nur ab, sondern hebt es als besonders gelungen hervor. Es ist nicht nur zeitlose, sondern auch beständige Kunst von Rang.

Literaturverzeichnis

- A Selection of American and European Paintings from the Richard Brown Baker Collection. (Ausstellungsbroschüre: San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA., September 14 - November 11, 1973.) San Francisco 1973.
- Abstraction Across America: American Abstract Artists, New York & Transcendental Group. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, September 11, 1996 - November 9, 1996). New York, 1996.
- Abstraction, Geometry, Painting. Selected Geometric Abstract Painting in America Since 1945. Organized and with an essay by Michael Auping. (Ausstellungskatalog: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, September 17 - November 5, 1989 / Center for the Fine Arts, Miami, Florida, December 15 - February 25, 1989 / Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin, April 1 - June 1, 1990 / Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, July 1 - August 30, 1990.) New York 1989.
- Abstraction in America. (The Whitney Museum of American Art, New York.) New York 1962.
- Agee, William C.: Burgoyne Diller: Drawing and the Abstract Tradition in America. In: Burgoyne Diller - Drawing and the Abstract Tradition in America. (Ausstellungskatalog: Meredith Long, Houston, Texas, May 15 - June 2, 1984.) Houston 1984. S.13-25.
- Agee, William C.: Paths of Abstraction: Paintings in New York 1944-1981. Selections from the Ciba Art Collection. (Ausstellungskatalog: Hunter College, Bertha and Karl Leubsdorf Gallery, September 13 - October 29, 1994.) New York 1994.
- American Abstract Artists. Members and Guest exhibitors. (Ausstellungskatalog: Riverside Museum, Riverside Drive at 103 Street, March 29 - April 17, 1949). Riverside 1949.
- American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque, 27. Feb. - 3. April, 1977). Albuquerque, 1977.
- American Abstract Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, August 28 - October 11, 1998.) New York 1999.

- American Abstract Drawing 1930 - 1987. Selection from the Arkansas Arts Center Foundation Collection. (Ausstellungskatalog: Arkansas Arts Center.) Arkansas 1987.
- American Art in the Newark Museum - Selected Works By Contemporary New Jersey Artists, 1965. (Ausstellungsflyer: The Newark Museum, November 18, 1965 - Jan. 2, 1966.) Newark 1965.
- American Art. Third Quarter Century. (Ausstellungskatalog: Seattle Art Museum Pavilion, August 22 - October 14, 1973.) Seattle 1973.
- American Modernism (1920-1945) From Realism to Abstraction. (Ausstellungskatalog: Crane Kalman Gallery Ltd., 178 Brompton Road, London SW3 1HQ, October 17- December 1, 1996). London 1996.
- American Modernism. The Françoise & Harvey Rambach Collection. (Ausstellungskatalog: Gerald Peters Gallery, 24 East 78th Street, New York, September 30- November 20, 1999). New York 1999.
- Amerika. 2 Jahrzehnte Malerei. (Ausstellungskatalog: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1979). Düsseldorf / Zürich / Brüssel 1979.
- Amerikanische Malerei 1930-1980. (Ausstellungskatalog: Haus der Kunst, München. 14. November 1981 - 31. Januar 1982.) München 1982.
- Art in America. Annual 1990 / Art Guide 1990.
- Ashton, Dore: Art: Across the Hudson - Show at Newark Museum Reflects Ideas of Its Founder, John Cotton Dana. In: The New York Times, Thursday, May 1, 1958. (Zeitungsausschnitt).
- Ashton, Dore: Motherwell loves and believes - New York Commentary. In: Studio, Vol. 165, March, 1963. S.116-119.
- Auping, Michael: Fields, Planes, Systems: Geometric Abstract Painting in America Since 1945. In: Abstraction, Geometry, Painting. Selected Geometric Abstract Painting in America Since 1945. New York 1989. S.13-89.
- Baker, Kenneth: S.F. Galleries Revive Interest in Minimalism. In: San Francisco Chronicle, Friday, February 26, 1988.(Zeitungsausschnitt).
- Berman, Greta: The Lost Years: Mural Painting in New York City Under The Works Progress Administration's Federal Art Project, 1935-1943. Ph.D. Dissertation (masch.), New York (Columbia University) 1975.

- Bienal do Museu de Arte Moderna. (Ausstellungsbroschüre : Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, Brasil 1961.) Sao Paulo 1961.
- Blavatsky, Helena Petrovna: Die Geheimlehre. Die Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie. London 1888 / Satteldorf 1999.
- Brown, Milton [Wolf]: The Modern Spirit: American Painting and Photography, 1908-1935. (Ausstellungskatalog: exhibition organised by the Arts Council of Great Britain in association with the Edinburgh Festival Society and the Royal Scottish Academy [held at the] Royal Scottish Academy, Edinburgh, 20 August - 11 September, 1977 / Hayward Gallery, London, 28 September - 20 November 1977). London 1977.
- Bulletin of the Whitney Museum of American Art 1981-82.
- Bulletin of the Whitney Museum of American Art 1984-85.
- Buonagurio, Edgar: Burgoyne Diller - Meredith Long Contemporary. In: Arts Magazine. Volume 55, No.1, September 1980. S.34.
- Burgoyne Diller, siehe auch: Diller, Burgoyne (als Autor).
- Burgoyne Diller (1906-1965) - An Exhibition of Drawings. (Ausstellungsbegleitheft: Washburn Gallery, New York, April 18 - May 20, 1978.) New York 1978.
- Burgoyne Diller. 1906 New York City - 1965 New York City. (Ausstellungskatalog: Schlégl, Galerie & Edition, Zürich, 5. Februar-30. März 1991.) Zürich 1991.
- Burgoyne Diller. 1938-1962. Paintings, Drawings and Collages. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary, 7 West 57th Street, New York, January 27-February 21, 1979 / Meredith Long Contemporary, 2323 San Felipe, Houston, March, 28. - April 21, 1979.) New York / Houston 1979.
- Burgoyne Diller and other Artists of the 1940's. (Ausstellungsflyer: Meredith Long and Company, Houston, TX., ab May 31, 2001.) Houston 2001.
- Burgoyne Diller. A Selection of Drawings from 1945 to 1961. (Ausstellungskatalog: André Emmerich Gallery, 41 East, 57th Street, New York, N.Y., September 6 - October 6, 1990.) New York 1990.

- Burgoyne Diller. A selection of drawings, paintings and sculpture. (Ausstellungsbroschüre: Michael Rosenfeld Gallery, New York, April 14 - June 3, 1995.) New York 1995.
- Burgoyne Diller: Collages. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 4, 1999 - January 8, 2000.) New York 1999.
- Burgoyne Diller. Constructions, Related Drawings and Paintings. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary, 7 West 57th Street, New York, April 23 - May 10, 1980. / Meredith Long & Company, 2323 San Felipe, Houston, June 1980.) New York / Houston 1980.
- Burgoyne Diller. Drawings 1945 to 1964. (Ausstellungskatalog: André Emmerich Gallery, New York, Feb 9 - March 3, 1984.) New York 1984.
- Burgoyne Diller. Drawing and the Abstract Tradition in America. (Ausstellungskatalog: Meredith Long and Company, Houston, 2323 San Felipe, Houston, May 15 - June 2, 1984.) Houston 1984.
- Burgoyne Diller. Paintings, Constructions, and Drawings. (Ausstellungsflyer: Galerie Chalette, 1100 Madison Avenue, New York, May 1961.) New York 1961.
- Burgoyne Diller. Paintings, Sculpture, Collage, Drawings, 1938 -1964. (Ausstellungskatalog: André Emmerich Gallery, New York, September 10 - October 3, 1981.) New York 1981.
- Burgoyne Diller. Paintings Sculptures Drawings. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center, Minneapolis, 12 December 1971 - 16 January 1972 / Dallas Museum of Fine Arts, 16 February - 26 March 1972 / Pasadena Art Museum, 9 May - 2 July 1972.) Minneapolis 1971.
- Burgoyne Diller - Retrospective at Whitney Museum of American Art. (Pressrelease: Whitney Museum of American Art, New York) New York 1990.
- Burgoyne Diller. Studies for the 3 Themes. (Ausstellungskatalog: André Emmerich Gallery, New York, N.Y., May 8 - June 6, 1986.) New York 1986.
- Burgoyne Diller. The 1930's. Cubism to Abstraction. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 8, 2001 - January 12, 2002.) New York 2001.

- Burgoyne Diller. The 1960's. Paintings, Sculpture and Drawings. (Ausstellungskatalog im Internet (www.michaelrosenfeldart.com) : Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y., March 19 - May 8, 2004.) New York 2004.
- Burgoyne Diller. The Early Geometric Work. Paintings Constructions and Drawings. (Ausstellungskatalog: Harcourt Modern and Contemporary Art, San Francisco, January 1991.) San Francisco 1991.
- Burgoyne Diller. The Late Drawings. (Ausstellungsflyer: Pollock Gallery, Meadows School of the Arts, Southern Methodist University, October 21 - December 7, 2002.) Dallas 2002.
- Burgoyne Diller. The Third Dimension: Sculpture and Drawings, 1930 - 1965. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 13, 1997 - January 17, 1998.) New York 1998.
- Campbell, Lawrence: The rule that measures emotion. Burgoyne Diller, one of America's most distinguished abstractionists, is seen in a full-dress retrospective show. In: ArtNews, May 1961. S. 34-35 und S. 56-58.
- Campbell, Lawrence: Diller: The Ruling Passion. The drawings of Burgoyne Diller reveal the free, imaginative side of this dedicated abstractionist and prophet of the minimal mode. In: ArtNews, October 1968. S. 36-37 und S. 59-60.
- Christ-Janer, Albert: Boardman Robinson. Chicago 1946.
- Coffelt, Elisabeth: Burgoyne Diller. (Pressrelease of Los Angeles County Museum of Art). Los Angeles 1968. (Archives of the Whitney Museum of American Art, New York.).
- Colorists 1950-1965. (Ausstellungsbroschüre: San Francisco Museum of Art, CA., October 15 - November 31, 1965.) San Francisco 1965.
- Contemporary Art including Prints. (Auktionskatalog: Sotheby's, New York, October 5 and 6, 1989). New York 1989.
- Contemporary Art. (Auktionskatalog: Sotheby's, New York, October 4, 1990). New York 1990.
- Cooper, Harry / Spronk, Ron: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum, April 28 - July 22, 2001 / Dallas Museum of Art, August 19- November 25, 2001.) New Haven / London 2001.

- Cotter, Holland: 1937 - American Abstract Art. (Besprechung der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Snyder Fine Art, 20 West 57th Street, New York, bis October 28, 1995). In: The New York Times, Friday, October 6, 1995. (Zeitungsausschnitt).
- Crone, Rainer; Moos, David: Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure. London 1991.
- Dabrowski, Magdalena: Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980. New York (The Museum of Modern Art) 1985.
- Defining the Edge: Early American Abstraction. Selections from the Collection of Dr. Peter B. Fischer. (Ausstellungskatalog: Laguna Art Museum, Laguna Beach, CA., January 10 - March 15, 1998; Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y. March 26 - May 30, 1998). New York 1998.
- Degel, Kirsten (Hrsg.): The Joseph and Celia Asher Collection. Louisiana Museum of Modern Art. o.J.
- Diller Burgoyne, siehe auch: Burgoyne Diller... (als Titelanfang).
- Diller, Burgoyne: Abstract Murals. In: O'Connor, Francis (Hrsg.): Art for the millions. Boston (New York Graphic Society) 1975. S.69-71.
- Diller - Color structures, paintings, drawings. (Ausstellungsflyer: Galerie Chalette, New York, N.Y., ab March 7, 1964.) New York 1964.
- Doesburg, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. (Bauhausbücher, Bd.6). Mainz / Berlin 1925. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint 2. Auflage Frankfurt 1981.
- Donahoe, Victoria: Today's World: Art News. (Mskr., April 19, 1964). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.).
- Drawing Aquisitions, 1978-1981. (Ausstellungsflyer: Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., September 17 - November 15, 1981.) New York 1981.
- Dreier, Katherine: o.T. In: Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984.

- Eagles-Smith, Kim: Foreward. In: Burgoyne Diller. The Early Geometric Work. Paintings Constructions and Drawings. (Ausstellungskatalog: Harcourt Modern and Contemporary Art, San Francisco, January 1991.) San Francisco 1991. (Zeitungsausschnitt).
- Early American Abstraction. Small Scale Large Dimension. (Ausstellungsbroschüre: Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y., November 7, 2002 - January 11, 2003.) New York 2002.
- Elderfield, John: American Geometric Abstraction in the late Thirties. In: Art Forum, December 1972. S.37-40.
- Ellis, Anita, J.: Burgoyne Diller: A Neo-Plasticist. Master Thesis (masch.). Ohio (Department of Art History of the College of Design, Art and Architecture of the Ohio Dominican College) 1975.
- Flam, Jack: The Language of Straight Lines. In: Wall Street Journal, October 25, 1985. (Zeitungsausschnitt).
- Galligan, Gregory: Steamed-Up Mirrors and Boogie Woogies. In: Art International, Spring / Summer 1991. (Zeitschriftenausschnitt).
- Genauer, Emily: Reinhardt's Exhibit. Traces His Career Starting From 1937 With 128 Works. In: Journal of Art, Nov. 22, 1966. (Zeitungsausschnitt).
- Generations of Geometry - Abstract Painting in America since 1930. (Ausstellungsbroschüre: Whitney Museum of American Art at Equitable Center, June 17 - August 26, 1987.) o.O. 1987.
- Geometric Abstraction: 1926-1942. (Ausstellungsflyer: Dallas Museum of Fine Arts, October 7 - November 19, 1972.) Dallas 1972.
- Geometric Abstraction and Related Works. (Ausstellungsliste: The Newark Museum, October 12, 1978 - April 1979.) Newark 1979.
- Glueck, Grace: Defining the Edge - Early American Abstraction. In: The New York Times, May 15, 1998. (Zeitungsausschnitt).
- Golding, John: Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. Princeton N.J. 2000.
- Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from twenty nations. (Ausstellungskatalog: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 20, 1967 - February 4, 1968; Art Gallery of Ontario, Toronto, February - March 1968; The National Gallery of Canada, Ottawa, April - May 1968; Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, June - August, 1968.) New York, Toronto, Ottawa, Montreal 1967/68.

- Hadler, Mona / Viola, Jerome (Hrsg.): Brooklyn College Art Department: Past and Present. (Ausstellungskatalog: Davis & Long Company, 746 Madison Avenue, New York / Robert Schoelkopf Gallery, 825 Madison Avenue, New York, September 13 - October 8, 1977.) New York 1977.
- Haskell, Barbara: Burgoyne Diller. (Ausstellungskatalog: The Whitney Museum of American Art) New York 1990.
- Henning, Edward B. (Curator of Modern Art, Cleveland Museum of Art): Two New Paintings in the Neo-Plastic Tradition. In: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, April, 1975. S. 106-119.
- Henry, Gerrit: New York Reviews. In: ArtNews, Dec 1981.
- Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984.
- Hofmann, Hans: o.T.. In: Exhibition of Paintings by Burgoyne Diller. (Ausstellungsinformationsblatt: Contemporary Arts Gallery, 41 West 54th Street, New York, February 28 - March 18, 1933.) New York 1933. o.S.
- Hofmann, Hans: Plastic Creation. In: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York (Rizzoli International Publications, Inc.) 2002. S.41-44.
- Holtzman, Harry: Piet Mondrian: The Man and His Work. In: Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian. (The Documents of Twentieth Century Art.) London 1987. S. 1-10.
- Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian. (The Documents of Twentieth Century Art.) London 1987.
- Jewell, Edward Alden: Abstractions and Music. Newly Installed WPA Murals at Station WNYC Raise Anew Some Old Questions. In: The New York Times, Sunday, August 6, 1939. (Zeitungsausschnitt).
- Jewell, Edward Alden: Art Covers Our Walls. Project Work by Orosco. Fine' Hugh Allegory. Recent Examples by the WPA. In: The New York Times, Sunday, June 23, 1940. (Zeitungsausschnitt).
- Jewell, Edward Alden: Commentary on Murals. Exhibition at the Federal Art Gallery Presents WPA New York Region Survey. In: The New York Times, Sunday, May 29, 1938. (Zeitungsausschnitt).

- Johnson, David Hoyt: The Early Career of Burgoyne Diller: 1925 - 1945. Master Thesis (masch.) Tucson, Arizona (University of Arizona), 1978.
- Judd, Donald: New York Exhibitions. In the Galleries (Reviews). In: Arts Magazine, vol. 37 January 1963. S. 52.
- Karmel, Pepe: Burgoyne Diller. In: The New York Times, Friday, May 12, 1995. (Zeitungsausschnitt).
- Katz, Joel (Hrsg.): Hans Hofmann. Artist / Teacher, Teacher / Artist. Film, 2002.
- Kiblicky, Joseph (Hrsg.): Abstraction in Russia XX Century. 2 Bde. St. Petersburg 2001.
- Klein, Jerome: WPA Art Highlights Fair-Union Holds Big Membership Show. In: New York Post, Saturday, May 25, 1940. (Zeitungsausschnitt).
- Kooning, Elaine de: Diller paints a picture. In: ArtNews, 51, January 1953. S.26-29 und S.55-56.
- Kramer, Hilton: Art View. A Dated Defense of Abstractionism. In: The New York Times, Sunday, July 8, 1979. (Zeitungsausschnitt).
- Kramer, Hilton: Art: Mondrian Extended. Exhibition of Diller Reveals His Intensive Application of Dutch Painter's Methods. In: The New York Times, 27. April 1968. (Zeitungsausschnitt).
- Kramer, Hilton: Burgoyne Diller [Long, 7 West, 57th Street]. In: The New York Times, Friday, February 2, 1979. (Zeitungsausschnitt).
- Kramer, Hilton: Constructing the Absolute. Reflections on the Exhibition "Construction and Geometry in Painting" at the Galerie Chalette in New York. In: Arts Digest, May 1960. (Zeitschriftenausschnitt).
- Kramer, Hilton: Diller at Whitney: Artist better than Exhibit Presenting it. In: New York Observer, October 4, 1990. S1 und S.23.
- Lane, John R. / Larsen, Susan C[arol] (Hrsg.): Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, November 5 - December 31, 1983 / San Francisco Museum of Modern Art, January 26 - March 25, 1984 / The Minneapolis Institute of Arts, April 15 - June 3, 1984 / Whitney Museum of American Art, New York, June 28 - September 9, 1984.) Pittsburgh 1983.

- Larsen, Susan Carol: The American Abstract Artist's Group: A History And Evolution Of Its Impact Upon American Art. Northwestern University. Ph.D. Thesis (masch.) Evanston, Illinois (Northwestern University) 1974.
- Larsen, Susan C[arol]: Grandeur Beyond Measure: The Constructed Collages of Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller: Collages. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 4, 1999 - January 8, 2000.) New York 1999. S.3-6.
- Larsen, Susan C[arol]: Intro. In: Burgoyne Diller - Paintings, Drawings and Sculpture. (Ausstellungsflyer: Margo Leavin Gallery, Los Angeles, California, Feb 14 - March 14, 1987.) Los Angeles 1987.
- L[arson], P[hilip]: Burgoyne Diller. An American Constructivist. In: Burgoyne Diller. Paintings Sculptures Drawings. (Ausstellungskatalog: Walker Art Center, Minneapolis, 12 December 1971 - 16 January 1972 / Dallas Museum of Fine Arts, 16 February - 26 March 1972 / Pasadena Art Museum, 9 May - 2 July 1972.) Minneapolis 1971.
- Lorance, Nancy: History and the New Deal Art Projects. <http://www.wpa murals.com/history.html>. 2004.
- Lozowick, Louis: Modern Russian Art. (Museum of Modern Art, Société Anonyme, Inc.) New York, 1925.
- Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt. (Bauhausbücher, Bd.11). München 1927. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint (Repro Orig.-Text der nicht veröff. russ. Ausg. v. 1926, Faksimile-Nachdruck d. Ausg. v. 1927) Passau 1980.
- Marko, Eleanor: Diller Sketch Joins State Collection. In: The Daily Register, N.J., January 18, 1968. (Zeitungsausschnitt).
- Marko, Eleanor: History may not be catching up to Diller. In: The Sunday Register, Shrewsbury, N.J., March 4, 1979. (Zeitungsausschnitt).
- Marko, Eleanor: Museum Honors Art Pioneer. In: The Daily Register, N.J., February 10, 1966. (Zeitungsausschnitt).
- Marko, Eleanor: Palette Talk. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), March 19, 1960. (Zeitungsausschnitt).
- Marko, Eleanor: Palette Talk. 'O Say Can You See.' In: The Daily Register, N.J., Thursday, November 6, 1969. (Zeitungsausschnitt).

- Marko, Eleanor: Palette Talk. Carnegie Show. In: The Daily Register, N.J., Thursday, November 19, 1964.
- Marko, Eleanor: Palette Talk. Diller's Datum. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) November 29, 1962.
- Marko, Eleanor: Palette Talk. Ford Purchase. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) January 31, 1963.
- Marko, Eleanor: Palette Talk. Master in N.Y. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) Thursday, September 19, 1963.
- Marko, Eleanor: Palette Talk. Tribute to a Theme. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) N.J., Thursday, April 5, 1962.
- Marter, Joan: Abstract Art in America Before Abstract Expressionism. In: Art Journal, Fall 1984. S. 289-292.
- Mellow, James R.: On Art. Modern Moments in Sculpture. In: The New Leader, December 18, 1967. S.26-27.
- Mondrian, Piet: The Collected Writings. In: Holtzman (Hrsg.): The New Art-The New Life. London 1987. S.11-392.
- Mondrian, Piet: Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding. (Bauhausbücher, Bd.5). Schomburgk, Eschwege 1925. (Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten "bauhausbücher", herausgegeben von Hans M. Wingler bei Florian Kupferberg, Mainz und Berlin). Reprint Mainz 1974.
- New Experiments in Art. (Ausstellungsflyer: De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts, March 23 - April 28, 1963.) Lincoln 1963.
- New Jersey Art Today 1964 presented under the auspices of the Morris County Tercentenary Committee. (Ausstellungsbroschüre: Art Gallery, Fairleigh Dickinson University, Florham, New Jersey, November 29, 1964 - January 4, 1965.) Florham 1964.
- O'Connor, Francis V. (Hrsg.): Art for the millions. Essays from the 1930s by artists and administrators of the WPA Federal Art Project. Boston (New York Graphic Society) 1975.
- O'Connor, Francis V.: Burgoyne Diller, Geometric Abstraction and the Redress of Art in the 1930's. In: Burgoyne Diller. The 1930's. Cubism to Abstraction. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld

Gallery, New York, November 8, 2001 - January 12, 2002.) New York 2001.

O'Connor, Francis V.: Federal Art Patronage, 1933 to 1943. College Park, Md., 1966.

Pearl, Reiner: Diller Of Design Dept. Holds Fourth One-Man Art Exhibit. In: Brooklyn College Vanguard, Friday, January 10, 1947. (Zeitungsausschnitt).

Pena, Jose A.: Burgoyne Diller's Art Fascinating. In: Long Branch Daily Record, Wednesday, November 27, 1963. (Zeitungsausschnitt).

Pinchbeck, Peter: Perceiving the Infinite: The Art of Burgoyne Diller. In: Issue. A journal for artists. Vol.3, Spring/Summer 1985. S.39-44.

Pitts-Rembert, Virginia: Mondrian in the USA. Parkstone 2002.

Post-Mondrian Abstraction in America. (Ausstellungskatalog: Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, March 31 - May 13, 1973.) Chicago 1973.

Prescott, Kenneth W.: Preface. In: Burgoyne Diller. 1938-1962. Paintings Drawings and Collages. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary). New York / Houston 1979.

Preston, Stuart: Art. Seeing Things. Picasso Still Painting Strong. Newer Directions Elsewhere. In: The New York Times, March 15, 1964. (Zeitungsausschnitt).

Preston, Stuart: Diversely One by One. In: The New York Times, Sunday, November 20, 1949. (Zeitungsausschnitt).

Prinz, Ina (Hrsg.): Die Sammlung Erling Neby im Arithmeum. (Ausstellungskatalog: Arithmeum, Bonn, 2000.) Bonn 2000.

Rand, Harry: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. Constructions, Related Drawings and Paintings. (Ausstellungskatalog: Meredith Long Contemporary / Meredith Long & Company). New York / Houston 1980. o.S.

Ratcliff, Carter: 1930s American Abstract Painting. An overlooked Period of Dynamic Innovation. In: Art in America. O.D. S.139-143 und S.198.

Rickey, George: Constructivism. Origins and Evolution. 2. Aufl. New York 1969.

- Ritchie, Andrew Carnduff: Abstract Painting and Sculpture in America. New York (The Museum of Modern Art) 1951. Reprint New York 1969.
- Rose, Barbara: Geometry, American Style. In: Art, New York, June 1972. S.50-51.
- Rosenfeld, Michael: Burgoyne Diller. In: Burgoyne Diller. The Third Dimension: Sculpture and Drawings, 1930 - 1965. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 13, 1997 - January 17, 1998.) New York 1998. S.3-4.
- Rosenthal, Deborah: Seeing Burgoyne Diller. In: Artforum, May 1979. S.38-39.
- Rosenthal, Deborah: Confronting Modernism: Burgoyne Diller's Neoplastic Drawings. In: The Drawing Society, N.Y. (Hrsg.): Drawing-The International Review. Vol-XII, No.4, November-December 1991. S.73-76.
- Rosenthal, Deborah: Themes and Variations: the Art of Burgoyne Diller. In: The New Criterion, Dec. 1990. S.36-41.
- Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. 3.überarbeitete Auflage, Zürich 1995.
- Russell, John: Burgoyne Diller. In: The New York Times, May 5, 1978. (Zeitungsausschnitt).
- Sandler, Irving [Hershel]: o.T. In: The New York Post, April 12, 1964. (Zeitungsausschnitt).
- Sandler, Irving Hershel: New York Letter. In: Quadrum, No. 14, 1963. S.115-124.
- Saunders, Dale E.: Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. Princeton 1985.
- Schaffner, Ingrid: Burgoyne Diller. In: Arts Magazine, January 1991. S. 81.
- Seuphor, Michael: Construction and Geometry in Painting. In: Constructions and Geometry in Painting. (Ausstellungskatalog: Galerie Chalette). New York, 1960.
- Seuphor, Michel: Das Zepter. In: Konstruktivismus, Entwicklungen und Tendenzen seit 1913. 1972. S.3-5.

- Smith, Roberta: A Very Good Painter Confronts a Great One. In: The New York Times, Art View, Sunday, 14. October 1990, S.39 und S.43.
- Smith, Roberta: In Singleminded Pursuit Of A Geometric Vision. In: The New York Times, Friday September 14, 1990. (Zeitungsausschnitt).
- Solomon, Deborah: Geometry Lessons - Major exhibitions retrace the twentieth-century quest for timeless ideals in essential forms. In: House & Garden August 1990, Volume 162, Number 8, S.88-93.
- Terskel Thereshold, Museet for Samtidskunst, February 8, 1992. No.7, Vol.3, Oslo, 1992.
- The Americans: The Collage. (Ausstellungskatalog: Contemporary Arts Museum, Houston, TX., July 11 - October 3, 1982.) Houston 1982.
- The Art Institute of Chicago. 67th Annual American Exhibition. Directions in Contemporary Painting and Sculpture. (Ausstellungskatalog: The Art Institute of Chicago, February 28 - April 12, 1964.) Chicago 1964.
- The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, April, 1975.
- The CIBA-GEIGY Collection of Contemporary Paintings. (Ausstellungskatalog: University Art Museum - The University of Texas, June 10 - August 12, 1973.) Austin 1973.
- The Classic Spirit in 20th Century Art. (Ausstellungsflyer: Sydney Janis Gallery, New York, N.Y., February 4 - 19, 1964.) New York 1964.
- The Language of Abstraction as presented by The American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Marilyn Pearl Gallery, Betty Pearsons Gallery, New York, 1979.) New York 1979.
- The New Tradition - Modern Americans Before 1940. (Ausstellungsbroschüre: The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., April 27 - June 2, 1963.) Washington 1963.
- The Non-Objective World 1924-1939. La Peinture Non-Objective 1924 - 1939. Il Mondo della Non-Oggettività 1924-1939. (Ausstellungsflyer: Galerie Jean Chauvelin, 4 Rue de Furstenberg, Paris VI, 1er Juin - 30 Juin 1971; Annely Juda Fine Art, 11 Tottenham Mews, London W1, July 7 - September 30, 1971; Galleria Milano, Via della Spiga, 46, 20121 Milano, 15 Ottobre - 15 Novembre 1971.) Paris, London, Milano 1971.
- The Non-Objective World 1939-1955. Die Gegenstandslose Welt 1939-1955. Il Mondo della Non-Oggettività 1939-1955. (Ausstellungs-

- flyer: Annely Juda Fine Art, 11 Tottenham Mews, London W1, July 6 - September 8, 1972; Galerie Liatowitsch, 51 Steinbachgasse, CH-4000 Basel, 20. September - 26. Oktober 1972, Galleria Milano, Via della Spiga, 46, 20121 Milano, 14 Novembre - 30 Dicembre 1972.) London, Basel, Milano 1972.
- The Non-Objective World 1914-1955. Die Gegenstandslose Welt 1914-1955. (Ausstellungsflyer: Annely Juda Fine Art, 11 Tottenham Mews, London W1, July 5 - September 22, 1973; University Art Museum, The University of Texas at Austin, October 14 - December 15, 1973.) London, Austin 1973.
- The Non-Objective World - Twenty-Five Years 1914-1939. (Ausstellungsbroschüre: Annely Juda Fine Art, 11 Tottenham Mews, London W1, 28 June - 30 September, 1978.) London 1978.
- The Paintings and Drawings of Burgoyne Diller. (Ausstellungsflyer: Harcourts Contemporary, 535 Powell Street, San Francisco, CA, February 13 - March 15, ohne Jahr.) San Francisco, ohne Jahr.
- The Silvia Pizitz Collection. (Ausstellungsbroschüre: Museum of Art, Birmingham, Alabama, February 1 - March 9, 1980.) Birmingham 1980.
- Tuck, Lon: More Art in the Mall - Hirshhorn Donates Another 56 Works. In: The Washington Post, July 6, 1979. (Zeitungsausschnitt).
- Twenty Eight Biennial Exhibition of Contemporary American Painting. (Ausstellungsbroschüre: The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., January 18 - March 3, 1963.) Washington 1963.
- Tillim, Sidney: Month in Review. In: Arts, Art Digest, Inc. (Hrsg.), May-June 1961. S.78-81.
- Tillim, Sidney: What happened to Geometry. In: Arts Magazine, New York, June 1959, S.38-44.
- Tritschler, Thomas: The Roots of the Group. In: American Abstract Artists. (Ausstellungskatalog: Art Museum University of New Mexico). Albuquerque, 1977. S. 3-23.
- Troy, Nancy J.: Mondrian and Neoplasticism in America. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1979.
- Vincent, Steven: Modernism. A Bridge to the Future. In: Art & Auction, October 1997. S.132-133.
- Wasserman, Burton: Toward an infinite perfectability. (Mskr. o.D.).

(Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.).

Weinberg-Staber, Margit: Wirkungen und Gegenwirkungen - Fritz Glarner in Paris und New York. In: Stiftung für konkrete und konstruktive Kunst (Hrsg.): Fritz Glarner. Zürich 1994.

Wiegand, Charmion von: Burgoyne Diller paintings - constructions 1934-1946. In: Burgoyne Diller paintings - constructions 1934-1946. (Ausstellungsinformation: The Pinacotheca, New York, December 16 - January 18, 1946). New York 1946. o.S.

Wiegand, Charmion von: Intro. In: The White Plane. (Ausstellungsflyer: The Pinacotheca, New York, March 19 - April 12, 1947). New York 1947. o.S.

Willers, Karl Emil: Between Mondrian and Minimalism: Neo-Plasticism in America. In: Between Mondrian and Minimalism: Neo-Plasticism in America. (Ausstellungskatalog: Whitney Museum of American Art, New York, December 6 - February 14, 1992.) New York 1992.

Williamson, Anne: Amerika. 2 Jahrzehnte Malerei. 1920-1940. In: Amerika. 2 Jahrzehnte Malerei. (Ausstellungskatalog: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1979). Düsseldorf / Zürich / Brüssel 1979.

Wilson, William: The Art Galleries - La Cionega Area. In: Los Angeles Times, Friday, February 20, 1987. S.16.

Wood, James N.: Master Paintings in the Art Institute of Chicago. Chicago 1999.

Wooden, Harward E.: American Art at the Great Depression: two sides of the coin. Wichita 1985.

Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New York (Rizzoli International Publications, Inc.) 2002.

Zimand, Noel: Reexamining Burgoyne Diller. In: Upper East Side Resident, Art Scene, October 22, 1990. S.8.

[Artikel aus Zeitschriften und Zeitungen ohne Angaben von Autoren]

Ohne Autor: A conversation about Burgoyne Diller. In: Art Students League News, Volume 18, No. 2., March 1965. o.S.

Ohne Autor: American Extremist. In: The New York Times, Sunday, May 14, 1961. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Architectural Painting. In: TIME. The Weekly Newsmagazine, Volume XXXI, Number 23, June 6, 1938. S. 31-32.

Ohne Autor: Artist of 'Red' Murals Burned U.S. Flag in '16. Artist of WPA 'Red' Murals Admits He Went to Jail for Burning U.S. Flag. In: New York World-Telegram, Thursday, July 11, 1940. S. 1 und S. 9.

Ohne Autor: Burgoyne Diller, Artist, 59, is dead. Brooklyn College Professor. Was an Abstractionist. In: The New York Times, January 31, 1965. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Burgoyne Diller is Dead at 59. Brooklyn College Art Professor. In: The New York Times, February 1, 1965. (Zeitungsausschnitt). (Modifizierter Text von: Ohne Autor: Burgoyne Diller, Artist, 59, is dead. Brooklyn College Professor. Was an Abstractionist. In: The New York Times, January 31, 1965). (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Burgoyne Diller. Artist. In: Enquirer News, November 12, 1961. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Diller is Dead at 59, Abstract Art Pioneer. In: The Daily Register, N.J., February 1, 1965. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Diller Says Abstract Art is Not 'Anti-Human'. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register) Atlantic Highlands, Tuesday, September 8, 1959. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Eleanor Roosevelt National Historic Site, Hyde Park, New York; Teaching Eleanor Roosevelt > Glossary > Harry Lloyd Hopkins; <http://www.nps.gov/elro/glossary/hopkins-harry.htm>

Ohne Autor: Geometry of Classicism. (Ausstellungsbesprechung: Walker Art Center, Minneapolis). In: Artweek, Vol. 3, No 21, May 20, 1972. S. 1 und S. 17.

Ohne Autor [Initialien: D.A.]: Fifty-Seventh Street in Review. (Ausstellungsbesprechung: Rose Fried Gallery, to December 8, [1951]). In: The Art Digest. November 15, 1951. (Zeitschriftenausschnitt).

Ohne Autor [Initialien: E.A.J.]: Among The Local Shows. In: The New York Times, Sunday, October 17, 1937. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor [Initialien: H.C.]: To the pure. In: ArtNews, April 1960, S.33 und S.60-61.

Ohne Autor [Initialien: L.V.]: Kunst in Zürich - Burgoyne Diller, James Jurzcyk. Gimpel-Hanover & André Emmerich. In: Neue Züricher Zeitung, Donnerstag, 21. Januar 1982. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: o.T. (Obituary-Notice of Elisabeth "Sally" Diller). In: The New York Times, February 3, 1954. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Pioneer of Abstract Art. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), Thursday, December 18, 1958. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Records Fall at Inter-Class Meet. As Fresh Walk Away With Meet. Diller, Tillotson and Barratt Better Records Established Last Week. In: Michigan State News, Tuesday, February 2, 1926. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: 'Red' Airfield Murals Torn Down; WPA Dismisses Their Creator. Artist Refused to Swear He Was Neither Communist Nor Nazi - Somervell Inquiry May Cause Other Oustings. In: New York Herald Tribune, Tuesday, July 9, 1940. S.1 und S.17.

Ohne Autor: Shore Artists Score At Annual Show. In: Red Bank Register, N.J., (ab 1. September 1964: The Daily Register), Thursday, July 2, 1959. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: The Lively Arts. Where is personal vision? In: New York Herald Tribune, May 7, 1961. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: The Old Mill. In: Newarkster Ledger, May 17, 1964. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Threaten New Row At The Art League. Board of Control Has Agreed to Invite Grosz as Teacher, Mass Meeting Hears. In: The New York Times, April 29, 1932. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Two One-Man Shows. In: The New York Times, Sunday, December 22, 1946. (Zeitungsausschnitt).

Ohne Autor: Youthful Local Painter's Work Shown in N.Y.. Oils Of Burgoyne Diller, B.. C.High Grad, Exhibited on Fifth Avenue. In: Battle Creek Journal, Michigan, September 8, 1933. (Zeitungsausschnitt).

Quellentexte

Arist's Aid Committee: Second Washington Square Outdoor Art exhibition. (Einladung zur Ausstellungsteilnahme: 12.-20.November 1932.) New York 1932. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Barr Jr., Alfred H. (Director of the Museum Collection, The Museum of Modern Art, New York). Brief an Burgoyne Diller vom 7. Oktober 1960. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Brown, Milton W[olf] (Chairman of Brooklyn College): Nachruf auf Burgoyne Diller. Manuskript vom 16. Februar 1965. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Breitenfeld, Frederick (Law Offices Frederick Breitenfeld Patents and Trade Marks): Brief an Burgoyne Diller vom 30. April 1945. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Certificate of Death (Certificate No. 156-65-102313), January 30, 1965. Ausgestellt: Bureau of Records and Statistics, Department of Health, The City of New York, January 31, 1965. (Privatarchiv von William C. LaCrone, Orlando, Florida). Quelle.

Cohalan, John P. (Official Referee, Supreme Court of the State of New York): Geburtsbescheinigung für Burgoyne Diller (13. Januar 1906) vom 30. Januar 1943. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Diller, Burgoyne: Selbstverfaßter Lebenslauf, Manuskript, etwa 1943. (Privatarchiv von William C. LaCrone, Orlando, Florida). Quelle.

Diller, Burgoyne: Briefe an die Mutter. Februar 1916 aus Dillers Tagebuch. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Diller, Burgoyne: Hoffman [sic.] Notes. Vorlesungsmitschrift bei Hans Hofmann, Handschriftliches Manuskript. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). o.D. Quelle.

Diller, Burgoyne: July2, 1924. In: Diller, Burgoyne: Sketch Book, Diller 24,25,26. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

- Diller, Burgoyne: Mondrian - Toward The True Vision of Reality. In: Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Diller, Burgoyne: On the basic of japanese painting - Okubo Shibutsu. (Vortragsmitschrift) In: Diller, Burgoyne: Notizbücher, o.D., (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Diller, Burgoyne: Sketch Book, Diller 24,25,26. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Diller, Burgoyne Andrew: Small Blinker Trainer, Device. Patentantrag vom 18. August 1943. (Patent Division, Office of the Judge Advocate General, Navy Department, Washington, D.C.). Quelle.
- Einson-Freeman Co.. Brief an Burgoyne Diller vom 29.Oct.1943 über Patentkauf von 1000,-\$ und Einverständniserklärung Dillers vom 2.November 1943. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Gurin, Ruth: Interview of Burgoyne Diller. March 21, 1964. (Masch.). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Hofmann, Hans (Barbizon Plaza Hotel, 58th Street at 6th Avenue. New York City.): Brief an Burgoyne Diller vom 4. November 1933. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Knotts, Benjamin (The Metropolitan Museum of Art New York, Department of Education): Empfehlungsschreiben an Mr. Serge Chermayeff (Brooklyn College) vom 5. Juni 1946 für Einstellung von Burgoyne Diller. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- McCourt, Denise R. (Senior Information Officer, Michigan State University East Lansing). Brief an Kenneth W. Prescott (Chairman, Department of Art, The University of Texas, Austin, Texas) vom 21. December 1982. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.
- Phillips, Harlan: Oral History Interview with Harry Knight. o.D. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Phillips, Harlan: Tape Recorded Interview with Burgoyne Diller. October 2, 1964. Atlantic Highlands, New Jersey. (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Speyer, A. James (Curator XXth Century Art, Chicago): Telegramm an Burgoyne Diller / Gallery Chalette vom 28.Feb 1964. Quelle.

The Paeon. Michigan 1925. (Edited by: MCMXXV (1925) Senior Class of the High School of Battle Creek Michigan). (Quelle: Local History Collection, Willard Library, Battle Creek, Michigan). Quelle.

Trovato, Joseph S.: Interview of William C.Palmer. Clinton, New York, June 12, 1965. (Masch.). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Troy, Nancy J.. Brief an Tom Armstrong (Director of the Whitney Museum of American Art, New York) vom 21. Januar 1980. (Archives of the Whitney Museum of American Art, New York). Quelle.

Yale University. (Unterschrift unleserlich). Brief an Burgoyne Diller vom 9. Januar 1954. (Visiting critic). (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.). Quelle.

Abbildungsliste

(mit Abbildungstext und Seitenzahl)

Kapitel I

- Abb.1: Burgoyne Andrew Diller im Alter von 7 Jahren. Foto: Nachlaß des Künstlers. 5
- Abb.2: Burgoyne Diller (2. von rechts in der hinteren Reihe) mit dem Track Team der Battle Creek Highschool 1924. Foto: Nachlaß des Künstlers. 6
- Abb.3 : Burgoyne Diller mit seiner Mutter und seiner ersten Frau, Sally Conboy, die als Journalistin bei der New York Times arbeitete. (Mitte der 40er Jahre) Im Hintergrund hängt das Stilleben mit Äpfeln, Werk //0006-1930-G. Foto: Frances Mulhall Achilles Library, Archives; Whitney Museum of American Art, N.Y. 8
- Abb.4: Hans Hofmann mit Studenten in Provincetown, Ende der 30er Jahre. Foto: aus: Yohe (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.280. 10
- Abb.5: Hans Hofmann beim Malen am Strand von Provincetown, ca. 1940. Foto: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.170. 11
- Abb.6: Hans Hofmann mit Pablo Picasso in der Galerie Maeght in Paris, 1949. Foto: aus: Yohe (Hrsg.): Hans Hofmann. New York 2002. S.28. 16
- Abb.7: Works Progress Administration Building, Wandgestaltung über dem Eingang. Foto: Michael Rosenfeld Gallery, New York, N.Y. 16
- Abb.8: Sitzbänke von Burgoyne Diller auf der World's Fair 1940. Foto: Nachlaß des Künstlers. 24
- Abb.9: Mit Harry Holtzman war Burgoyne Diller schon seit der gemeinsamen Studienzeit in der Art Students League eng befreundet. Foto: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.175. 26

Abb.10:	Ausweis von Burgoyne Diller beim New York City WPA War Services. Foto: Nachlaß des Künstlers.	34
Abb.11:	Burgoyne Diller (links) beim Transport eines Schiffsmodells. Foto: Nachlaß des Künstlers.	
Abb.12:	Burgoyne Diller in Navy-Uniform. Foto: Nachlaß des Künstlers.	36
Abb.13:	Der aus Pappe gefertigte Morse-Code-Blinker läßt sich einfach mit einer Hand bedienen. Schiebt man das Innenteil herein, ist nur schwarz zu sehen (links), drückt man es wieder heraus, erscheinen die weißen Streifen (rechts). Foto: Aufgenommen bei William C. LaCrone, Orlando, Florida.	37
Abb.14:	Burgoyne Dille bei der Eröffnung einer Ausstellung, links sitzt Katherine Dreier. Foto: Nachlaß des Künstlers.	38
Abb.15:	Foto von der Ausstellungseröffnung "Masters of Abstract Art" am 1. April 1942 in Helena Rubinsteins New Art Center. (v.l.n.r.) Burgoyne Diller, Fritz Glarner, Carl Holty, Piet Mondrian und Charmion von Wiegand. Foto: Nachlaß des Künstlers.	39
Abb.16:	Burgoyne Diller mit Charmion von Wiegand bei einer Ausstellungseröffnung. Foto: Nachlaß des Künstlers.	39
Abb.17:	Das Atelier von Burgoyne Diller in Atlantic Highlands. Foto: Nachlaß des Künstlers.	44
Abb.18:	Burgoyne Diller in seinem Atelier in Atlantic Highlands. Foto: Nachlaß des Künstlers.	45
Abb.19:	Burgoyne Diller mit seiner zweiten Frau Grace Kelso LaCrone. Foto: Nachlaß des Künstlers.	46
Abb.20:	Burgoyne Diller 1964. Foto: Nachlaß des Künstlers.	49

Kapitel II

Abb.21:	Titel: Ohne Titel (Landschaft mit Bäumen und Haus) Datierung: ca.1919-1921, Medium: Öl auf Leinwand, Signatur: "13-15 yrs old - St. Mary's Lake - Mich." Größe:12" x 14", 30,5 x 35,6 cm, //0001-ca.1919-21-G	52
Abb.22:	Titel: ohne Titel (Stilleben mit Äpfeln), Datierung: 1930 (früheres Inventar: 1933), Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 18,25" x 40,375", 46,4 x 102,6 cm, //0006-1930-G	54
Abb.23:	Titel: ohne Titel (Wasserspeicher I), Datierung: 1932, Medium: Gouache auf Pappe, signiert, Größe: 8" x 8,75", 20,3 x 22,2 cm, //0041-1932-G	55
Abb.23a:	Verwandte Formen des Werks in Abbildung 23 sind in dieser Abbildung gleichfarbig markiert.	56
Abb.23b:	Flächen, die einen ähnlichen Farbauftrag haben, sind in den gleichen Grautönen markiert bzw. mit derselben Schraffur versehen.	57
Abb.23c:	Die Sichtachsen in Bild 23 sind durch Linien hervorgehoben. Parallele bzw. anähernd parallele Sichtachsen sind in der gleichen Farbe dargestellt.	58
Abb.23d:	Das graue Band zeigt einen möglichen Weg, den der Blick bei der Betrachtung des Bildes zurücklegt. Die Komposition bietet daneben auch noch andere Betrachtungsmöglichkeiten.	59
Abb.24:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1933, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 22,25" x 18,25", 56,5 x 46,4 cm, //0105-ca.1933-G	61
Abb.25:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1934 ("5-19-34"), Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 20" x 24", 50,8 x 61 cm, //0135-1934-G	63
Abb.26:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Tusche auf Papier. //0936-1961-P	65
Abb.27:	Titel: First Theme, Datierung: 1938 (in der alten Inventarisierung 1933-34), Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 30,06" x 30,06", 76,4 x 76,4 cm, //0225-1938-G	69

Abb.28:	Titel: First Theme #33, Datierung: 1943, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 33" x 34", 83,8 x 86,4 cm, //0322-1943-G	73
Abb.28a:	Die gestrichelten Linien zeigen die Hauptbewegungsrichtung im Bild.	73
Abb.28b:	Die Begrenzungslinien der einzelnen Rechtecke sind mit gestrichelten Linien durchgezogen. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Einteilung des weißen Hintergrundes.	74
Abb.28c:	Das losgelöste Liniengerüst der Komposition (Abb.28).	75
Abb.28d:	Liniengerüst der Komposition (Abb.28) mit grau hervorgehobener Negativform.	76
Abb.29:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 48" x 48", 121,9 x 121,9 cm, //1164-1962-G	77
Abb.30:	Titel: ohne Titel (frühes geometrisches Bild), Datierung: 1934 ("5-20-34"), Medium: Öl auf Leinwand (Wachsfirnis), signiert, Größe: 18" x 22", 42,7 x 56,4 cm, (in altem Inventar horizontal ausgerichtet!), //0136-1934-G1	78
Abb.31:	Titel: Second Theme, Datierung: ca.1937 (altes Inventar: ca. 1938), Medium: Öl und Tempera auf Hartfaserplatte, Größe: 23,875" x 23,875", 60,6 x 60,6 cm, //0222-ca.1937-G	81
Abb.32:	Titel: Second Theme, Datierung: 1942 (altes Inventar: undatiert), Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 34" x 34", 86,4 x 86,4 cm, //0307-1942-G	82
Abb.33:	Titel: Second Theme, Datierung: 1948, Medium: Öl auf Leinwand, unsigniert, Größe: 20" x 20", 50,8 x 50,8 cm, //0517-1948-G	83
Abb.34:	Titel: Third Theme, Datierung: 1942-43, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 48" x 48", 121,9 x 121,9 cm, //0311-1942-G	85
Abb.34a:	Die drei Blickfelder in den Farben der Rechtecke, die ihre Eckpunkte bilden.	86

Abb.34b:	Die Bereiche des Bildes, die bei der farbimmanenten Betrachtung häufig mit dem Blick gekreuzt werden, sind in Abstufungen, die der Häufigkeit entsprechen, dunkler gefärbt.	87
Abb.34c:	Einfärbung der Negativformen von Abbildung 34 geordnet nach horizontal bzw. vertikal ausgerichteten Flächen, sowie fast nicht gerichteter Flächen.	87
Abb.35:	Titel: Third Theme, Datierung: 1945, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 36" x 42", 91,4 x 106,7 cm, //0361-1945-G	89
Abb.36:	Titel: Third Theme, Datierung: 1950-53, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 55,5" x 55,5", 141 x 141 cm, //0660-1950-53-G	91
Abb.37:	Titel: First Theme (Spätwerk), Datierung: 1963, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 72" x 72", 182,9 x 182,9 cm, //1493-1963-G	93
Abb.37a:	Vergleich des Abstandes der gelben Streifen zum oberen Bildrand mit der Breite des roten Streifens. Da die durch Verlängerungslinien konstruierte blaue Fläche quadratisch ist, sind beide Größen identisch.	93
Abb.37b:	Darstellung der Spannungsverhältnisse im Bild durch farbige Hilfslinien.	94
Abb.38:	Titel: First Theme (Spätwerk), Datierung: 1963 - 64, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 71,75" x 1,5", 182,3 x 181,6 cm, //1492-1963-G	95
Abb.38a:	Darstellung der Spannungsverhältnisse im Bild durch farbige Hilfslinien und -Dreiecke.	96
Abb.39:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 22" x 22", 55,9 x 55,9 cm, //1748-1964-G	98
Abb.40:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1934, Medium: bemaltes Holz auf Maisonit-Platte, Größe: 24" x 24" x 1", 61 x 61 x 2,5 cm, //0144-1934-R	100

Abb.41:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1938, Medium: Bemaltes Holz, signiert, Größe: 11,5" x 9,75" x 0,75", 29,2 x 24 x 1,9 cm, //0233c-1938-R	101
Abb.42:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: bemaltes Holz auf Masonit-Platte, signiert, Größe: 23,75" x 6,75" x 3", 57,8 x 17,2 x 9,5 cm, //1173-1962-S	101
Abb.43:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948, Medium: bemaltes Holz, Größe: 23,313" x 23,25" x 2,625", 59,2 x 59 x 6,7 cm, //0520-1948-R	102
Abb.44:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1940, Medium: Öl auf Holz auf Masonit, Größe: 24" x 24" x 3,375", 61 x 61 x 7,8 cm, //0286-1940-R	104
Abb.45:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1945, Medium: Ölfarbe auf Holzkonstruktion, signiert, Größe: 46,5" x 46,5" x 2,75", 118,1 x 118,1 x 7 cm, //0364-1945-R	105
Abb.46:	Titel: Third Theme, Datierung: ca.1945, Medium: Öl auf Holzkonstruktion, Größe: 46,5" x 46,5" x 2,75", 118,1 x 118,1 x 7 cm, //0363-ca.1945-R	105
Abb.47:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962-63, Medium: bemaltes Holz und Aluminium-Stäbe, Größe: 74,25" x 77,25" x 25,5", 188,6 x 196,2 x 116 cm, //1172-1962-S	106
Abb.48:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 72" x 72", 182,9 x 182,9 cm, //1170-1962-G	107
Abb.49:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962-63, Medium: bemalte Holz-Konstruktion, Größe: 93,5" x 19,75" x 19,75", 237,5 x 50,2 x 50,2 cm, //1180-1962-S	107
Abb.50:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Formica auf Holz, Größe: 104" x 23" x 7", 264,2 x 58,4 x 17,8 cm, //1494-1963-S	108
Abb.51:	Titel: ohne Titel (Project on Granite, No.5), Datierung: 1963, Medium: Formica auf Holz, Größe: 85,5" x 28,25" x 18", 217,2 x 71,8 x 45,7 cm, //1495-1963-S	109

Abb.52:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca.1962, Medium: Formica auf Holz, Größe: 83" x 68" x 18", 210,8 x 172,7 x 45,7 cm, //1183-ca.1962-S	110
Abb.53:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Formica auf Holz, Größe: 68,75" x 42,75" x 11,75", 174,6 x 108,6 x 29,9 cm, //1498-1963-S	111
Abb.54:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Formica auf Holz, Größe: 81" x 48" x 18", 205,7 x 121,9 x 45,7 cm, //1184-ca.1962-S	111
Abb.55:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Formica auf Holz, Größe: 71" x 44" x 15", 180,3 x 111,8 x 38,1 cm, //1182-1962-S	112
Abb.56:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Formica auf Holz, Größe: 75" x 44,5" x 11,75", 190,5 x 113 x 29,9 cm, //1497-1963-S	112
 Kapitel III		
Abb.57:	Titel: ohne Titel (Landschaft), Datierung: ca. 1930, Medium: Graphit und Kohle auf Pergament, Größe: 11" x 13,75", 27,9 x 34,9 cm, //0013-ca.1930-P	118
Abb.58:	Titel: ohne Titel (Landschaft mit Bäumen), Datierung: 1926, Medium: Bleistift auf Papier, Größe: 19,1" x 11,8", 48,5 x 30 cm, //0005-ca.1926-P	118
Abb.59:	Titel: ohne Titel (Stilleben und buddhistische Figur), Datierung: ca.1931, Medium: Graphit auf Papier, Größe: 8,46" x 5,51", 21,5 x 14 cm, Diller: Notizbücher o.D., Quelle. Skizzenbuch (III), //0032-ca.1931-P	119
Abb.60:	Die Hauptkompositionslinien in der Zeichnung einer budhistischen Figur.	120
Abb.61:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1930, Medium: Bleistift auf Pergament, Größe: 18,9" x 14", 48 x 35,5 cm, //0014-ca.1930-P	121
Abb.62:	Titel: ohne Titel (Portrait), Datierung: ca. 1930, Medium: Graphit auf Papier, Größe: 7,8" x 4,9", 20 x 12,5 cm, //0016-ca.1930-P	122

Abb.63:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca.1930, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 8,3" x 5,9", 21 x 14,9 cm, //0017-ca.1930-P	122
Abb.64:	Titel: ohne Titel (Portrait), Datierung: ca.1930, Medium: Graphit, auf Pergament, Größe: 12,4" x 9,25", 31,5 x 23,5 cm, //0018-ca.1930-P	122
Abb.65:	Titel: ohne Titel, Datierung: ab 1930, Medium: Graphit auf Papier, Größe: 7,875" x 5,5", 20 x 14 cm, //0023-ca.1930-P	123
Abb.66:	Titel: ohne Titel, Datierung: ab 1930, Medium: Graphit auf Papier, Größe: 7,875" x 5,5", 20 x 14 cm, //0024-ca.1930-P	124
Abb.67:	Titel: ohne Titel (Figurenskizzen), Datierung: 1930, Medium: Tusche auf Papier auf Pappe aufgezogen, signiert, Größe: 10,5" x 14,75", 26,7 x 37,5 cm, //0007-1930-P	125
Abb.68:	Titel: the three graces, Datierung: ca.1930, Medium: Tusche auf Papier, signiert, Größe: 10,5" x 14,625", 26,7 x 37,2 cm, //0012-ca.1930-P	126
Abb.69:	Titel: Listening to the Concert, Datierung: ca. 1930, Medium: Tusche auf Papier, signiert, Größe: 14,5" x 10,5", 36,8 x 26,7 cm, //0025-ca.1930-P	126
Abb.70:	Titel: Young artist, Datierung: ca. 1930, Medium: Tusche auf Papier, signiert, Größe: 14,6" x 10,5", 37,2 x 26,7 cm, //0026-ca.1930-P	126
Abb.71	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1931, Medium: Kohle auf Pergament, Größe: 13,97" x 11,81", 35,5 x 30 cm, //0034-ca.1931-P	127
Abb.72	Titel: ohne Titel (Figurenstudie), Datierung: ca.1932 Medium: Kohle auf Papier, Größe: 8,5" x 5,5", 21,5 x 14 cm, //0048-ca.1932-P	128
Abb.73	Titel: ohne Titel (Körperstudie), Datierung: ca.1931, Medium: Graphit auf Pergament, Größe: nahezu Originalgröße, //0037-ca.1931-P	128

Abb.74:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 14,96" x 11", 38 x 28 cm, //0063-ca.1932-P	128
Abb.75:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 13,97" x 11", 35,5 x 28 cm, //0062-ca.1932-P	129
Abb.76:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 13,97" x 11", 35,5 x 28 cm, //0061-ca.1932-P	129
Abb.77:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Kohle und Tusche auf Papier, Größe:~ 11,7" x 8,27", ~ 29,7 x 21 cm, //0066-ca.1932-P	130
Abb.78:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Kohle und Tusche auf Papier, Größe:~ 11,7" x 8,27", ~ 29,7 x 21 cm, //0067-ca.1932-P	131
Abb.79:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0073-ca.1932-P	132
Abb.80:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0081-ca.1932-P	132
Abb.81:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0088-ca.1932-P	132
Abb.82:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0071-ca.1932-P	133
Abb.83:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0085-ca.1932-P	133
Abb.84:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: ~ 7,1" x 4,9", ~ 18 x 12,5 cm, //0086-ca.1932-P	133
Abb.85:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1933, Medium: Gouache und Tusche auf Papier, Größe: 12" x 9", 30,5 x 22,9 cm, //0110-ca.1933-P	133

Abb.86:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1933, Medium: Tusche und farbige Tusche auf Papier, Größe: 12" x 9", 30,5 x 22,9 cm, //0111-ca.1933-P	135
Abb.87:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 16,925" x 8,7", 43 x 22 cm, //0218-ca.1936-P	136
Abb.88:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 8,46" x 11", 21,5 x 28 cm, //0213-ca.1936-P	136
Abb.89:	Titel: "the jugglers", Datierung: ca. 1936, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 14,96" x 10", 38 x 25,5 cm, //0212-ca.1936-P	137
Abb.90:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 8,5" x 11", 21,5 x 27,9 cm, //0214-ca.1936-P	137
Abb.91:	Titel: ohne Titel , Datierung: ca. 1936, Medium: Kohle auf Papier, Größe: 11" x 14", 27,5 x 31,5 cm //0210-ca.1936-P	138
Abb.92:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Graphit auf Pergament, Größe: 11,02" x 14", 28 x 35,5 cm, //0208-ca.1936-P	138
Abb.93:	Titel: ohne Titel (Drahtseilakrobat mit Fahrrad) Datierung: ca. 1936, Medium: Gouache und Tusche auf Papier, Größe: 10,25" x 14,5", 26 x 36,8 cm, //0209-ca.1936-P	140
Abb.94:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1933, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 9,5" x 12,5", 24,1 x 31,8 cm, //0116-ca.1933-P	140
Abb.95:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1934, Medium: Gouache und Tusche auf Papier, Größe: 6" x 9", 15,2 x 22,9 cm, //0147-ca.1934-P	141
Abb.96:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 12,5" x 12,5", 31,8 x 31,8 cm, //0239-1938-P	143
Abb.97:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 12,5" x 12", 31,8 x 30,5 cm, //0240-1938-P	144

Abb.98:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit, Farbstift und Tempera auf Papier, signiert, //0453-1947-P	145
Abb.99:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1953, Medium: Tempera und Collage auf Papier, signiert Größe: 10,75" x 10,5", 27,3 x 26,7 cm //0798-1953-P	146
Abb.100:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1953, Medium: Graphit, Farbstift, Tempera und Collage auf Papier, signiert, Größe: 15,75" x 8,5", 40 x 21,6 cm, //0799-1953-P	146
Abb.101:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1960, Medium: Pastellkreide auf Papier von Ingres d'Arches, (mit Wasserzeichen), signiert, Größe: 19" x 12,625", 48,3 x 32,1 cm, //0886-1960-P	147
Abb.102:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 16,75" x 13,875", 42,5 x 35 cm, //0972-1961-P	147
Abb.103:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 13,375" x 13,875", 34 x 35 cm, //0976-1961-P	148
Abb.104:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,5" x 8,125", 21,6 x 20,6 cm, //0977-1961-P	148
Abb.105:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0978-1961-P	149
Abb.106:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Tempera, Graphit, Farbstift und Collage auf Papier signiert, Größe: 8" x 6,5", 20,3 x 16,5 cm //0980-1961-P	149
Abb.107:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Tempera, Graphit, Farbstift und Collage auf Papier signiert, Größe: 7,5" x 6,5", 19,1 x 16,5 cm //0981-1961-P	150
Abb.108:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0982-1961-P	150
Abb.109:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 4,5" x 5", 11,4 x 14 cm, //0990-1961-P	150

Abb.110:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,125" x 7,5", 20,7 x 19,1 cm, //1205-1962-P	151
Abb.111:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 6,75" x 7,625", 17,2 x 19,4 cm, //1206-1962-P	151
Abb.112:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10" x 7,75", 25,4 x 19,7 cm, //1234-1962-P	151
Abb.113:	Zeichnung aus Abbildung103 mit eingezeichneten schwarzen Hilfslinien, die die Verlängerung der Rechteckbegrenzungen zeigen.	152
Abb.114:	Titel: First Theme, Datierung: 1961 - 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 78" x 60", 198,1 x 152,4 cm, //0929-1961-G	154
Abb.115:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm, //1162-1962-G	154
Abb.116:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm, //1163-1962-G	154
Abb.117:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10" x 8,75", 25,4 x 22,2 cm, //0946-1961-P	155
Abb.118:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x ,875", 35,6 x 22,5 cm, //0947-1961-P	155
Abb.119:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x 8,5", 35,6 x 21,6 cm, //1195-1962-P	155
Abb.120:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962,Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x 8,125", 35,6 x 20,6 cm, //1196-1962-P	155
Abb.121:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier Größe: 14" x 8,5", 35,6 x 21,6 cm, //1197-1962-P	155

Abb.122:	Titel: First Theme, Datierung: ca. 1963-64, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 90" x 38", 228,6 x 96,5 cm, //1488-1963-G	157
Abb.123:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 13,375" x 9,25", 34 x 23,5 cm, //1002-1961-P	158
Abb.124:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //1003-1961-P	159
Abb.125:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 16,875" x 7", 42,9 x 20 cm, //1005-1961-P	159
Abb.126:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 84" x 24", 213,4 x 61cm, //1158-1962-G	160
Abb.127:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11,8" x 9,45", 30 x 24 cm, //1060-1961-P	161
Abb.128:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //1061-1961-P	161
Abb.129:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 48" x 48", 121,9 x 121,9 cm, //1164-1962-G	162
Abb.130:	Titel: First Theme, Datierung: 1960, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //0899-1960-P	163
Abb.131:	Titel: First Theme, Datierung: 1959 - 60, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm, //0866-ca.1959-G	163
Abb.132:	Titel: First Theme, Datierung: 1958-60, Medium: Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //0863-ca.1958-P, zugehöriges Bild: //0862-ca.1958-G	164
Abb.133:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8,5" x 11", 27,9 x 21,6 cm, //0968-1961-P, zugehöriges Bild nicht auffindbar, vergleichbares Bild, //0844-1955-G	164

Abb.134:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1938 (Aufschrift bezieht sich auf Entstehungsjahr des abgezeichneten Bildes.) Medium: Farbstift auf Papier, Größe: 5,5" x 8", 14 x 21,6 cm, //0238-ca.1938-P, zugehöriges Bild wohl: //0226-ca.1938-G	165
Abb.135:	Titel: First Theme #33, Datierung: ca.1943, (Aufschrift gibt Entstehungsdatum des abgezeichneten Bildes an), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8,5" x 10,875", 21,6 x 27,6 cm, //0328-ca.1943-P	165
Abb.136:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 6,5" x 5,625", 16,5 x 14,3 cm, //1066-1961-P	166
Abb.137:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, signiert Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: ca. 6" x 5,5", ca. 15,2 x 14 cm, //1067-1961-P	166
Abb.138:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 6,5" x 6,5", 16,5 x 16,5 cm, //0957-ca.1961-P	167
Abb.139:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1960, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0907-ca.1960-P	167
Abb.140:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1960, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 11,75" x 11,75", 29,8 x 29,8 cm, //0908-ca.1960-P	167
Abb.141:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 3,875" x 5,375", 9,8 x 13,6 cm, //1032-ca.1961-P	168
Abb.142:	Titel: First Theme, Datierung: 1960 - 61, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm //0881a-1960-G	168
Abb.143:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963 ("62 4/1"), signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1505-1963-P	169

Abb.144:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Pastellkreide und Farbstift auf Papier, Größe: //1087-1961-P	169
Abb.145:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963-64, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1547-1963-P	169
Abb.146:	Titel: First Theme, Datierung: 1962, signiert, Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 72" x 72", 182,9 x 182,9 cm, //1156-1962-G	169
Abb.147:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11,5" x 11", 29,2 x 27,9 cm, //1755-ca.1964-P	170
Abb.148:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,75" x 6,375", 19,7 x 16,2 cm, //1065-1961-P	170
Abb.149:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 3,875" x 8,625", 9,8 x 21,9 cm, //1029-ca.1961-P	171
Abb.150:	Titel: Second Theme, Datierung: 1961, Medium: Öl auf Leinwand, signiert, Größe: 42" x 42", 106,7 x 106,7 cm, //0931-1961-G	171
Abb.151:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 13,75" x 13,25", 34,9 x 33,7 cm, //1283-ca.1962-P	172
Abb.152:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //1249-1962-P	173
Abb.153:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1944, Medium: Kohle, Farbstift und Graphit auf Papier, signiert, Größe: 10,5" x 7,875", 26,7 x 20 cm, //0348-1944-P	174
Abb.154:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 12,75" x 5,5", 32,4 x 14 cm, //0528-1948-P	174
Abb.155:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1944, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8" x 8", 20,2 x 20,2 cm, //0349-ca.1944-P	175

Abb.156:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1945, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,75", 27,9 x 22,2 cm, //0365-1945-P	175
Abb.157:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1944, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0350a-ca.1944-P	175
Abb.158:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 12,5" x 12,75", 31,8 x 32,4 cm, //0251-ca.1938-P	176
Abb.159:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1944, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 12" x 11,25", 30,5 x 28,6 cm, //0349-ca.1944-P	176
Abb.160:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0261-ca.1938-P	176
Abb.161:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 13,875" x 16,875", 35,2 x 42,9 cm, //0413-ca.1945-P	177
Abb.162:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1951, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 16,75" x 13,875", 42,6 x 35,2 cm, //0751-ca.1951-P	177
Abb.163:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament auf Papier geklebt, Größe: 16,75" x 13,75", 42,6 x 34,9 cm, //0415-ca.1945-P	177
Abb.164:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 5,125" x 6,875", 13 x 17,5 cm, //0486-1947-P	178
Abb.165:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 6,875" x 6,75", 17,5 x 17,2 cm, //0494-ca.1947-P	178
Abb.166:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947 ("3 13 47"), Medium: Collage, Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0461-1947-P	179
Abb.167:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 6,25" x 8,5", 15,9 x 21,6 cm, //0503-1947-P	179

Abb.168:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0455-1947-P	180
Abb.169:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 8,75" x 8", 22,2 x 22,2 cm, //0555-1948-P	180
Abb.170:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 4,125" x 4", 10,5 x 10,2 cm, //0491-ca.1947-P	180
Abb.171:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1951, Medium: Graphit, Farbstift und Pastellkreide auf Papier, signiert, Größe: 10,375" x 10,5", 26,4 x 26,7 cm, //0722-1951-P	181
Abb.172:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0456-1947-P	181
Abb.173:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0457-1947-P	182
Abb.174:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, //1767-1964-P	182
Abb.175:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-1"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 9,75" x 9,18", 24,8 x 23,3 cm, //0556-1948-P	183
Abb.176:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0557-1948-P	183
Abb.177:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-1"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,4" x 8,1", 18,8 x 20,6 cm, //0563-1948-P	183
Abb.178:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1292-1962-P	184
Abb.179:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,625" x 7,75", 19,4 x 19,7 cm, //1296-1962-P	184
Abb.180:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,75" x 7,75", 19,7 x 19,7 cm, //1295-ca.1962-P	184

Abb.181:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 3,875" x 8,5", 9,8 x 21,6 cm, //1354-ca.1962-P	185
Abb.182:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,75" x 7,75", 19,7 x 19,7 cm, //1105-ca.1961-P	185
Abb.183:	Titel: ohne Titel, Medium: Gouache auf Papier, //1998-oJ-P	186
Abb.184:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 6,25" x 5,875", 15,9 x 14,9 cm, //0568-ca.1948-P	187
Abb.185:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 7" x 7", 17,8 x 17,8 cm, //0600-ca.1948-P	187
Abb.186:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: //0542-1948-P	188
Abb.187:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11,625" x 4,875", 29,5 x 12,4 cm, //0532-1948-P	189
Abb.188:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Signatur: Größe: 7,75" x 7,5", 19,7 x 109,1 cm, //0550-ca.1948-P	189
Abb.189:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 8,25" x 5,875", 21 x 14,9 cm, //0548-ca.1948-P	190
Abb.190:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 4", 27,9 x 10,2 cm, //0673-1950-P	190
Abb.191:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //0386-ca.1945-P	191
Abb.192:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 16,5" x 13,75", 42 x 35 cm, //0410-ca.1945-P	191

Abb.193:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Farbstift auf Papier, //0394-1945-P	192
Abb.194:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1953, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0823-1953-P	192
Abb.195:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1953, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x 9", 35,6 x 22,9 cm, //0805-ca.1953-P	192
Abb.196	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11,625" x 3,5", 29,5 x 9 cm, //0674-1950-P	193
Abb.197:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0375-1945-P	193
Abb.198:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14,5" x 13,875", 36,8 x 35,2 cm, //0405-ca.1945-P	193
Abb.199:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 9,125" x 10,125", 23,2 x 25,7 cm, //0549-ca.1948-P	194
Abb.200:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1952, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament auf Papier geklebt, Größe: 16,75" x 13,75", 42,6 x 34,9 cm //0778-ca.1952-P	194
Abb.201:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1947, Medium: Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 9" x 12,25", 22,9 x 31,1 cm, //0474-1947-P	194
Abb.202:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 10,5" x 8,25", 26,7 x 21 cm, //0537-1948-P	195
Abb.203:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1953, Medium: Collage, Tempera, Tusche und Graphit auf Papier signiert, Größe: 18,5" x 14", 47 x 36,8 cm, //0804-1953-P	195
Abb.204:	Titel: ohne Titel, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 8,625" x 8,125", 21,9 x 20,6 cm //0538-1948-P	195

Abb.205:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier signiert, Größe: 9" x 7,25", 22,9 x 18,4 cm, //0541-1948-P	196
Abb.206:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1948 ("48-2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament signiert, Größe: 12" x 4,25", 30,5 x 10,8 cm //0529-1948-P	196
Abb.207:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,688" x 8,5", 27,2 x 21,6 cm, //1535-1963-P	197
Abb.208:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,75" x 8,5", 27,3 x 21,6 cm, //1540-ca.1963-P	197
Abb.209:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 7,375" x 7,375", 18,7 x 18,7 cm, //0545-ca.1948-P	198
Abb.210:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1947, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0463-ca.1947-P	198
Abb.211:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 5,25" x 5,25", 13,3 x 13,3 cm, //0243-ca.1938-P	198
Abb.212:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1953, Medium: Tusche und Farbstift auf Zeitung auf Papier geklebt, signiert, Größe: 6" x 5,875", 15,2 x 14,9 cm, //0824-1953-P	199
Abb.213:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1946, Medium: Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 6,875" x 6,25", 17,5 x 15,9 cm, //0446-ca.1946-P	199
Abb.214:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Farbstift auf Papier, //0422-ca.1945-P	200
Abb.215:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1945, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 4,25" x 4,125", 10,8 x 10,5 cm, //0423-ca.1945-P	200

Abb.216:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 14", 28 x 35,6 cm, //1581-1963-P	201
Abb.217:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, 7,99" x 5,78", 20,3 x 14,7 cm, //1582-1963-P	202
Abb. 218:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, 11,875" x 9", 30,2 x 25,1 cm, //1585-1963-P	203
Abb.219:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 11,875" x 8,875", 30,2 x 22,5 cm, //1586-1963-P	203
Abb.220:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Collage, Graphit und Farbstift auf Papier, signiert Größe: 8,5" x 7,75", 21,5 x 19,6 cm, //1596-1963-P	204
Abb.221:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, keine Größenangaben, //1597-1963-P	205
Abb.222:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,35" x 6,4", 21,2 x 16,3 cm, //1774-1964-P	206
Abb.223:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,35" x 6,4", 21,2 x 16,3 cm, //1775-1964-P	207
Abb.224:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,5" x 9,875", 21,6 x 25,1 cm, //1804-1964-P	208
Abb.225:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1837-1964-P	208
Abb.226:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,5" x 8,25", 28,7 x 21 cm, //1829-1964-P	209
Abb.227:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 6,875", 27,9 x 17,5 cm, //1594-1963-P	210

Abb.228:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1826-1964-P	210
Abb.229:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8,5" x 11", 21,6 x 29,2 cm, //1828-1964-P	211
Abb.230:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1554-1963-P	212
Abb.231:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit, Pastellkreide und Farbstift auf Papier, Größe: 10,25" x 8", 26 x 21 cm, //1778-1964-P	212
Abb.232:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, //1779-1964-P	212
Abb.233:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 11,25" x 9,625", 28,6 x 24,5 cm, //1806-1964-P	213
Abb.234:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1772-1964-P	214
Abb.235:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8,5" x 11", 21,6 x 29,2 cm, //1788-1964-P	214
Abb.236:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1786-1964-P	215
Abb.237:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1965, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1919-1965-P	216

Kapitel IV

- Abb.238: Titel: ohne Titel (Atelier des Künstlers), Datierung: 1930, ("July 29-30"), Medium: Kohle auf Pergament, Größe: 13,75" x 11", 34,9 x 29,9 cm, //0008-1930-P 217
- Abb.239: Titel: ohne Titel (Atelier des Künstlers), Datierung: 1930, ("July 29-30"), Medium: Kohle auf Pergament, Größe: 11" x 13,75", 27,9 x 34,9 cm //0009-1930-P 218
- Abb.240: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1932, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 10" x 12,25", 25,4 x 31,1 cm, //0057-ca.1932-P 219
- Abb.241: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Graphit und Tusche auf Papier, Größe: 17" x 11", 43,2 x 27,9 cm, //0219-ca.1936-SZ 220
- Abb.242: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Graphit und Tusche auf Papier, Größe: 17" x 11", 43,2 x 27,9 cm, //0221-ca.1936-SZ 221
- Abb.243: Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10" x 7,75", 25,4 x 19,7 cm, //1132-1961-SZ 223
- Abb.244: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10" x 8,625", 25,4 x 21,9 cm, //1133-ca.1961-SZ 224
- Abb.245: Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: bemaltes Holz auf Maisonit-Platte, signiert, Größe: 43,675" x 7,625" x 3,25", 110,2 x 19,4 x 8,3 cm //1174-1962-S 225
- Abb.246: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,875" x 14", 27,6 x 37,8 cm, //1393-ca.1962-SZ 227
- Abb.247: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,5" x 9", 26,7 x 24,1 cm, //1133a-ca.1961-SZ 228
- Abb.248: Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1134-ca.1961-SZ 229

Abb.249:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 19,095" x 13,975", 48,5 x 35,5 cm, //0643-1949-SZ	230
Abb.250:	Titel: ohne Titel, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, nicht in Liste im Anhang aufgenommen, da es sich um eine rein experimentelle Skizze handelt	230
Abb.251:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948-49, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //0626-ca.1948-SZ	231
Abb.252:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1938, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,75" x 7,25", 19,7 x 18,4 cm, //0628-ca.1948-SZ	232
Abb.253:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1938, Medium: Holzkonstruktion, signiert, Größe: 31,875" x 27,75" x 5,1", 81 x 70,5 x 13 cm //0237-1938-R	233
Abb.254:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1938, Medium: Holzkonstruktion, signiert, Größe: 31,875" x 27,75" x 5,1", 81 x 70,5 x 13 cm //0236-1938-R	233
Abb.255:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0629-ca.1948-SZ	234
Abb.256:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1948, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 10,625" x 10", 27 x 25,4 cm, //0610-ca.1948-SZ	235
Abb.257:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 15,25" x 19", 38,7 x 48,9 cm, //0687-1950-SZ	235
Abb.258:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1955, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0855-1955-P	236
Abb.259:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: bemalte Holz-Konstruktion, Größe: 66,375" x 36" x 3", 168,6 x 92,4 x 8,6 cm, //0663-ca.1950-R	237
Abb.260:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit auf Papier, signiert, //1147-1961-SZ	238

Abb.261:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //1471-1962-SZ	238
Abb.262:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: bemalte Holz-Konstruktion, Größe: 73,5" x 29,25" x 6", 186,7 x 74,3 x 15,9 cm //2048-ca.1962-S	238
Abb.263:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Tempera auf Papier, Größe: 11,75" x 8,75", 29,9 x 22,2 cm, //0645-ca.1949-SZ	239
Abb.264:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Tempera auf Papier, Signatur: Größe: 11,75" x 8,75", 29,9 x 22,2 cm, //0647-ca.1949-SZ	239
Abb.265:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit, Farbstift und Tusche auf Papier, Größe: 11,75" x 8,75", 29,9 x 22,2 cm, //0648-ca.1949-SZ	240
Abb.266:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit, Farbstift und Tusche auf Papier, Größe: 8,75" x 11,75", 22,2 x 29,9 cm, //0649-ca.1949-SZ	240
Abb.267:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7" x 7", 17,8 x 17,8 cm, //0653-ca.1949-SZ	241
Abb.268:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit, Tusche und Farbstift auf Papier, //0654-ca.1949-SZ	241
Abb.269:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 9,625" x 10,25", 24,5 x 26 cm, //0655-ca.1949-SZ	242
Abb.270:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 6,25" x 5,75", 15,9 x 14,6 cm, //1143-1961-SZ	242
Abb.271:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1961, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 6,25" x 5,75", 15,9 x 14,6 cm, //1145-1961-SZ	242

Abb.272:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11,75" x 9,875", 30 x 22,4 cm, //1482-ca.1949-SZ	243
Abb.273:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11,75" x 9,875", 30 x 22,4 cm, //1483-ca.1949-SZ	243
Abb.274:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1949, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11,75" x 9,875", 30 x 22,4 cm, //1484-ca.1949-SZ	243
Abb.275:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1940, Medium: Graphit, Tusche und Farbstift auf Papier, Größe: 7,25" x 5,75", 18,4 x 14,6 cm, //0298-ca.1940-SZ	244
Abb.276:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1940, Medium: bemalte Holzkonstruktion, signiert, Größe: 26,875" x 8,875" x 8,875", 68,3 x 22,5 x 22,5 cm //0287-1940-R	245
Abb.277:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1940, Medium: Graphit, Tempera und Farbstift auf Papier, Größe: 15,75" x 11,875", 40 x 30,2 cm, //0290-ca.1940-SZ	246
Abb.278:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1940-43, Medium: bemaltes Holz, Größe: 18,5" x 16,5" x 15,5", 47 x 41,9 x 39,4 cm, //0288-1940-S	246
Abb.279:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1940, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, //0292-ca.1940-SZ	247
Abb.280:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1940, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14,25" x 10,5", 36,2 x 26,7 cm, //0291-ca.1940-SZ	247
Abb.281:	Sowohl die Modelle, als auch die Zeichnung befin- den sich bei William C. LaCrone. Die Aufnahmen sind dort entstanden. Die Modelle sind ca. 10 cm lang und 2-3 cm breit.	248
Abb.282:	Titel: ohne Titel, ohne Datierung, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Blenton Museum, diller kp 86	249
Abb.283:	Titel: ohne Titel, ohne Datierung, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, diller kp 84, Nachlaß des Künstlers bei Kenneth W. Prescott, San Antonio, TX.	249

Abb.284:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11,125" x 10,25", 28,3 x 26 cm, //0709-ca.1950-SZ	250
Abb.285:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1950 ("F-50"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, //0712-1950-SZ	251
Abb.286:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 15,25" x 9", 38,7 x 23,5 cm, //0718-1950-SZ	252
Abb.287:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 13,25" x 12,875", 33,7 x 32,7 cm, //0719-ca.1950-SZ	252
Abb.288:	Titel: ohne Titel, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 4" x 5", 10,2 x 12,7 cm, //2047-oJ-SZ	253
Abb.289:	Titel: ohne Titel, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 12,25" x 12", 31,1 x 30,5 cm, //2046-oJ-SZ	253
Abb.290:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 9" x 8,5", 22,9 x 21,6 cm, //0705-ca.1950-SZ	254
Abb.291:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8" x 7,25", 20,31 x 18,4 cm, //0706-ca.1950-SZ	254
Abb.292:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 10,375" x 11,5", 26,4 x 29,2 cm, //0704-ca.1950-SZ	254
Abb.293:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1950, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 17,9" x 15,7", 45,4 x 40 cm, //0708-ca.1950-SZ	255
Abb.294:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 16,625", 35,6 x 42,2 cm, //1423-1962-SZ	256
Abb.295:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 16,625", 35,6 x 42,2 cm, //1422-1962-SZ	257

Abb.296:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,5" x 11", 21,6 x 29,2 cm, //1421-1962-SZ	257
Abb.297:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,625" x 10", 19,4 x 27 cm, //1424-1962-SZ	257
Abb.298:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963 ("63-3/2"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1635-1963-SZ	258
Abb.299:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963 ("63-3/3"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1630-1963-SZ	258
Abb.300:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963 ("63-3/4"), Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1629-1963-SZ	259
Abb.301:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 7,5", 35,6 x 19,1 cm, //1465-1962-SZ	259
Abb.302:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Collage, Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, //1634-1963-SZ	259
Abb.303:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963-64, Medium: bemalte Holz-Konstruktion, Größe: 107" x 19,5" x 19,5", 271,8 x 49,5 x 49,5 cm, //1496-1963-S	260
Abb.304:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 14", 27,9 x 35,6 cm, //1619-1963-SZ	261
Abb.305:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, (Ausschnitt), //1440-ca.1962-SZ	261
Abb.306:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,625" x 10", 19,4 x 25,4 cm, //1419-1962-SZ	262
Abb.307:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1962, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 7,625" x 10", 19,4 x 25,4 cm, //1449-1962-SZ	262

Abb.308:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 14", 27,9 x 35,6 cm, //1620-1963-SZ	262
Abb.309:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1642-1963-SZ	263
Abb.310:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1646-1963-SZ	263
Abb.311:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1670-1963-SZ	264
Abb.312:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,25" x 8,5", 26 x 21,6 cm, //1843-1964-SZ	264
Abb.313:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1965, Medium: Farbstift und Kugelschreiber auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1921-1965-SZ	265
Abb.314:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 14" x 16,875", 35,6 x 42,9 cm, //1850-1964-SZ	265
Abb.315:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1673-1963-SZ	266
Abb.316:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1674-1963-SZ	266
Abb.317:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,75" x 11", 19,7 x 27,9 cm, //1683-1963-SZ	267
Abb.318:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,75" x 10,125", 19,7 x 25,7 cm, //1684-1963-SZ	267
Abb.319	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11,25" x 8,725", 28,6 x 22,2 cm, //1687-1963-SZ	267

Abb.320:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert , Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1844-1964-SZ	267
Abb.321:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1847-1964-SZ	268
Abb.322:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 22 cm, //1851-1964-SZ	269
Abb.323:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Collage, Kohle, Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1858-1964-SZ	269
Abb.324:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1886-ca.1963-SZ	270
Abb.325:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit auf Papier, signiert, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm //1708-ca.1963-SZ	270
Abb.326:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit auf Papier, signiert, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1697-1963-SZ	271
Abb.327:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 8,75" x 10", 22,2 x 25,4 cm, //1696-ca.1963-SZ	271
Abb.328:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: //1699-ca.1963-SZ	272
Abb.329:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 10,875" x 8,5", 27,6 x 21,6 cm, //1703-ca.1963-SZ	272
Abb.330:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 8,5" x 11", 21,6 x 27,9 cm, //1615-1963-SZ	273
Abb.331:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1626-1963-SZ	273

Abb.332:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1627-1963-SZ	273
Abb.333:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 16,75" x 13,75", 42,6 x 34,9 cm, //1889-1964-SZ	274
Abb.334:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 16,85" x 13,875", 42,9 x 35,2 cm, //1892-1964-SZ	274
Abb.335:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 14" x 16,75", 35,6 x 42,6 cm, //1893-1964-SZ	274
Abb.336:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 10,625" x 8,5", 27 x 21,6 cm, //1731-1963-SZ	275
Abb.337:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 16,875" x 13,125", 42,2 x 33,3 cm, //1899-1964-SZ	275
Abb.338:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Collage, Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1901-1964-SZ	276
Abb.339:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1907-1964-SZ	276
Abb.340:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 11" x 8,5", 27,9 x 21,6 cm, //1906-1964-SZ	277
Abb.341:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, signiert, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 12,25" x 14", 31,1 x 36,2 cm, //1913-1964-SZ	277
Abb.342:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 17" x 14", 43,2 x 35,6 cm, //1905-1964-SZ	278
Abb.343:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, //1887-1964-SZ	278

Abb.344:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 14" x 11", 35,6 x 27,9 cm, //1883-1964-SZ	279
Abb.345:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 16,875" x 14", 42,9 x 35,6 cm, //1885-1964-SZ	279
Abb.346:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1964, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, signiert, Größe: 8,5" x 8,375", 21,6 x 21,3 cm, //1879-1964-SZ	280
Abb.347:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1963, Medium: Formica auf Holz, Größe: 84" x 45" x 9", 213,4 x 114,3 x 22,9 cm, //1499-1963-S	280
Abb.348:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1965, Medium: Graphit und Farbstift auf Pergament, Größe: 7,375" x 7", 18,7 x 17,8 cm, //1920-ca.1965-SZ	281
Abb.349:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1965, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,375" x 7", 18,7 x 17,8 cm, //1924-ca.1965-SZ	282
Abb.350:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1965, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, Größe: 7,375" x 7", 18,7 x 17,8 cm, //1925-ca.1965-SZ	282
Abb.351:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1965, Medium: Graphit und Farbstift auf Papier, signiert, Größe: 7,375" x 7", 18,7 x 18,7 cm, //1927-ca.1965-SZ	283
Kapitel V		
Abb.352:	Georges Pierre Seurat, "A Sunday on La Grande Jatte - 1884", 1884-86, Öl auf Leinwand, 207,6 x 308 cm. Art Institute of Chicago. Aus: Wood, James N.: Master Paintings in the Art Institute of Chicago. Chicago 1999. S.63.	287
Abb.353:	Paul Cézanne, "The Basket of Apples", ca.1895, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm. Art Institute of Chicago. Aus: Wood, James N.: Master Paintings in the Art Institute of Chicago. Chicago 1999. S.69.	287

- Abb.354: Titel: ohne Titel (Stilleben), Datierung: ca.1932, 288
Medium: Graphit auf Papier, Größe: 11,69" x 8,27",
29,7 x 21 cm, //0051-ca.1932-P
- Abb.355: Jan Matulka, "Still Life With Owl, Violin And Shell", 289
ca. 1925, Öl auf Leinwand, 40,5 x 36 inches.
Aus: American Modernism: The Francoise &
Harvey Rambach Collection. (Ausstellungskatalog:
Gerald Peters Gallery, 24 East 78th Street, New
York, September 30 - November 20, 1999). New
York 1999. S.187.
- Abb.356: Jan Matulka, "Arrangement with Phonograph", 289
1929, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm,
Whitney Museum of American Art, New York.
Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting.
(Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie
Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.123.
- Abb.357: Jan Matulka, "The Mask and the Horses Head", 289
1931, Öl auf Leinwand, 30 x 36 inches.
Aus: American Abstract Art. The J. Donald
Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake
Forest University.) New York 1999. S.80.
- Abb.358: Titel: ohne Titel (Stilleben), Datierung: 1932, 290
Medium: Öl auf Leinwand, Größe: 20,25" x 16",
51,4 x 40,6 cm, //0038-1932-G
- Abb.359: Hans Hofmann, "Table and Vases (The Magic 291
Mirror)", 1935, Kasein auf Holzplatte, 27 x 91 cm,
Collection of Janet Blocker, New Orleans,
Louisiana. Aus: Yohe, James (Hrsg.): Hans
Hofmann. New York (Rizzoli International
Publications, Inc.) 2002. S.63.
- Abb.360: Hans Hofmann, "Autumn Chill and Sun", 1962. 297
Aus: Yohe, James (Hrsg.): Hans Hofmann. New
York (Rizzoli International Publications, Inc.) 2002.
Titelbild.
- Abb.361: Hans Hofmann, "The Southwind", 1964, Öl auf 297
Leinwand, 152 x 122 cm, Collection of André
Emmerich, New York. Aus: Yohe, James (Hrsg.):
Hans Hofmann. New York (Rizzoli International
Publications, Inc.) 2002. S.251.

Abb.362:	Aus: Lozowick, Louis: Modern Russian Art. (Museum of Modern Art, Société Anonyme, Inc.) New York, 1925. Titelbild.	299
Abb.363:	Alexandra Exter. Aus: Lozowick, Louis: Modern Russian Art. (Museum of Modern Art, Société Anonyme, Inc.) New York, 1925.	300
Abb.364:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1933, Medium: Tusche auf Papier, Größe: 5" x 5,75", 12,7 x 14,6 cm //0113-ca.1933-P	300
Abb.365:	Malewitsch. Aus: Lozowick, Louis: Modern Russian Art. (Museum of Modern Art, Société Anonyme, Inc.) New York, 1925.	301
Abb.366:	Malewitsch. Black Square / Schwarzes Quadrat, ca.1923, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, State Russian Museum, St. Petersburg. Aus: Kiblitky, Joseph (Hrsg.): Abstraction in Russia XX Century. 2 Bde. St. Petersburg 2001. Bd.1, S.50.	302
Abb.367:	László Moholy-Nagy, "Q1 Suprematistic", 1923, Öl auf Leinwand, 95 x95 cm. Aus: Dabrowski, Magdalena: Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980. New York (The Museum of Modern Art) 1985. S.142.	305
Abb.368:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1934, Medium: Tusche und Gouache auf Papier, //0149-ca.1934-P	305
Abb.369:	Alexander Rodtschenko, Line Construction, 1920, farbige Tusche auf Papier, 14,75" x 9". Aus: Dabrowski, Magdalena: Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980. New York (The Museum of Modern Art) 1985. S.100.	306
Abb.370:	Titel: ohne Titel, Datierung: 1933, Medium: Gouache auf Papier, Größe: 14" x 21,5", 35,6 x 54,6 cm, //0108-ca.1933-P	306
Abb.371	Piet Mondrian, "Fox-Trot A", 1930, Öl auf Leinwand, edges: 30,75 inches, Yale University Art Gallery. Gift of the artist to the Collection Société Anonyme. Aus: Troy, Nancy J.: Mondrian and Neoplasticism in America. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1979. S.48.	313

- Abb.372: Piet Mondrian, "Composition No. III / Fox-Trott B, with Black, Red, Blue, and Yellow", 1929, Öl auf Leinwand, 45,5 x 45,4 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.65. 314
- Abb.373: Piet Mondrian, "Composition With Blue and Yellow", 1932, Öl auf Leinwand, 45,5 x 45,5 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.71. 314
- Abb.374: Piet Mondrian, "Compositie in Kleur B" (Composition in Color B), 1917, Öl auf Leinwand, 50,5 x 45 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden/ New York 1998. Bd.2, S.34. 315
- Abb.375: Piet Mondrian, "Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray", 1926, Öl auf Leinwand, diagonals: 113,7 x 111,8 cm; sides 80 x 80,4 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.60. 315
- Abb.376: Piet Mondrian, "Compositie 10 in Zwart Wit" (Composition 10 in Black and White), 1915, Öl auf Leinwand, 85 x 108 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.31. 315
- Abb.377: Theo van Doesburg: "Simultane Kontra-Komposition", 1929-30, Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm, New York, The Museum of Modern Art. Aus: Warncke, Carsten-Peter: De Stijl 1917-1931. Köln 1990. S.78. 316
- Abb.378: Theo van Doesburg, "esthetic Transformation of an object", 1925. Aus: Aus: Barr, Alfred H. Jr.: Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art, New York 1936. Reprint New York 1966. S.145. 316
- Abb.379: Theo van Doesburg, "Compositie VIII (De Koe)", Öl auf Leinwand, 37,5 x 63,5 cm. Museum of Modern Art, New York. Aus: Hoek, Els: Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogus. Utrecht (Centraal Museum) / Otterlo (Kröller-Müller Museum) / Bussum (Uitgeverij THOTH) 2000. S.218. 316

- Abb.380: Malewitsch: Painterly Realism: Boy with Knapsack-Colour Masses of the Fourth Dimension, 1915, Öl auf Leinwand, 71,1 x 44,4 cm, Museum of Modern Art, New York. Aus: Crone, Rainer; Moos, David: Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure. London 1991. S.139. 317
- Abb.381: Theo van Doesburg, "Simultaneous Composition", Öl auf Leinwand, 50,2 x 50,4 cm. Aus: Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984. S.274, Plate11. 318
- Abb.382: Bart van der Leck, "Reiter", 1918, Öl auf Leinwand, 94 x 40 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller. Aus: Warncke, Carsten-Peter: De Stijl 1917-1931. Köln 1990. S.29. 318
- Abb.383: Vilmos Huszár, "Komposition II", (Die Schlittschuhläufer), 1917, Öl auf Leinwand, 74 x 81 cm, Den Haag, Gemeentemuseum. Aus: Warncke, Carsten-Peter: De Stijl 1917-1931. Köln 1990. S.27. 319
- Abb.384: Theo van Doesburg, "Compositie VII (de drie gratien)", 1917, Öl auf Leinwand, 85 x 85 cm, Washington University Gallery of Art, Sainzt Louis, Missouri. Aus: Hoek, Els: Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogus. Utrecht (Centraal Museum) / Otterlo (Kröller-Müller Museum) / Bussum (Uitgeverij THOTH) 2000. S.195. 319
- Abb.385-387: Theo van Doesburg, "Compositie XVIII in drie delen", 1920, Öl auf Leinwand, dreiteilig, jedes 35 x 35 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Aus: Hoek, Els: Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogus. Utrecht (Centraal Museum) / Otterlo (Kröller-Müller Museum) / Bussum (Uitgeverij THOTH) 2000. S.265. 320
- Abb.388: Piet Mondrian, "New Teaching Program. The Necessity for a New Teaching in Art, Architecture, and Industry", 1938. Aus: Holtzman, Harry (Hrsg.): The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian. (The Documents of Twentieth Century Art.) London 1987. S.315. 321

Abb.389:	Titel: ohne Titel, Datierung: ca. 1936, Medium: Öl und Tempera auf Leinwand, Größe: 24" x 20,19", 61 x 51,3 cm, //0196-ca.1936-G	322
Abb.390:	Titel: ohne Titel (Second Theme), Datierung: ca. 1936 (Datierung Harcourts 1937-38), Medium: Tempera auf Masonit, Größe:19" x 15,5", 48,7 x 39,4 cm, //0198-ca.1936-G	322
Abb.391:	Piet Mondrian, "Lozenge Composition with Four Yellow Lines", 1933, Öl auf Leinwand, diagonal: 112,9 cm; sides: 80,2 x 79,9 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.73.	323
Abb.392:	Piet Mondrian, "New York. 1941 / Boogie Woogie. 1941-42", Öl auf Leinwand, 95,2 x 92 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.89.	323
Abb.393:	Piet Mondrian, "Composition with Red, Blue, and Yellow", 1937-42, Öl auf Leinwand, 60,3 x 55,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.	324
Abb.394:	Digital-Rekonstruktion des vorherigen Zustandes von 1937. Aus: Cooper / Spronk: Mondrian: The Transatlantic Painting. (Ausstellungskatalog: Harvard University Museum.) New Haven / London 2001. S.149 / 153.	324
Abb.395:	Piet Mondrian, "No. III: Opposition de Lignes de Blanc et Jaune. 1937 / Picture II", 1936-43, "with Yellow, Red, and Blue", 1937-43, oil on canvas, 60 x 55 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.81.	325
Abb.396:	Piet Mondrian, "Broadway Boogie Woogie", 1942-43, Öl auf Leinwand, 127 x 127 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.92.	326
Abb.397:	Wiederholung von Abb.36, S.91.	326
Abb.397:	Wiederholung von Abb.35, S.89.	327

- Abb.399: Piet Mondrian, "Study II for Broadway Boogie Woogie", 1942, charcoal on paper, 22,9 x 23,2 cm. Aus: Joosten, Joop M.: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.433. Work of 1911-1944. 2 Bde. Leiden / New York 1998. Bd.2, S.433. 328
- Abb.400: Harry Holtzman, "Lateral Volume", 1940, Öl und Klebeband auf Holz, 36 x 36 inches. Aus: American Abstract Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald Nicholson Collection. Ausstellungskatalog: Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, August 28 - October 11, 1998.) New York 1999. S.74. 331
- Abb.401: Harry Holtzman, "Square Volume with Yellow and Blue", 1938-40, Öl und Acryl auf Masonit, 24" x 24". Aus: Defining the Edge: Early American Abstraction. Selections from the Collection of Dr. Peter B. Fischer. (Ausstellungskatalog: Laguna Art Museum, Laguna Beach, California, January 10 - March 15, 1998. / Michael Rosenfeld Gallery, New York, March 26 - May 30, 1998.) Laguna Beach / New York 1998. S.30. 332
- Abb.402: Harry Holtzman, "Sculpture (1)", 1940, Öl und Acryl auf Masonit, 19,1 x 30,5 x 30,5 cm, Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh. Aus: Lane, John / Larsen, Susan C[arol] (Hrsg.): Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944. Pittsburgh 1983. S.117. 332
- Abb.403: Ilya Bolotowsky, "Study for 'Mural for Health Building, Hall of Medical Science, New York World's Fair'", 1938-39, Öl auf Leinwand, 76,2 x 121,9 cm, The Art Institute of Chicago. Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.86. 333
- Abb.404: Ilya Bolotowsky, "Doric Diamond", 1951, Öl auf Leinwand, 19,5" x 19,5", Yale University Art Gallery. Aus: Abstraction, Geometry, Painting. (Ausstellungskatalog: Albright-Knox Art Gallery.) New York 1989. S.101. 334

- Abb.405: Ilya Bolotowsky, "Small White Tondo", 1960, Öl auf Holzplatte, 24" diameter, Yale University Art Gallery. Aus: Abstraction, Geometry, Painting. (Ausstellungskatalog: Albright-Knox Art Gallery.) New York 1989. S.102. 334
- Abb.406: Charmion von Wiegand, Untitled, ca.1945, Gouache auf Karton, 18,5" x 13,5". Aus: American Abstract Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, August 28 - October 11, 1998.) New York 1999. S.103. 335
- Abb.407 Charmion von Wiegand, Untitled, c. 1945, Öl auf Leinwand, 12" x 12". Aus: Early American Abstraction. Small Scale - Large Dimension. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, November 7, 2002 - January 11, 2003). New York 2002. o.S. 335
- Abb.408: Charmion von Wiegand, "The Kundalini Lotus", 1968-69, Öl auf Leinwand, 35" x 35". Aus: Charmion von Wiegand. Spirituality in Abstraction, 1945-1969. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, September 7 - October 28, 2000). New York 2000. S.35. 336
- Abb.409: Charmion von Wiegand, Gouache #219: "The Shrine of Mirror Like Wisdom", 1964, Gouache mit Collage und Kreide auf Papier, 17,5" x 13,5". Aus: Charmion von Wiegand. Spirituality in Abstraction, 1945-1969. (Ausstellungskatalog: Michael Rosenfeld Gallery, New York, September 7 - October 28, 2000). New York 2000. S.36. 336
- Abb.410: Charles Biedermann, "Work #4", 1937, Holz und Lack-Relief, 35,875" x 31,625". Aus: American Abstract Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, August 28 - October 11, 1998.) New York 1999. S.33. 337
- Abb.411: Charles Biedermann, "Work No.16, New York, 1938-39", 1938-39, painted wood, 73,3 x 57,2 x 6,4 cm, Collection of Mrs. Raymond F. Hedin. Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract 337

- Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.82.
- Abb.412: Theodor Rosczak, "Contrapuntal", 1936, wood and plastic construction, 24,5" x 39,5" x 5". Aus: American Abstract Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake Forest University.) New York 1999. S.86. 338
- Abb.413: Ludwig Sander, "Tioga II", 1969. Aus: Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. 3.überarbeitete Auflage, Zürich 1995. S.245. 339
- Abb.414: Albert Eugene Gallatin, untitled, 1936, Öl auf Leinwand, 12" x 9". Aus: Mecklenburg, Virginia M.: The Patricia and Phillip Frost Collection. American Abstraction 1930-1945. (Ausstellungskatalog: National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., September 8, 1989 - February 11, 1990). Washington, D.C. 1989. S.69. 340
- Abb.415: Fritz Glarner, "Painting", 1937, Öl auf Leinwand, 114,5 x 142 cm, Kunsthaus Zürich. Aus: Lane/Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.104. 341
- Abb.416: Fritz Glarner, Painting, 1940, Öl auf Leinwand, 104,5 x 94 cm. Aus: Kahn-Rossi, Manuela: Fritz Glarner. Lugano (Museo Cantonale d'Arte) / Zürich (Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst / Kunsthaus Zürich) 1993. S.150. 341
- Abb.417: Fritz Glarner, "Relational Painting", 1943, Öl auf Leinwand, 42,125" x 40,125", Yale University Art Gallery, Gift of Katherine S. Dreier to the Collection Société Anonyme. Aus: Abstraction, Geometry, Painting. (Ausstellungskatalog: Albright-Knox Art Gallery.) New York 1989. 341
- Abb.418: Fritz Glarner, Painting (white), 1945, Öl auf Leinwand, 74 x 71 cm. Aus: Kahn-Rossi, Manuela: Fritz Glarner. Lugano (Museo Cantonale d'Arte) / Zürich (Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst / Kunsthaus Zürich) 1993. S.157. 342

- Abb.419: Fritz Glarner, Relational Painting No.58, 1952, 342
 Öl auf Leinwand, 20" x 16". Aus: American Abstract
 Art of the 1930's and 1940's. The J. Donald
 Nicholson Collection. (Ausstellungskatalog: Wake
 Forest University, Winston-Salem, North Carolina,
 August 28 - October 11, 1998.) New York 1999.
 S.62.
- Abb.420: Jean Hélion, "Composition Ouverte", 1930, Öl auf 343
 Leinwand, 50 x 50 cm. Aus: Cousseau, Henry-
 Claude: Helion. Paris 1992. S.61.
- Abb.421: Jean Hélion, "Composition Orthogonale", 1932, 343
 Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm. Collection Henriette
 Gomès, Paris. Aus: Cousseau, Henry-Claude:
 Helion. Paris 1992. S.70.
- Abb.422: Jean Hélion, "Composition Orthogonale", 1930, 344
 Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm. MNAM. Aus:
 Ottinger, Didier: Jean Hélion. Paris (Centre
 Georges Pompidou) 1992. S.12.
- Abb.423: Jean Hélion, "Composition orthogonale", 1932. 344
 Aus: Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte - Eine
 Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus
 bis heute. 3.überarbeitete Auflage, Zürich 1995.
 S.133.
- Abb.424: Jean Xcéron, "250A", 1942, Öl auf Leinwand, 345
 22" x 18,5". Aus: César Domela-Nieuwenhuis,
 "Composition géométrique no.4", 1923. Aus:Clairret,
 Alain: Catalogue raisonné de l'Oeuvre de César
 Domela-Nieuwenhuis. Paris 1978. Planche I, S.52.
- Abb.425: Jean Xcéron, "Composition No.250", 1941, Öl auf 345
 Holz, 21,5" x 19,25", The Joseph H. Hirshhorn
 Collection, New York. Aus: Jean Xceron.
 (Ausstellungskatalog: The Solomon R. Guggen-
 heim Museum, New York). New York 1965. S.26.
- Abb.426: Jean Xcéron, "Composition No. 239A", 1937, Öl 346
 auf Leinwand, 129,5 x 89 cm, Collection of Barney
 A. Ebsworth. Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract
 Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art,
 Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983.
 S.142.

- Abb.427: Jean Xcéron, "Composition No. 263", 1943, Öl auf Leinwand, 127,3 x 101,9 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Aus: Lane/Larsen (Hrsg.): Abstract Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983. S.143. 346
- Abb.428: Wassily Kandinsky, "Kleines Gelb", 1926, Öl auf Malpappe, 41 x 32 cm. Aus: Herbert, Robert L. / Apter, Eleanor S. / Kenny, Elise K.: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné. New Haven (Yale University, Art Gallery) 1984. S.364. 347
- Abb.429: Joan Miró, "Red, Yellow, Green White", 1937, 63,5 x 48,9 cm. Aus: The Joseph and Celia Asher Collection. (Ausstellungskatalog: Louisiana Museum of Modern Art). Humlebaek o.D. S.47. 348
- Abb.430: Joan Miro, Dog Barking at the moon, Öl auf Leinwand, 1926. Aus: Golding, John: Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still. Princeton N.J. 2000. S.184. 348
- Abb.431: Titel: ohne Titel, Datierung: 1934, Medium: bemaltes Holz auf Masonit-Platte, Signatur: signiert Größe: 12" x 10" x 0,75", 30,5 x 25,4 x 1,9 cm, //0143-1934-R 349
- Abb.432: Ben Nicholson, Relief, 1934. Aus: Barr, Alfred H. Jr.: Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art, New York 1936. Reprint New York 1966. S.201. 349
- Abb.433: Jean Gorin, "Composition No. 3 émanent du triangle", 1927, Emaille auf Leinwand, 68,5 x 59,5 cm. Aus: Pommeré, Marianne Le: L'oeuvre de Jean Gorin. The Works of Jean Gorin. Das Werk von Jean Gorin. Zürich 1985. S.47. 350
- Abb.434: César Domela-Nieuwenhuis, "Composition géométrique no.4", 1923. Aus:Clairét, Alain: Catalogue raisonné de l'Oeuvre de César Domela-Nieuwenhuis. Paris 1978. Planche I, S.37. 350

- Abb.435: Jean Gorin, "Relief néo-plastique No.21", 1930, 351
 Öl auf Holz, 34 x 34 x 3 cm. Aus: Aus: Pommeré,
 Marianne Le: L'oeuvre de Jean Gorin. The Works
 of Jean Gorin. Das Werk von Jean Gorin. Zürich
 1985. S.55.
- Abb.436: César Domela-Nieuwenhuis, "Relief néo-plastique 351
 no. 10", 1930. Aus:Clairret, Alain: Catalogue
 raisonné de l'Oeuvre de César Domela-
 Nieuwenhuis. Paris 1978. Planche III, S.41.
- Abb.437: Daniel Masson, "Composition 58-4", c.1945, 351
 Öl auf Holz- und Masonit-Konstruktion,
 27,25 x 25 inches. Aus: American Abstract Art. The
 J. Donald Nicholson Collection. (Ausstellungskata-
 log: Wake Forest University.) New York 1999. S.156.
- Abb.438: John McLaughlin, Untitled, 1956, oil on canvas, 352
 48" x 32", Courtesy of André Emmerich Gallery,
 New York. Aus: Abstraction, Geometry, Painting.
 (Ausstellungskatalog: Albright-Knox Art Gallery.)
 New York 1989. S.130.
- Abb.439: Camille Graeser, "Fließender Rhythmus", 1945, 352
 Öl auf Leinwand, 68 x 32 cm. Aus: Camille
 Graeser. (Ausstellungskatalog: Museum für Neue
 Kunst, Freiburg i.Br., 22. Oktober - 11. Dezember
 1988. / Museum am Ostwall, Dortmund, 12. März -
 30. April 1989. / Ausstellungsräume im Stadttheater
 Ingolstadt, 20. Mai - 18. juni 1989). Freiburg 1988.
- Abb.440: Adolf Fleischmann, o.T., 1938, Collage mit farbigen 353
 Papieren und Silberfolie auf schwarzem Papier,
 47,5 x 28 cm. Aus: Adolf Fleischmann.
 Retrospektive zum 100. Geburtstag. (Ausstellungs-
 katalog: Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel,
 20. März - 8. Mai 1992). Esslingen 1992.
- Abb.441: Ad Reinhardt, "Number 30", 1938, Öl auf 355
 Leinwand, 102,9 x 108 cm, promised gift of Mrs.
 Ad Reinhardt to the Whitney Museum of American
 Art, New York. Aus: Lane/ Larsen (Hrsg.): Abstract
 Painting. (Ausstellungskatalog: Museum of Art,
 Carnegie Institute, Pittsburgh.) Pittsburgh 1983.
 S.130.

Abb.442: Max Bill, "Pavillion-Skulptur", Zürich,
Bahnhofstraße, 1983. Aus: Rotzler, Willy:
Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der
konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute.
3.überarbeitete Auflage, Zürich 1995. S.283.

357