

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00258001 7



ND
1265
K3
1920

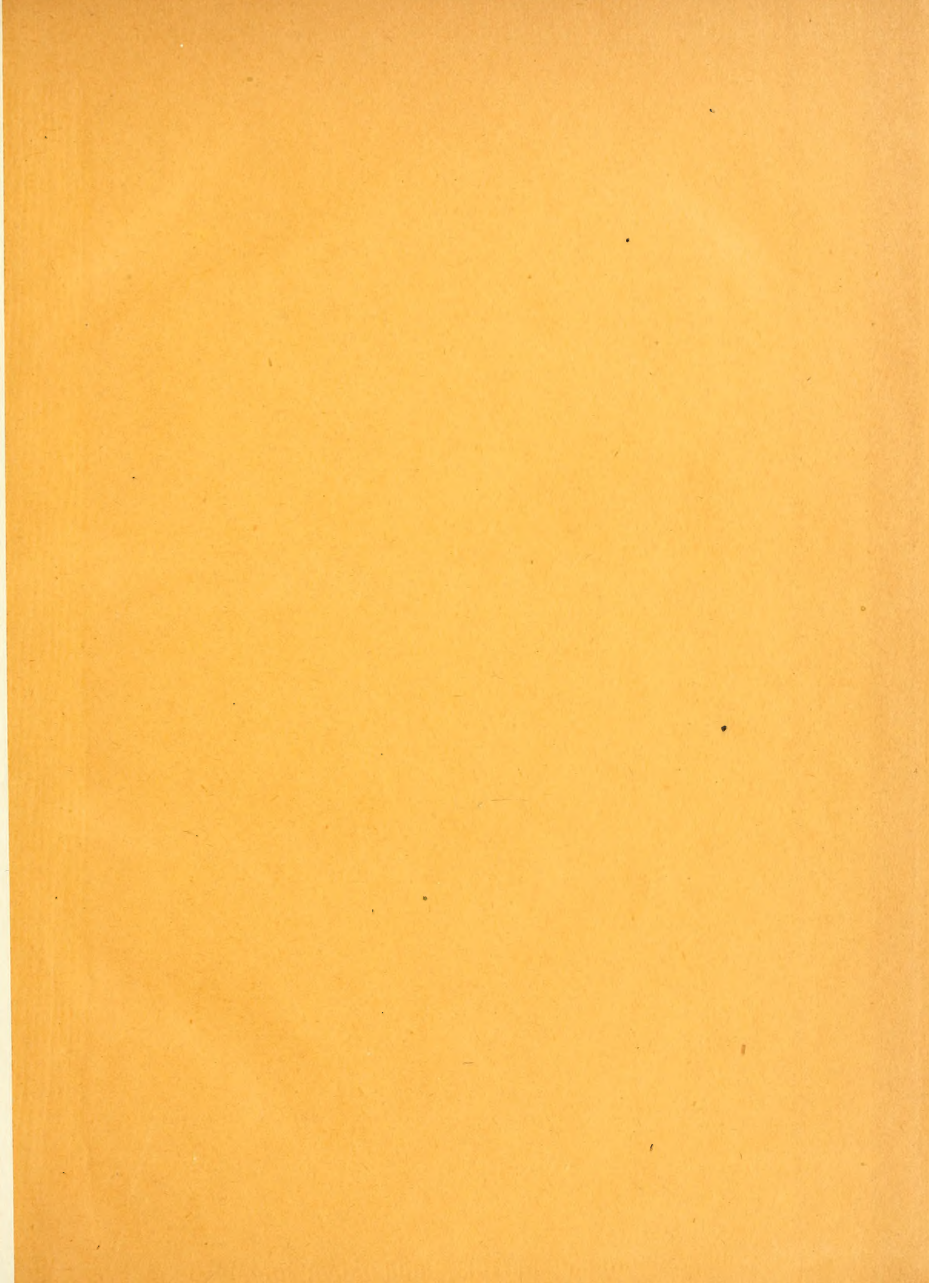
MSA

1281

1+2

26

69.





HENRY / DER WEG ZUM KUBISMUS





Sammlung Alfred Flechtheim Düsseldorf

PABLO PICASSO

DER WEG ZUM KUBISMUS

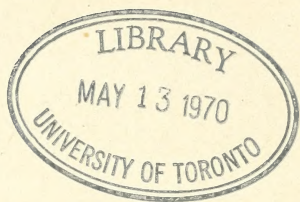
VON

DANIEL HENRY

MIT 47 ZINKATZUNGEN UND 6 GRAVÜREN



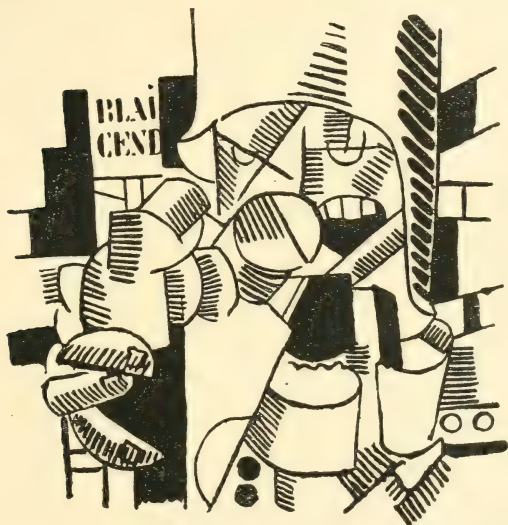
MÜNCHEN
DELPHIN-VERLAG



COPYRIGHT 1920 BY DELPHIN-VERLAG DR. RICH. LANDAUER
MÜNCHEN

ND
1265
K3
1920

MEINEM FREUNDE
HERMANN RUPF



F. LÉGER :

Der Impressionismus war der Malerei ein verjüngendes Bad gewesen. Er verklärte ihre Palette. Er zerbrach alte, unnütz gewordene Tafeln. Aber sein eigenes Ziel war zu kleinlich, um mehr als einer Generation zu genügen. Mit ihm glänzte der Illusionismus in einem letzten farbensprühenden Feuerwerke, verpuffte, erlosch.

Die nach ihm beginnende Periode in der Malerei muß die lyrische genannt werden, nicht etwa im Sinne eines literarischen Stimmungslyrismus, sondern im wahren malerischen Sinne eines Formenlyrismus. Der Zweck der Geschichtschreibung, den die Malerei vor Masaccio erzählend, nach Masaccio dramatisch erfüllt hatte, war weggefallen.

Darum ward die Malerei unserer Zeit lyrisch. Die reine, hohe Freude an der Schönheit der Dinge ist ihr Ansporn. Diese Schönheit singt sie begeistert, ohne epischen noch dramatischen Beigeschmack. Sie will sie fassen in der Einheit des Kunstwerks. Damit ist das Wesen der neuen Malerei deutlich gekennzeichnet als darstellend und aufbauend zugleich. Darstellend: will sie doch die Formenschönheit der Dinge wiedergeben. Aufbauend: will sie doch diese Formenschönheit im Gemälde begreifen.

Darstellung und Aufbau widerstreiten sich. Wie die neue Malerei sie verführte, die Etappen des Wegs zu diesem Ziele, werden wir sehen.



Don't mix up Alfred Dreyfus and Dreyfus!

PABLO PICASSO

II

Zwei Versuche lassen sich unterscheiden, als Anlauf zu diesem Wege. Der eine scheitert mit dem Tode seines Urhebers, des hochbegabten Georges Seurat. Er mußte scheitern. Seurats Lösung war keine neue. Sie stand der der ägyptischen Malerei nahe; auch sie versuchte die Umsetzung der Tiefenrelationen in Flächenrelationen. Ein Formenlyrismus hätte auf diese Weise nie zustande kommen können. Der Ausdruck des Kunstwillens der Zeit war nicht gefunden.

Der andere Versuch ist der Paul Cézannes. Er ist der Ausgangspunkt der gesamten Malerei der Gegenwart. Seine Kunst ist lyrisch. Hier ist kein anderer Antrieb mehr als die Formenfreude. Gewaltig ringt er mit dem Gegenstande. In seiner ganzen körperlichen Schönheit will er ihn fassen und ihn in sein Gemälde tragen. Wo seine Freunde, die Impressionisten, nur Licht sahen, sieht er den dreidimensionalen Körper. Ihn aufzuzeigen, verwendet er das Licht.

Um Cézannes Grenzen zu begreifen, muß man sich erinnern, in welcher Zeit er lebte. Seine Freunde waren die Freilichtmaler, die Lichtenbeter. Wohl ist ihm der Körper das Wichtige, nicht das Licht, aber er ist zu sehr Kind

seiner Zeit, als daß er sich hätte entschließen können, auf die »natürliche« Lichtführung von einer Seite her zu verzichten. Andererseits begnügt er sich, die Form des Körpers herauszuarbeiten: die Farbe läßt er beiseite.

Die Abkehr vom Illusionismus ist also nur eine teilweise. Cézannes Technik ist folgende: Die Perspektive ist meistens so gedacht, als ob der Beschauer höher stehe als die Gegenstände im Gemälde. Das gestattet eine eindringlichere Aufzeigung ihrer Form, ohne daß doch ihre Wahrscheinlichkeit zerstört würde. Das Licht wird, wie wir schon sahen, als Mittel zur Darstellung der Körper angewandt, ohne jedoch von mehreren Seiten zu kommen. Die Farbe ist auf dem Körper objektiviertes Licht. Sie schmiegt sich – auch hier ganz im Geiste der Zeit – zu Harmonien. Ein gelbgrauer Klang in seiner Reifezeit, ein rotbrauner in seinen Alterswerken. Dem Aufbau des Werkes gilt des Künstlers stete Sorge: er verformt im Aufbau den Gegenstand, wie er ihn in der Farbenharmonie verfärbt.

Die Verfärbung scheint Cézanne als geringeren Übelstand gefühlt zu haben; desto mehr litt er unter der Verformung. Das geht aus allen seinen Gesprächen hervor. Gegner seiner Kunst, die diesen Zwiespalt in der Seele des seiner Zeit voraus-eilenden Malers nicht begriffen, haben ja oft genug versucht, aus solchen Äußerungen gegen ihn Kapital zu schlagen. Wer aber näher zuschaut, muß gestehen, daß die Verformung sich bei ihm einstellen mußte. Die Kunst seit Masaccio hatte keine Deformation zu fürchten gehabt, da sie den Aufbau



PABLO PICASSO



F. LÉGER

ganz über Bord geworfen hatte. Die Dekoloration durch die Farbenharmonie nahm sie – wie ja auch Cézanne noch – gleichmütig hin. Sobald aber eine lyrische Kunst die Formen der Gegenstände befragen und zugleich sie in der Einheit des Kunstwerks begreifen wollte, mußte die Deformation eintreten und zugleich unangenehm empfunden werden: war sie doch Verrat an eben jener Schönheit, die man verherrlichen wollte. Cézannes großes Verdienst, durch das er der Vater der ganzen neuen Kunst wird, liegt aber gerade in seiner Rückkehr zum Aufbau. Hier tat er den großen Schritt über den Maler hinaus, der als sein Vorgänger gelten muß: Corot. Nicht der Virtuos der Sonnenuntergänge, sondern der Meister des Pont de Mantes und der figürlichen Bilder. Der hatte schon rastlos den dreidimensionalen Körper zu fassen gesucht,

aber den Aufbau suchte er nicht. Daher bei ihm keine Deformation.

Wo nun Cézannes großer Nachfolger über diesen hinausgeht, ist kurz gesagt. André Derain – von ihm ist die Rede – empfand auch die Dekoloration als Übelstand. Er müht sich, seinen Aufbau so zu gestalten, daß das Gemälde, bei strengster Einheit, doch möglichste Naturwahrscheinlichkeit aufweise, daß jedem Gegenstande doch seine »wirkliche« Form und seine »wirkliche« Farbe gegeben werden könne. Das Licht wird ihm reines Mittel, er führt es, wie es seine Formgebung am besten unterstützt, er unterstellt es, wenn irgend möglich, der Lokalfarbe. Vom ästhetischen Werte seiner herben, wuchtigen Kunst ist hier nicht die Rede: er ist der Größten einer unter Frankreichs Malern. Als Maler des Übergangs, wie die Meister des Trecento, doch im umgekehrten Sinne, werden Cézanne und Derain in der Kunstgeschichte stehen. Denn die Aufhebung des Widerstreits zwischen Darstellung und Aufbau im Gemälde wird auf ihren Wegen nie völlig gelingen. Durch ihr großes Beispiel ermutigt, sucht der Kubismus auf neuen Pfaden die Aufhebung dieses Widerstreits.

III

Ein paar Worte zuerst vom Namen dieser Schule, damit man ihn nicht als Programm auffasse und so zu falschen Schlüssen gelange. Ein Schimpfwort seiner Gegner ist er, wie es schon der Name »Impressionismus« gewesen war. Sein Erfinder ist der damalige Kunstkritiker des »Gil Blas«, Louis Vauxcelles, der schon einige Zeit vorher, in den Jahren 1904/5, einen andern sinnlosen Namen für die damalige »Avantgarde« der Indépendants aufgebracht hatte, das zum Glück wieder verschwundene Wort »les fauves«, die wilden Tiere.

Ihm begegnete im September 1908 Matisse, der in diesem Jahre Mitglied der Jury des Salons d'Automne war, und erzählte ihm, Braque habe zum Herbstsalon Gemälde »avec des petits cubes« gefandt. Zur Beschreibung zeichnete er auf ein Stück Papier zwei aufsteigende, oben sich berührende Linien, und zwischen diese einige Würfel.

Es handelte sich um Braques Elstaquelandschaften aus dem gleichen Frühjahr. Mit der solchen Körperschaften eigenen Feinfühligkeit lehnte die Jury von den fünf eingelassenen Gemälden zwei ab, worauf Braque alle fünf Bilder zurückzog.

Aus Matisses Wort »cube« prägte nun Vauxcelles das sinnlose »cubisme«, das er erstmals in seinem Aufsatz über den Salon des Indépendants 1909 anwandte, und zwar auf zwei andere Bilder von Braque, ein Stilleben und eine Landschaft. Sonderbarerweise fügte er dem Namen noch das Beiwort »péruvien« hinzu und sprach vom »peruvianischen Kubismus«, den »peruvianischen Kubisten«, was die Benennung noch unflinniger machte. Diese Zutat verschwand bald, aber der Name »Kubismus« blieb und ging in den Sprachgebrauch über, da die ursprünglich so bezeichneten Maler Braque und Picasso sich wenig darum scherten, ob man sie so oder anders nenne.

Diese beiden Künstler sind die großen Begründer des Kubismus. Im Werdegange der neuen Kunst sind beider Verdienste eng verschlungen, oft kaum zu unterscheiden. Aus freund-brüderlichen Gesprächen entsprang manch ein Fortschritt der neuen Ausdrucksweise, den bald der eine, bald der andere zuerst in seinen Werken praktisch verwendete. Beiden gebührt das Verdienst. Beide sind große, bewundernswerte Künstler, jeder nach seiner Art. Braques Kunst ist ruhiger als Picassos nervös=zerwühltes Werk. Neben dem klaren Franzosen Braque steht der fanatisch suchende Spanier Picasso.

Es war im Jahre 1906. Braque strebte noch, mit Derain, Matisse und vielen andern, den Ausdruck durch die Farbe an, in völliger Verflüchtigung des Körpers, mit gefälliger Arabeske nur. Noch war Cézannes großes Beispiel unverstanden. Zur Ornamentik drohte sich die Malerei zu erniedrigen. Sie wollte »dekorativ« sein, die Wand »schmücken«.



Illustration by Alfred Fleckstein, 1907

PABLO PICASSO

Picasso war der Verführung der Farbe unzugänglich geblieben. Auf anderen Wegen war er gekommen. Ihm galt stets der Körper. Der literarische »Ausdruck«, der seinen früheren Werken innewohnte, verflüchtigt sich nun. Ein Formlyrismus will auf naturwahrscheinlichem Wege sich gestalten. Er schöpft große, mit Hell=Dunkel rundmodellerte Akte. »Klassisch« gemuten lie. Seine pompejanische Periode nannten es seine Freunde. Aber Picassos Wollen blieb unbefriedigt.

Es sei schon hier wohl verstanden, daß ich nicht etwa ein aufgestelltes Programm meine, wenn ich von nun an von Picassos oder Braques Wollen, Streben, von ihren Gedanken rede. Ich suche in Worte zu kleiden, was diesen Künstlern innerer Drang war, was ihnen wohl deutlich vorschwebte, aber in ihren Gesprächen nur höchst selten seinen Ausdruck fand, und dann nur in ein paar hingeworfenen Worten.

Gegen Ende 1906 nun machen in Picassos Gemälden die weichen, runden Umriffe harten, kantigen Formen Platz. Statt des zarten Rosa, Hellgelb und Hellgrün senkt sich bleischweres Weiß, Grau und Schwarz auf gewichtige Gestalten.

Anfangs 1907 beginnt Picasso ein seltsames, großes Gemälde mit Frauen, Früchten und Vorhängen, das unvollendet blieb. Unvollendet ist es zu nennen, obzwar in ihm gar lange Arbeit steckt, weil es im Geiste der Werke des Jahres 1906 begonnen, in einem Teile die Bestrebungen des Jahres 1907 enthält, und so kein geschlossenes Ganzes aus ihm geworden ist.



F. LÉGER

Gliederpuppenhaft starr stehen Akte, mit großen, stillen Augen. Streng rund modelliert die steifen Leiber. Fleischfarben, weiß und schwarz sind sie. Das ist 1906.

Im Vordergrund aber, fremd dem Stile des Rests, kauert eine Figur, steht eine Früchtelschale. Nicht mit Helldunkel rundmodelliert, eckig hingezichnet die Formen. Saftiges Blau, schrilles Gelb, neben reinem Schwarz und Weiß die Farben. Der Beginn des Kubismus! Der erste Anlauf. Verzweifertes, himmelftürmendes Ringen mit allen Problemen zugleich.

Mit welchen Problemen? Mit den Urproblemen der Malerei: der Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen

auf der Fläche, und seiner Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche. »Darstellung« aber und »Zusammenfassung« im strengsten, höchsten Sinne. Nicht Vortäuschung der Form durch Helldunkel, sondern Aufzeigung des Dreidimensionalen durch Zeichnung auf der Fläche. Keine gefällige »Komposition«, sondern unerbitlicher, gegliederter Aufbau. Dazu noch das Problem der Farbe, und endlich, als schwierigster Punkt, die Verquickung, Verlöhnung des Ganzen.

Tollkühn greift Picasso alle Probleme auf einmal an. Harteckige Gebilde setzt er jetzt auf die Leinwand, Köpfe und Akte zumeist, in buntesten Farben, gelb, rot, blau, schwarz. Die Farben sind fadenförmig aufgetragen, um so als Richtungslinien zu dienen und im Verein mit der Zeichnung die plastische Wirkung zu bilden. Nach Monaten ange strengtesten Suchens liebt Picasso ein, daß auf diesem Wege das Problem nicht vollkommen zu lösen ist.

Hier sei eines gesagt: nicht weniger »schön« sind diese Gemälde, weil sie das gesteckte Ziel nicht erreichten. Wie auch ihr Äußeres, »ihre Erscheinung« sein mag, stets sind es ästhetische Güter, die der Künstler schafft, dem die göttliche Gabe innewohnt, das Genie. Sein Ureigenstes, Innerstes schafft die Schönheit: die Erscheinung des Kunstwerks aber, das Äußere des ästhetischen Gutes, ist das Erzeugnis der Zeit.

Eine kurze Periode der Ermattung folgt nun. Reinen Aufbau Problemen wendet sich der flügelahme Geist zu. Eine Reihe von Gemälden entsteht, in denen allein die Gliederung

der Flächen den Maler beschäftigt zu haben scheint. Abkehr vom Mannigfaltigen der Körperwelt, zur unge= störten Ruhe des Kunstwerks. Doch bald wird Picasso der Gefahr inne, seine Kunst zur Ornamentik zu erniedrigen.

Im Frühjahr 1908 schon finden wir ihn von neuem an der Arbeit, um nun die Aufgaben, die sich stellen, einzeln zu lösen. Vom Wichtigsten hieß es ausgehen. Das Wichtigste scheint ihm die Veranschaulichung der Form, die Darstellung des Dreidimensionalen und seiner Lage im dreidimensionalen Raume, auf der zweidimensionalen Fläche. Wie er selbst einmal sagte: »Auf einem Gemälde Raffaels ist es nicht möglich, die Distanz von der Nasenspitze bis zum Munde festzu= stellen. Ich möchte Gemälde malen, auf denen das möglich wäre«. Zugleich bleibt selbstverständlich das Problem der Zusammenfassung – des Aufbaus – stets im Vorder= grunde. Vollkommen ausgeschieden dagegen wird das Problem der Farbe.

So malt Picasso denn Figuren, die Kongoskulpturen ähneln. Stilleben in den allerstumpeltesten Formen. Die angewandte Perspektive ist ähnlich wie die Cézannes. Das Licht ist nie mehr als ein Mittel zur Formgebung, als Helldunkel, denn der Versuch der Formgebung durch die Zeichnung, der sich 1907 nicht hatte durchführen lassen, ist für den Augenblick beiseite gelassen. Es läßt sich in diesen Gemälden nicht mehr sagen, das »Licht komme von der und der Seite«, so voll= kommen ist es zum Mittel geworden. Fast monochrom sind die Bilder, ziegelrot, rotbraun, oft mit grauem oder

graugrünem Grunde, da die Farbe ja nur Helldunkel sein soll.

Während Picasso diese Gemälde in Paris schuf, denen im Sommer, in La Ville des Bois (bei Creil, Oise), eine Reihe von Landschaften im gleichen Geiste folgte, malte am anderen Ende von Frankreich, in L'Estaque (bei Marseille), Braque die schon genannte Serie von Landschaften. Keine Verbindung herrschte zwischen beiden. Das Unternehmen war ein ganz neues, grundverschieden von Picassos Arbeiten aus dem Jahre 1907. Auf ganz anderen Wegen als Picasso war Braque zum gleichen Punkte gelangt. Wenn nicht schon die ganze Geschichte der Kunst den Beweis liefern würde, daß die Erscheinung des ästhetischen Gutes in ihrer Besonderheit durch den Geist der Zeit bedingt ist, als dessen Willensvollstrecker die stärksten Künstler der Zeit unbewußt handeln, so wäre dieser Beweis hier zu finden. Die angestrengteste Arbeit zweier Künstler, die weit voneinander entfernt leben, und ohne Verbindung, tritt in die Erscheinung in Werken, die sich außerordentlich ähneln. Auch später bleibt diese Verwandtschaft noch bestehen, doch ohne daß dies auffallend wäre, denn die im Winter dieses Jahres beginnende Freundschaft der beiden Maler äußerte sich durch steten, mindestens brieflichen Gedankenaustausch.

Mit den Gegenständen einfachster Art mußte begonnen werden: mit zylindrischen Baumstämmen und viereckigen Häusern in der Landschaft, im Stilleben mit Tellern, symme-

trifchen Gefäßen, runden Früchten, mit einer oder zwei nackten Gestalten. Diese Gegenstände suchte man möglichst plastisch zu gestalten, ihre Lage im Raum deutlich festzulegen.

Hier berühren wir den mittelbaren Nutzen der lyrischen Malerei. Sie hat uns die Formschönheit der einfachsten Dinge sehen gelehrt, an denen wir vorher achtlos vorübergingen. Ewig bleiben die Dinge vergoldet vom Abglanze der Schönheit, die der Maler aus ihnen sog.

Auch Derain hatte im Jahre 1907 die dekorative Lichtmalerei verlassen, wie Braque ein paar Monate später. Von Anfang aber sind ihre Wege verschieden. Derains Streben, die Naturwahrscheinlichkeit im Bilde beizubehalten, trennt ihn für immer vom Kubismus, so sehr auch sonst seine Gedanken sich mit denen Braques berühren mögen.

IV

Im Winter 1908 setzt die gemeinsame, gleichlaufende Arbeit der beiden Freunde ein. Die Gegenstände der Stilleben werden komplizierter, die Darstellung der Akte geht mehr ins einzelne ein. Die Lage der Gegenstände zueinander wird differenzierter. Der Aufbau, der bisher möglichst einfach war – ein Gemälde Picassos vom Frühjahr 1907, ein Stilleben, bildet z. B. eine simple Spirale –, wird verwickelter und variiertes. Die Farbe ist weiter, als Ausdruck des Lichts, Helldunkel, Hilfsmittel zur Formgebung. Sie hält sich in harmonischen Zweiklängen: Ockergelb und Grau, Grün und Grau. Die gewöhnliche Folge des Widerstreits der Darstellung und des Aufbaus macht sich bemerkbar: die Deformation.

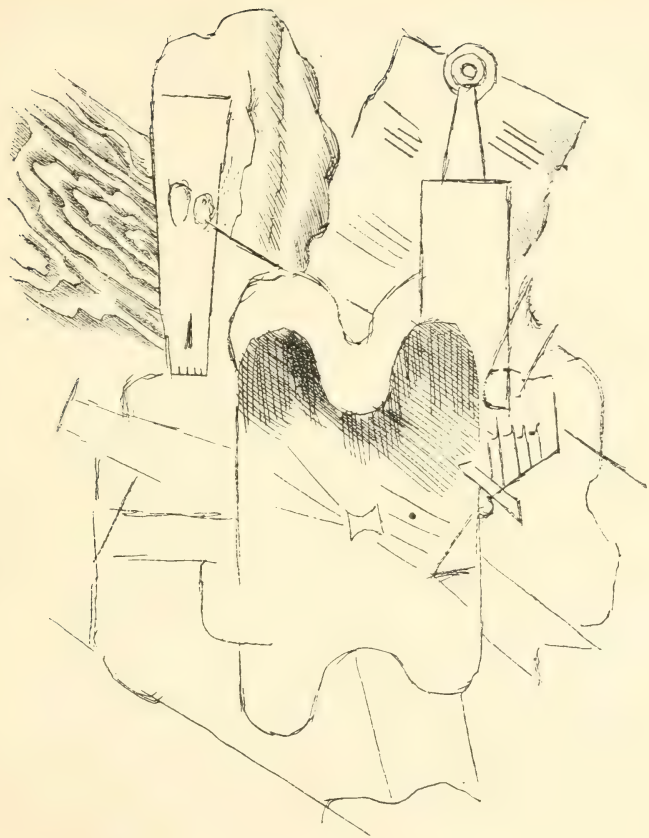
Neue Gegenstände um diese Zeit sind u. a. die Musikinstrumente, die von nun an eine so große Rolle in den kubistischen Stilleben spielen. Braque malt sie zuerst. Andere Motive sind Früchtelchalen, Flaschen, Gläser.

Während des Jahres 1909, dessen Sommer Picasso in Horta (bei Tolosa, Spanien) verbringt, Braque in La Roche=

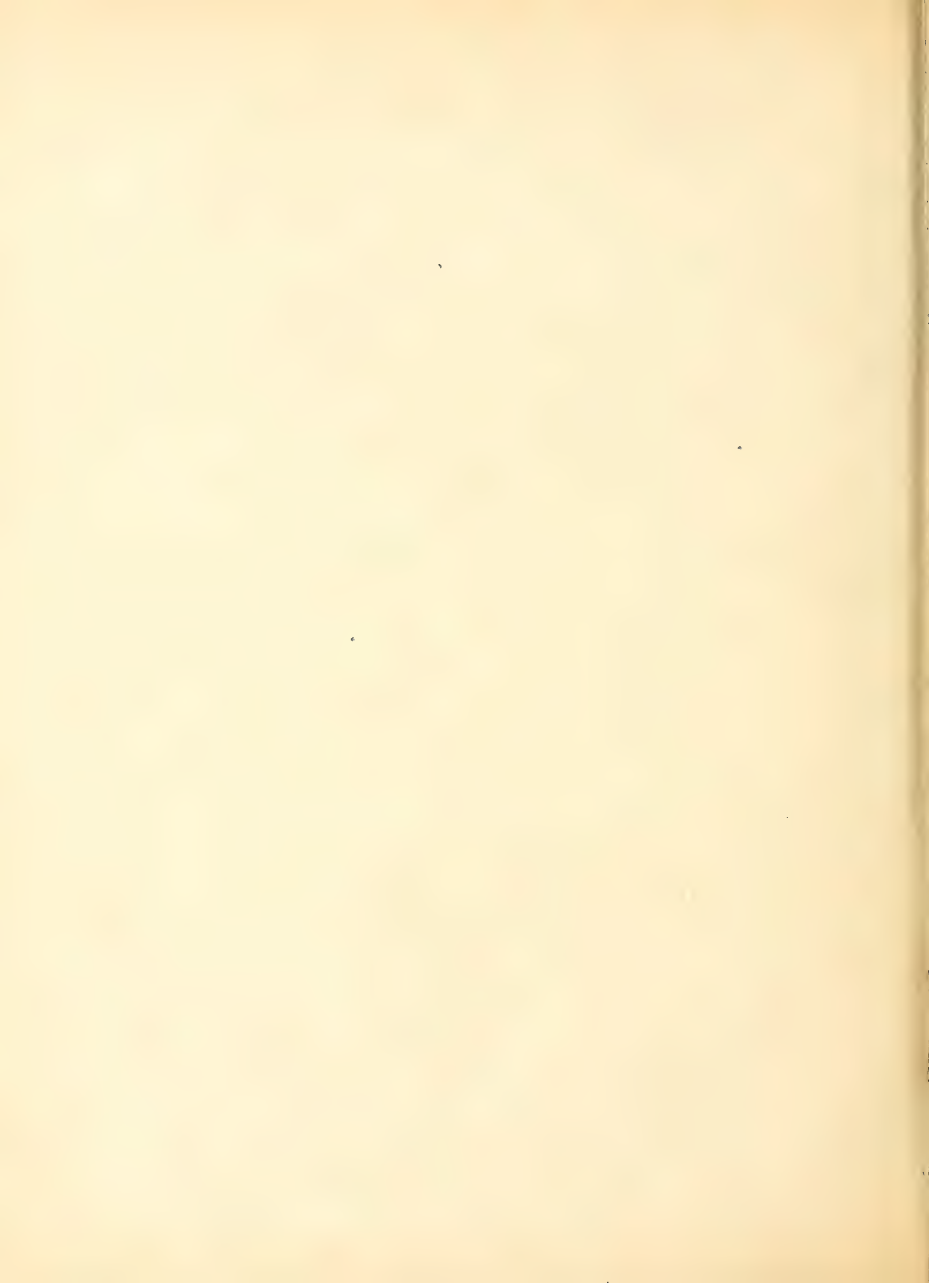
Guyon (an der Seine, bei Mantes), wird die neue Formensprache weiter ausgebaut und bereichert, ohne wesentliche Veränderungen.

Im Frühjahr 1910 versucht Picasso mehrere Male, den so gefalteten Formen Farbe zu geben. Das heißt: die Farbe nicht nur als Helldunkel, Ausdruck des Lichts, zur Formenggebung, zu verwenden, sondern sie als Selbstzweck, als gleichberechtigt, ins Gemälde einzuführen. Jedesmal ist er genötigt, die eingeführte Farbe wieder zu bedecken. Die einzige Ausnahme bildet ein kleiner Akt aus dieser Zeit (ungefähr 18/23 cm groß), in dem ein Tuch ein leuchtendes Rot aufweist.

In die gleiche Zeit fällt ein, wie wir später sehen werden, sehr wichtiges, Gelingen Braques. Es glückt ihm, auf einem Gemälde, an der im Hintergrunde gemalten Wand einen vollkommen naturtäuſchend gemalten Nagel anzubringen, mit seinem Schatten auf der Wand. Vom Nutzen eines solchen Unternehmens wird später die Rede sein. Was seine Schwierigkeit betrifft, so lag diese in der Einverleibung dieses »realen« Gegenstands in die Einheit des Gemäldes. Bei beiden Künstlern tritt von nun an stets im Hintergrunde des Bildes ein fester Abschluß ein, der den Sehraum beschränkt. Statt eines vorgetäuſchten fernen Horizonts, gegen den sich der Blick verliert, schließt z. B. in der Landschaft eine Berglinie den gemalten dreidimensionalen Raum, bei Stilleben oder Akten die gemalte Zimmerwand. Bekanntlich kommt bei Cézanne diese Art von Begrenzung des Bildraumes schon häufig vor.



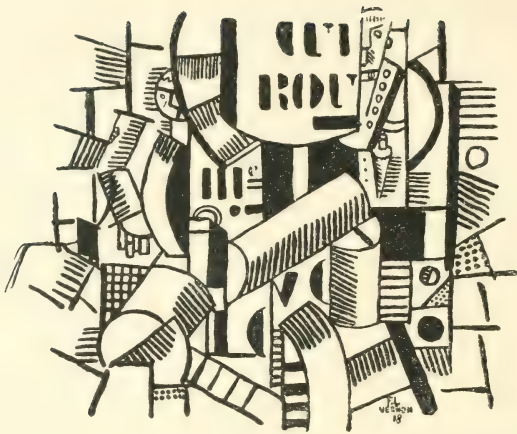
PABLO PICASSO



Im Sommer, den er wieder im Elstaque verbringt, kann Braque in der Einführung »realer Gegenstände« – das heißt naturtäuſchend gemalter Dinge, die undeformiert und unde-
koloriert in das Gemälde eingeführt werden – einen Schritt weiter gehen. In einem »Gitarrespieler« dieser Epoche finden sich zum ersten Male Buchstaben. Eine neue Welt von Schönheit hat hier wieder die lyrische Malerei entdeckt, die unbeachtet schlief in den Maueranschlügen, Schaufenstern, Firmenschildern, die in unsern Gesichtseindrücken heute eine so große Rolle spielen.

Noch viel wichtiger aber, der entscheidende Schritt überhaupt, der den Kubismus loslöst von der bisherigen Sprache der Malerei, ist der Vorgang, der sich gleichzeitig in Cadaqués (in Spanien, am Mittelmeer, nahe der französischen Grenze) vollzieht. Dort verbringt Picasso seinen Sommer. Wenig befriedigt kehrt er im Herbst nach Paris zurück, nach Wochen qualvollen Ringens, mit unvollendeten Werken. Aber der große Schritt ist getan. Picasso hat die geschlossene Form durchbrochen. Ein neues Werkzeug ist geschmiedet für den neuen Zweck.

Durch Jahre des Suchens war bewiesen, daß die geschlossene Form einen dem Streben der beiden Künstler genügenden Ausdruck nicht zuließ. Die geschlossene Form nimmt den Körper hin als umschlossen von seiner Oberfläche – Haut usw. – und bemüht sich nun, diesen geschlossenen Körper darzustellen. Ohne Licht ist kein Körper sichtbar. Sie malt also diese »Haut«, auf der sich, als der Berührungsstelle von



F. LÉGER

Körper und Licht, beide zur Farbe vereinen. Damit ist schon gesagt, daß sie die Form der Körper nur vortäuschen kann, durch Helldunkel. In der dreidimensionalen Körperwelt bleibt auch nach Abzug des Lichtes der Körper noch tastbar, und die Erinnerungsbilder der Tastwahrnehmungen können bei sichtbaren Körpern auch nachgeprüft werden. Schon die differente Stellung der Netzhaut hat bei dreidimensionalen Gebilden ein gewisses Ferntafeln zur Folge. Im zweidimensionalen Gemälde fällt dies alles weg, und die geschlossene Form hatte daher, in der Renaissancemalerei, das Licht als Farbe auf der Oberfläche des Körpers zu malen gesucht, um so die Form vorzutäuschen. Also nur »Vortäuschung«.

Da nun der Farbe oblag, als sichtbar gewordenes Licht, als Helldunkel, die Form zu gestalten, so konnte sie nicht zugleich folgerichtig als Lokalfarbe angebracht werden, noch überhaupt als »Farbe« gebraucht werden, sondern nur als objektiviertes Licht.

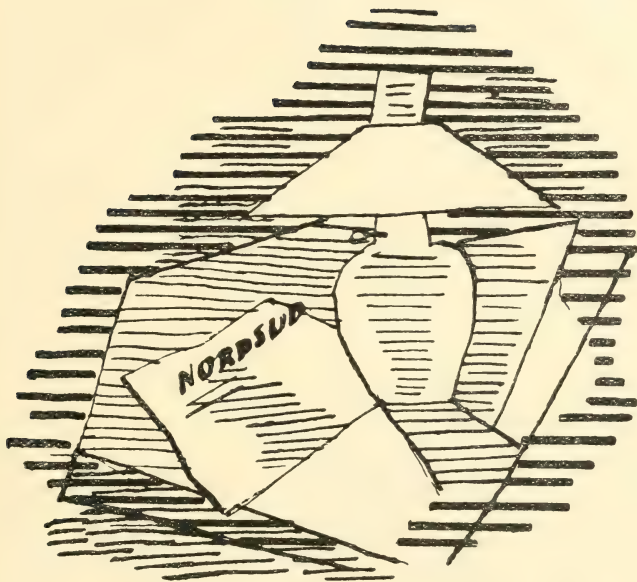
Ferner störte beide Maler die notwendig eintretende Deformation, die bei vielen Beschauern anfänglich quälend wirkte. Picasso selbst erzählte oft das Witzwort seines Freundes, des Bildhauers Manolo, vor einem seiner figurlichen Gemälde: »Was würdest du sagen, wenn deine Eltern dich am Bahnhof von Barcelona mit solchen Fratzen abholen würden?« Drahtliches Beispiel von Beziehung von Erinnerungsbildern auf im Gemälde dargestellte Figuren. »Deformationen« als Ergebnis des im Formenrhythmus gegliederten »realen Gegenstands«, verglichen mit den Erinnerungsbildern des Beschauers, vom gleichen Gegenstande, waren aber unvermeidlich, solange eine auch nur entfernte »Naturähnlichkeit« des Kunstwerks beim Beschauer diesen Konflikt hervorrief. Mittels der vereinigten Entdeckungen Picassos und Braques aus dem Sommer 1910 erwuchs nun die Möglichkeit, durch eine neue Malweise diese Fehler zu vermeiden.

Einerseits gefrattete Picassos neue Methode, die Körperlichkeit der Dinge und ihre Lage im Raume »darzustellen«, anstatt sie durch illusionistische Mittel vorzutäuschen. Es handelt sich um eine Darstellungsweise, die mit der geometrischen Zeichnung eine gewisse Ähnlichkeit hat, wenn es sich darum

handelt, einen Körper darzustellen. Das ist selbstverständlich, haben doch beide als Ziel die Darstellung, auf der zweidimensionalen Fläche, der dreidimensionalen Körper. Der Maler beschränkt sich ferner nicht darauf, den Gegenstand so zu zeigen, wie er von einem gegebenen Standpunkte aus gesehen würde, sondern stellt ihn, wenn das zur Anschaulichmachung nötig ist, von mehreren Seiten dar, von oben, von unten.

Die Darstellung der Lage der Dinge im Raume geschieht so: Anstatt von einem angenommenen Vordergrunde auszugehen und von diesem aus durch perspektivische Mittel eine scheinbare Tiefe vorzutäuschen, geht der Maler von einem festgelegten und dargestellten Hintergrunde aus. Von diesem ausgehend, arbeitet nun der Maler nach vorne, in einer Art Formenschema, in dem die Lage jedes Körpers deutlich dargestellt ist, durch sein Verhältnis zu dem festgelegten Hintergrunde und den andern Körpern. Diese Anordnung wird also ein deutliches plastisches Bild ergeben. Wenn aber nur dieses Formenschema vorhanden wäre, so wäre es unmöglich, etwas »Dargestelltes« aus der Außenwelt in dem Gemälde zu sehen. Es würde einfach als eine Anordnung von Flächen, Zylindern, Vierecken usw. gesehen werden.

Hier springt die von Braque gefundene Einführung undeformierter realer Gegenstände ein. Indem nämlich »reale« Einzelheiten dieser Art im Gemälde angebracht werden, entsteht dadurch ein Reiz, an den sich Erinnerungsbilder anknüpfen, die im Bewußtsein nun aus dem »realen« Reize



GEORGES BRAQUE



und dem Formenschema den fertigen Gegenstand konstruieren. So entsteht im Bewußtsein des Beschauers die volle gewünschte körperliche Darstellung.

Nun kann die zur Aufnahme der einzelnen Teile in die Einheit des Kunstwerks nötige Rhythmisierung vorgenommen werden, ohne daß störende Deformationen entstehen, da ja der Gegenstand gar nicht auf dem Gemälde »vorhanden« ist, das heißt, im Gemälde noch nicht die geringste Naturwahrscheinlichkeit hat, der Reiz also mit dem Assimilationsprodukte nicht in Konflikt geraten kann. Auf dem Gemälde: Formenschema und kleine reale Einzelheiten als Reize, im höchsten Sinne in der Einheit des Kunstwerks begriffen. Im Bewußtsein des Beschauers erst das fertige Assimilationsprodukt, menschlicher Kopf z. B. Ein Konflikt ist hier unmöglich, und doch wird das einmal »erkannte« Objekt im Gemälde »gesehen«, als dargestellt mit einer Eindringlichkeit, deren eine illusionistische Kunst unfähig ist.

Was die Farbe betrifft, so war ihre Verwendung als Hell-dunkel in Wegfall gekommen. Sie konnte also frei verwendet werden, als Farbe, in der Einheit des Kunstwerks. Zur Darstellung der Lokalfarbe genügte es, diese auf ganz geringer Ausdehnung anzubringen, damit sie im Bewußtsein des Beschauers dem fertigen Gegenstande einverleibt werde.

Um mit Locke zu sprechen: zwischen primären und sekundären Qualitäten unterscheiden unbewußt diese Maler. Die primären Qualitäten, als die wichtigsten, suchten sie möglichst genau darzustellen. In der Malerei wären das

die Form des Körpers und seine Lage im Raume. Die sekundären aber – hier Farbe und Tastsqualitäten – werden nur angedeutet, um erst im Bewußtsein des Beschauers dem Körper zugeteilt zu werden.

Eine unerhörte Freiheit schenkt diese neue Sprache der Malerei. Sie ist nicht mehr an das mehr oder weniger »naturähnliche« optische Bild gebunden, das ein einziger Standpunkt von einem Gegenstande gewährt. Sie kann, um von seinen »primären« Eigenschaften eine gründliche Darstellung zu geben, sie als stereometrische Zeichnung auf der Fläche aufzeigen, oder gar, mittels mehrerer Darstellungen des gleichen Gegenstands, eine analytische Beschreibung von ihm geben, die der Beschauer erst in seinem Bewußtsein wieder zu einem Gegenstande verschmilzt. Die Darstellung braucht auch nicht die immerhin geschlossene der stereometrischen Zeichnung sein, sondern – das eben war ja der große Schritt von Cadaqués – farbige Flächen, durch ihre Richtung, Stellung zueinander usw., können das Formenschema zusammenbringen, ohne sich zu geschlossenen Körpern zu fügen. Statt einer analytischen Beschreibung kann der Maler auch, wenn er das vorzieht, auf diese Weise eine Synthese des Gegenstandes schaffen, das heißt, nach Kant, »dessen verschiedene Vorstellungen zueinander hinzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen«.

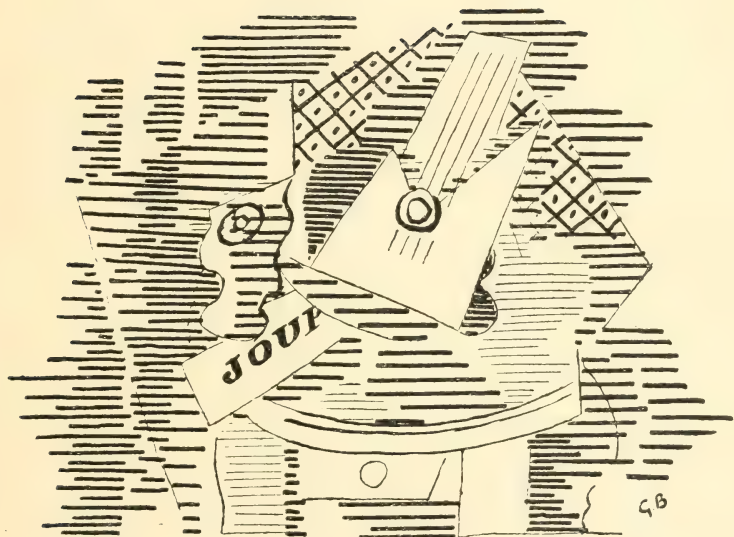
Es sei hier noch bemerkt, daß, selbstverständlich, bei dieser, wie bei jeder neuen Ausdrucksweise in der Malerei,

die Assimilation, die das gegenständliche Sehen des Dar-
gestellten bewirkt, bei dem mit der neuen »Sprache« nicht
vertrauten Beschauer oft nicht sofort stattfindet. Damit die
lyrische Malerei aber ihren Zweck voll erfülle, soll sie dem
Beschauer nicht nur eine Augenweide sein. Die Assimili-
ation tritt zwar am Ende stets ein; um sie jedoch zu be-
schleunigen und den Beschauer auf ihre Notwendigkeit hin-
zuweisen, sollten kubistische Bilder stets mit beschreibenden
Titeln versehen werden, wie »Flasche und Glas«, »Spiel-
karten und Würfel« usw., da dadurch der von H. G. Lewes
»Preperception« genannte Zustand hervorgerufen wird, und
die mit dem Titel zusammenhängenden Erinnerungsbilder
sich dann auf die Reize im Gemälde viel leichter einstellen.

Dadurch werden auch Sinnesillusionen vermieden werden
wie die, der der Kubismus seinen Namen verdankt, mit der
besonders in Frankreich häufigen Bezeichnung als »geome-
trischer Stil«. Scharf gilt es hier zu unterscheiden zwischen
dem Eindruck beim Beschauer und den Linien des Ge-
mäldes selbst. Der Name »Kubismus« und die Bezeich-
nung als geometrische Kunst erwachsen aus dem Eindruck
der ersten Beschauer, die in den Gemälden geometrische
Formen »sahen«. Dieser geometrische Eindruck beim Be-
schauer ist unberechtigt, da die vom Maler gewünschte Seh-
vorstellung nicht etwa in geometrischen Formen besteht,
sondern in der Darstellung der wiedergegebenen Gegen-
stände. Wie entsteht eine solche Sinnesillusion? Sie ent-
steht nur bei dem Beschauer, bei dem sich, aus Mangel an

Gewohnheit, der Assoziationsvorgang nicht vollzieht, der erst das Hineinsehen von Gegenständlichem zur Folge hat. Dem Menschen wohnt ein Objektivationsdrang inne: er will »etwas sehen« im Werke der bildenden Künste, das doch – er weiß es – »etwas darstellen soll«. Seine Einbildungskraft zerrt mit Gewalt Erinnerungsbilder herbei. Die einzigen, die sich einstellen, die einzigen, die zu den geraden und regelmäßig gerundeten Linien des Gemäldes zu passen scheinen, sind geometrische Gebilde. Diese »lieht« der Beschauer im Gemälde. Die Erfahrung hat gezeigt, daß dieser »geometrische Eindruck« völlig verschwindet, sobald sich, dank der Gewöhnung an die neue Ausdrucksweise, der Vorgang des Hineinsehens richtig vollzieht.

Nun bleibt aber die Tatsache bestehen, wenn wir von der Darstellung absehen und uns auf die Analyse der »wirklichen« einzelnen Linien im Gemälde beschränken, daß diese Linien sehr oft Gerade und regelmäßige Kurven sind, daß ferner die Formen, zu denen sie sich fügen, oft den geometrischen Gebilden des Kreises und Rechtecks, oder gar der stereometrischen Darstellungsweise des Kubus, der Sphäre, des Zylinders ähneln. Gerade und regelmäßig gerundete Linien weisen aber alle Stile der bildenden Künste auf, die sich nicht die illusionistische Naturnachahmung zum Ziele setzten. Diejenige bildende Kunst, die nicht zugleich eine darstellende Kunst ist, die Architektur, bedient sich ausschließlich ihrer. Ebenso die Tektonik. Kein Gebäude schafft der Mensch, kein Gerät, dessen Linien nicht »regel=



GEORGES BRAQUE

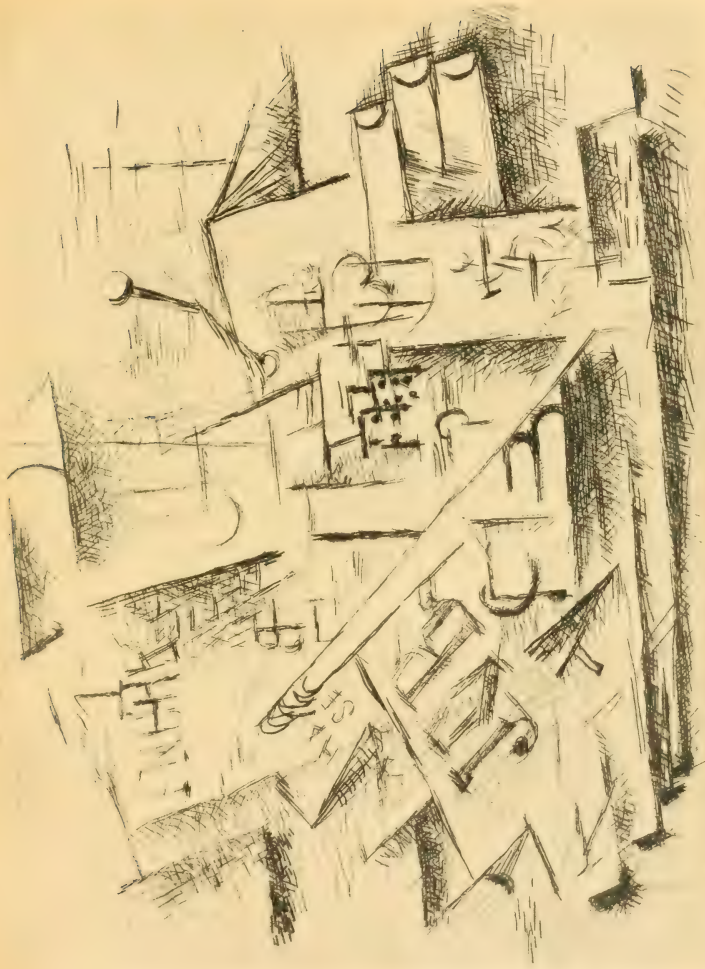


mäßig« wären. Hier, in Architektur und Tektonik, bilden denn auch Kubus, Sphäre und Zylinder die stetigen Grundformen. Die natürliche Körperwelt hat diese Formen nicht, noch regelmäßige Linien. Aber sie liegen fest verankert im Menschen. Sie sind die Voraussetzung für jedes körperliche Sehen.

Unsere bisherigen Bemerkungen über das Sehen betrafen immer nur dessen Inhalt, die zweidimensional »gesehenen«, dreidimensional »gekannten« Gesichtsbilder. Hier handelt es sich nun um die Form dieser Bilder, um die Form unserer Anschauung der Außenwelt. Eben die genannten geometrischen Formen liefern uns das feste Gerüst, auf das wir die aus Netzhautreizen und Erinnerungsbildern zusammengesetzten Erzeugnisse unserer Einbildungskraft auftragen. Sie sind unsere »Sehkategorien«. Wenn wir unseren Blick auf die Außenwelt richten, so fordern wir, gewissermaßen, stets von ihr diese Formen, die sie uns nie in ihrer ganzen Reinheit gibt. Das Flachbild, das wir »sehen«, gründet sich in der Hauptfläche vor allem auf die senk- und die wagrechte Gerade, sodann auf den Kreis. Die »gesehenen« Linien der Körperwelt prüfen wir auf ihre mehr oder minder nahe Verwandtschaft mit diesen Urlinien. Wo keine »wirkliche« Linie sich zeigt, »sehen« wir diese Urlinien selbst: z. B. die wagrechte Gerade bei seitlich beschränktem Wasserhorizont, den Kreis bei unbeschränktem. Wenn wir ferner das uns erscheinende Flachbild als dreidimensional erkennen wollen, was bei jedem Blicke geschieht, so ist uns das nur

möglich durch unsere Kenntnis der einfachen stereometrischen Gebilde. Ohne den Würfel gäbe es für uns kein Gefühl der Dreidimensionalität der Körper überhaupt, noch das ihrer Abarten ohne Sphäre und Zylinder. Unsere Kenntnis a priori dieser Formen ist die Voraussetzung, ohne die es für uns kein Sehen, keine Körperwelt gäbe. Die Architektur und die Tektonik verwirklichen im Raume diese von der natürlichen Körperwelt stets vergebens geforderten Urformen, die Bildhauerei naturabgewandter Epochen nähert sich ihnen, soweit ihr Darstellungszweck es ihr gestattet, und die zweidimensionale Malerei solcher Epochen gibt wenigstens durch Verwendung der regelmäßigen »Urlinien« der gleichen Sehnsucht Ausdruck. Und nicht nur die Sehnsucht wohnt der Menschheit inne nach diesen Linien und Formen, sondern auch die Fähigkeit, sie zu erzeugen. Diese zeigt sich deutlich gerade bei Völkern, bei denen keine »darstellende« bildende Kunst andere Linien und Formen hervorbringt.

Der Kubismus nun, gemäß seiner besonderen Rolle als aufbauende und darstellende Kunst zugleich, hat in seiner Darstellung die Gestalten der Körperwelt den ihnen zugrunde liegenden »Urformen« möglichst nahegebracht. Durch Anlehnung an diese Urformen, die die Grundlagen des menschlichen Körperlehens und -empfindens sind, gibt er die deutlichste Erläuterung und Begründung aller Formen. Die unbewußte Arbeit, die wir vor jedem Gegenstande der Körperwelt vornehmen müssen, um seine Form zu »er-



Allegre, Interieur, album "Les Femmes d'Alger"

GEORGES BRAQUES

kennen«, um uns ein genaues Bild von ihm zu schaffen, erleichtert uns das kubistische Gemälde, indem es uns die Beziehungen dieses Körpers zu den Urformen zeigt, vor Augen stellt. Wie ein Knochengerüst liegen dann beim endgültigen Sehergebnisse des Gemäldes diese Formen dem Eindrucke des dargestellten Gegenstandes zugrunde, nicht mehr »gesehen«, aber die Grundlage der »gesehenen« Gestalt.

Nicht die vollständige Geschichte des Kubismus sollte hier gegeben werden. Wir würden den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, wollten wir die Entwicklung der beiden Maler weiter verfolgen, nun die endgültige »Schrift« der neuen Kunst erreicht ist. Hier galt es einzig, die Stellung des Kubismus in der Geschichte der Malerei zu zeigen, die Beweggründe darzulegen, die seiner Gründer Antrieb waren.

Daß dieser neue Stil sich mehr und mehr der Erscheinung des Gemäldes bemächtigt, daß mehr und mehr Maler »kubistisch« malen, ist bekannt. Diese lyrische Malerei ist der Ausdruck des Geisteslebens unserer Zeit. Die notwendige, folgerichtige Entwicklung wird dazu führen, daß alle wahren Künstler der aufsteigenden Generation ihr angehören werden – im weiteren Sinne.

Unter denen, die schon sich ihr angeschlossen, sind begabte und unbegabte Künstler; auch im Kubismus bleiben sie, was sie waren. Die Begabten schaffen ästhetische Güter, die Unbegabten nicht, im Kubismus wie vorher. Denn auch der Kubismus ist nur »Erscheinung«, nur Ergebnis des

Zwecks, den das Geistesleben der Zeit der Malerei auf-
erlegte. Ob das kubistisch in die Erscheinung tretende Ge-
mälde ein ästhetisches Gut sein wird, ein Gut, dem der ästhe-
tisch eingestellte Beschauer die Wertform »Schönheit« wird
zuteilen müssen, hängt, wie immer, nur davon ab, ob der
Maler die Gabe hat, oder nicht. Doch notgedrungen wird
jeder begabte junge Künstler sich mit dem Kubismus auseinan-
dersetzen müssen. Er wird so wenig ohne ihm auskommen
können, als ein Zeitgenosse Tizians in Italien hätte malen kön-
nen wie Giotto. Der Künstler, als Vollstrecker des – unbe-
wußten – plastischen Wollens der Allgemeinheit, geht stets
auf im Zeitstil, der Ausdruck dieses Wollens ist.

Wie die illusionistische Kunst der Renaissance sich in der
Ölmalerei ein Werkzeug schuf, das ihrem Streben nach na-
turtäuschender Wiedergabe feinsten Einzelheiten genügen
konnte, so mußte der Kubismus neue Mittel erfinden für einen
ganz entgegengesetzten Zweck. Für seine Flächen ist die Ölfarbe
nicht immer passend, unschön, manchmal klebrig. Er schuf
sich neue Mittel in den verschiedensten Stoffen, wie farbige
Papierstreifen, Lackfarben, Zeitungspapier, wozu noch für
die »realen Einzelheiten« Wachleinwand, Glas, Sägemehl
usw. kommen.

Braque und Picasso haben in den Jahren 1913 und 1914
versucht, die in ihrer Malerei noch nicht ganz vermiedene
Verwendung der Farbe als Helldunkel durch Verquickung
der Malerei und der Skulptur zu beseitigen. Anstatt nämlich
durch Schattengebung veranschaulichen zu müssen, wie eine



GEORGES BRAQUE

Fläche über, vor der andern steht, konnten sie die Flächen tatsächlich hervortreten lassen und ihre Beziehungen also im Relief wirklich darstellen. Die ersten Versuche dieser Art gehen weit zurück; schon im Jahre 1909 hatte Picasso ein derartiges Unternehmen begonnen. Da dieses aber sich noch in der geschlossenen Form bewegte, so mußte es mißlingen. Es entstand eine Art farbigen Bas-Reliefs. Erst in der offenen, flächigen Form konnte diese Vereinigung der Malerei und der Skulptur durchgeführt werden. Entgegen dem landläufigen Vorurteil muß dieses Streben nach Erhöhung des plastischen Ausdrucks durch Zusammenarbeiten der beiden Künste warm gebilligt werden. Man darf von diesem Zusammenarbeiten sicher eine Bereicherung der plastischen Künste erwarten. Eine Reihe von Bildhauern wie Lipchitz, Laurens, Archipenko hat seitdem diese »Skulptomalerei« aufgenommen und weitergeführt.

Übrigens ist diese Form nicht ganz neu in der Geschichte der bildenden Künste. Die Neger der Elfenbeinküste haben sich einer ganz ähnlichen Ausdrucksart bedient für ihre Tanzmasken. Diese stellen sich ungefähr so dar: Eine vollständig ebene Fläche bildet den unteren Teil des Gesichts, dem sich die sehr hohe Stirne manchmal gleichfalls eben, manchmal leicht nach hinten gewölbt anschließt. Während nun die Nase sich einfach als ein schmales Brett aufsetzt, bilden zwei etwa acht Zentimeter vorspringende Zylinder die beiden Augen, ein etwas niedrigeres Hexaeder den Mund. Die vorderen Flächen der Zylinder und des

Hexaeders sind bemalt, das Haar durch Rafia wiedergegeben. Wohl ist die Form hier noch geschlossen, aber es ist nicht die »wirkliche« Form, sondern ein straffes Formenschema von plastischer Urgewalt. Auch hier, wie man sieht, Formenschema und »reale Einzelheiten« (die gemalten Augen, Mund, Haare) als Reize. Als Resultat im Bewußtsein des Beschauers das gewollte: menschliches Gesicht.

V

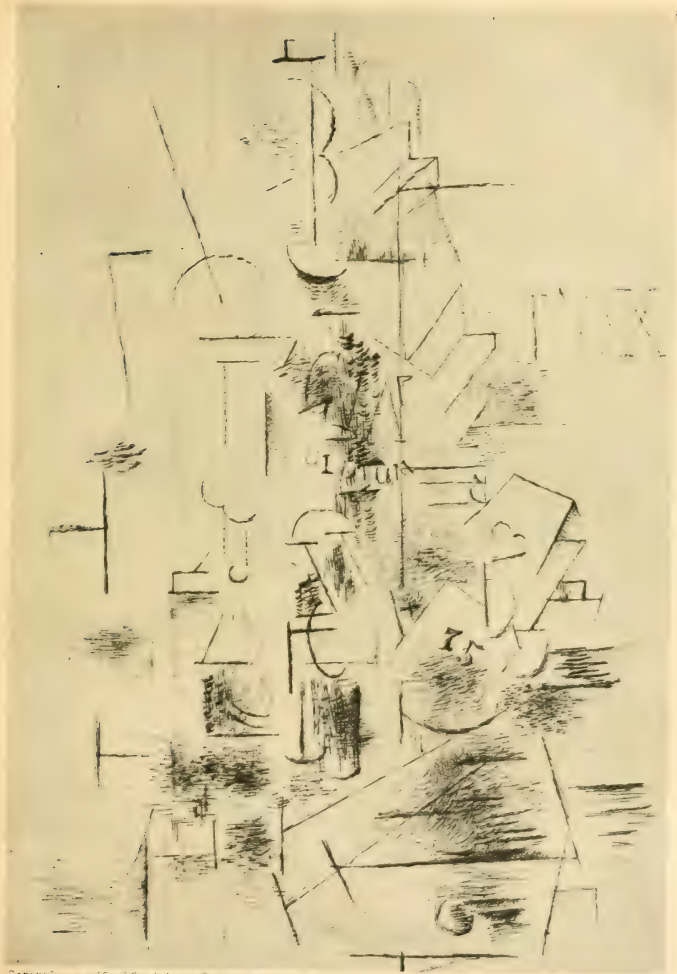
Den Weg zum Kubismus behandelt diese Schrift. Nicht von den zahlreichen Künstlern darf sie also reden, die dem Kubismus sich angeschlossen, sondern nur von denen, die ihn schufen. Zu ihnen zählt Fernand Léger. Ungerecht wäre es und falsch, wollte man unter den Wegbereitern des Kubismus, neben Braque und Picasso, ihn nicht nennen. Nicht als ob mit diesen gleichzeitig er am Beginne des Weges stände: nein. Aber, ihren Anregungen folgend, ging er eigene Straßen, gelangte zu andern Ergebnissen.

Ein Lichtmaler war Léger gewesen. Da, eines Tages, überraschte er mit einem großen Bilde, das ganz aus den Bahnen der Lichtmalerei heraustrat. Es hing im »Salon des Independants« des Jahres 1910. Es stellte dar Männer, zwischen Bäumen. Auf die einfachsten Formen zurückgeführt alles. Wie Ofenrohre die Bäume. Zusammengesetzt aus Zylinder und Sphäre die Männer. Die Farbe war zart, harmonisiert. Nicht »cubisme« sei das, sagte irgend jemand, sondern »tubisme«: »Röhrenkunst«.

Nur eine Änderung in Légers Kunst brachten die nun folgenden Jahre. Die Farben, in diesem und dem nächsten Jahre noch blaß und fein aufgetragen, wie Nebel zu Formen sich blähend, zusammenklingend abgestimmt, werden mählich kräftiger, bis endlich in strahlendem Blau, Rot, Weiß, in den reinsten Tönen das Gemälde schmetternd aufjauchzt.

Man sieht, nicht bescheiden mit einfachsten Gegenständen begann Léger. Selten hat er simple Stilleben gemalt. Nie verzweifelnd mit dem Gegenstande gerungen. Das macht: er steht ihm viel eigenmächtiger gegenüber als Picasso und Braque. Zwar verfällt er nicht in den Irrwahn der »abstrakten Kunst«, die nur Ornamentik ist. Stets ist bei ihm ein Seherlebnis Ausgangspunkt. Doch, manchmal, entfernt von diesem er sich, behandelt es verschieden in mehreren Bildern, ergeht sich, möchte ich sagen, in Variationen über dieses sein Thema. Er schafft dann Formbauten, die dem Beschauer das ursprüngliche Seherlebnis nicht mehr vermitteln. Sein Gemälde ist Ziel diesem Künstler, dem er alles andere unterwirft: Vorwand mehr als Vorwurf ist ihm oft der Gegenstand.

Ob das noch Kubismus sei, wird man fragen. Sicherlich ja, wenn auch von den beiden Polen Mannigfaltigkeit des Seherlebnisses – Einheit des Gemäldes bei Léger der Pol »Einheit« eine vielleicht allzu ausschließliche Bedeutung erlangt. Denn Festhaltung eines Seherlebnisses ist Légers Schaffen doch stets, und Festhaltung im Sinne des Kubismus. Wir erkannten den Kubismus als das Streben, die



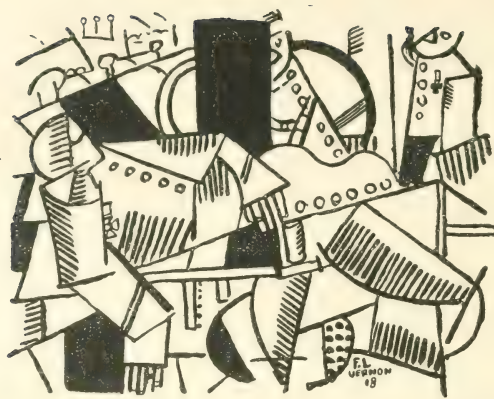
Cottages at L'Estaque

GEORGES BRAQUE

dreidimensionale Mannigfaltigkeit der Außenwelt zu fassen in der Einheit des Gemäldes. Die dreidimensionale Mannigfaltigkeit, die Tiefendimension will der Kubismus wiedergeben – im Gegensatz zu den »Spielkarten« Manets, Gauguins, Matisses und zur Flächenprojektion Seurats. Wie denn der läppische Name »Kubismus« zufällig richtig traf: das Kubische betonen Braque und Picasso.

Das tut auch Léger: er ist Kubist. Aber er betont es mit andern Mitteln als Braque und Picasso. Daher ihm in dieser Schrift ein Platz gebührte.

Léger vereinfacht, vergrößert alle Formen. Er führt sie zurück auf den Grundformen – Würfel, Sphäre und Zylinder – möglichst ähnliche Gebilde, wobei er eine besondere Vorliebe für die Form des Zylinders kundgibt. Dabei wahrt er sorgsam stets die geschlossene Form, gelangt nie zu ihrer Zerreiβung. Gleich einem gewaltigen Golem, einer ungeschlachten Gliederpuppe, steht solch eine Figur Légers da. Gemodelt, gewölbt sind die Formen durch Hell-dunkel auf die einfachste, prägnanteste Weise. Nur der Aufzeichnung der Form dient das Licht: mit möglichster Wucht wird sie durch Belichtung der einen Seite, durch Beschattung der andern herausgehoben. Dem Raum wird wenig Aufmerksamkeit geschenkt, die Stellung der Gegenstände, im Scheinraume des Gemäldes, durch Überschneidung, manchmal auch mit den gewöhnlichen Mitteln der Linearperspektive gezeigt. Der Blick wird dann, wie in der vorkubistischen Malerei, einem »Hintergrunde« zu in die Tiefe geleitet.



F. LÉGER

Léger kennt keine Scheu vor der Deformation. Gewaltig wogender Formenrhythmus, gliedert sich seine Fläche. Im Banne dieses Rhythmus sind rücklichtslos verformt die Gegenstände, die Bestandteile des Werkes bilden.

Sicher hat man in dieser Beschreibung die Tendenzen zum Teil wiedergefunden, die wir als für die Jahre 1908 und 1909 in Picassos und Braques Schaffen bezeichnend erkannten. Wo nun aber Léger von diesen Tendenzen sich ganz entfernt, das ist in der Behandlung der Farbe. Was leicht verständlich ist. Viel eigenmächtiger – sagte ich – steht Léger dem Gegenstande gegenüber als jene beiden Maler. Was ihnen nur notwendige, vorübergehende Selbstbescheidung war – die Unterdrückung der Einzelheiten

der Formen, ihre Vergrößerung –, ist Légers Endziel. Grobklotzig große Synthefen, eingemauert in feinen zyklisch getürmten Aufbau, bietet er dem Beschauer. Daß ihm, der so gewalttätig schaltet mit den Formen des Gegenstands, dessen Farbe nicht unantaftbar fein kann, ist selbstverständlich. Er färbt die Formen seines Gemäldes zur Erfüllung ihrer Funktion im Werke, nach seinem Willen. Um die Eigenfarbe des dargestellten Gegenstandes kümmert er sich kaum, grundverschieden auch hierin von Braque und Picasso, die auf die Wiedergabe dieser »Lokalfarbe« in den Jahren 1910 bis 1914 soviel Arbeit und Mühe verwandten. Das Streben dieser Maler, das auf möglichst eingehende Aussage vom Gegenstande geht, ist denn Léger völlig fremd.

Und nun: Was will eigentlich Léger? Er will wirken! Wuchtigste Dreidimensionalität der Formen, gellenden Glanz der Farben strebt er an. Wille zur Macht des Gemäldes befeelt ihn: herrschen soll es, liegend sich durchsetzen.

Viel frische unverbrauchte Kraft ist hier: die tobt überschwenglich tosend.

VI

Zahlreiche Künstler, die sich der Formensprache des Kubismus bedienen, haben versucht, mit diesem Mittel andere Ziele zu erreichen als die genannten. Nur zwei dieser Versuche verdienen hier besprochen zu werden, denn nur diese beiden haben einen greifbaren Sinn.

Ich meine zuerst den sogenannten Futurismus, das heißt die italienische Schule dieses Namens, sowie einige isolierte Künstler, wie Marcel Duchamp, die gleiches anstrebten. Schon vor dem Übergang der Futuristen zum Kubismus, als sie sich noch divisionistischer Mittel bedienten, war in allen ihren Manifesten vom »Dynamismus« die Rede, von dem Bestreben, in der Malerei und der Bildhauerei die Bewegung darzustellen. Dieser Gedanke wurde auch seitdem nicht aufgegeben, wie denn noch ein 1913 erschienenes Buch Boccionis, eines der Ihren, dem »statischen« Kubismus den »dynamischen« Futurismus gegenüberstellt.

Wie suchten sie die Bewegung darzustellen? Indem sie den bewegten Körperteil, Arm, Bein z. B., mehrmals in

verschiedener Lage darstellten, oder durch Wiedergabe zweier oder mehrerer Bewegungsphasen der ganzen Figur, oder dann durch Verlängerung oder Verbreiterung des dargestellten Objektes in die Richtung der gewollten Bewegung. Kann auf diese Weise beim Beschauer der Eindruck einer sich bewegenden Gestalt erweckt werden?

Nein. Alle diese Lösungen krankten nämlich am gleichen Fehler, der ohne weiteres diesen Eindruck verunmöglicht. Damit wir »Bewegung« empfinden, müssen mindestens zwei Gesichtswahrnehmungen nacheinander bestehen, zeitlich getrennt. Beim Futurismus aber bestehen die verschiedenen Phasen gleichzeitig im Gemälde. Sie werden also stets als verschiedene, ruhende Einzelgestalten empfunden werden, nie aber als eine sich bewegende Gestalt. So ist es in der Tat. Durch Betrachtung von Bildern von Carrà, Severini oder Boccioni kann sich jederman selbst davon überzeugen.

Auf diese Weise also ist die Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst nicht möglich. Sicher wäre aber eine solche Darstellung eine gewaltige Bereicherung der bildenden Künste, wenn sie möglich wäre. Anstatt nur durch einmaligen Eindruck zu wirken, würden sie auch der Gefühlsreihe teilhaftig werden, die bis jetzt nur die zeitlich wirkenden musikalischen Künste in uns erregen können, und die mit der nur in einer zeitlichen Reihe möglichen Spannung und Lösung zusammenhängt. Gibt es eine solche Möglichkeit?

Ja, und zwar gibt es zwei Wege, die beide Picasso schon vor Jahren in Gesprächen angedeutet hat, ohne ihre wissen-

schaftlichen Grundlagen auch nur zu ahnen. Praktisch angewandt hat er sie bis jetzt noch nicht.

Der erste Weg entspricht der tatsächlichen Bewegung eines Körpers. Es wäre hier dem Kunstwerke mittels eines Uhrwerks eine wirkliche Bewegung mitzuteilen. Das ließe sich sowohl bei Statuen als bei Gemälden bewerkstelligen, und zwar bei diesen nach Art der Zielscheiben in Jahrmarktschießbuden, die sich bei Treffern in Bewegung setzen.

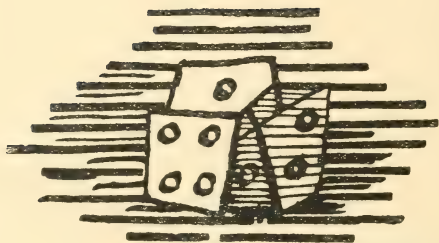
Es gibt aber noch eine andere Weise, um im Bewußtsein des Beschauers den Eindruck von Bewegung hervorzurufen, die Stroboskopische nämlich, auf der der Kinematograph beruht. Wenn nämlich rasch genug nacheinander Bilder gezeigt werden, die in ihren räumlichen Bestimmungen wenig genug voneinander abweichen, so entsteht im Bewußtsein des Beschauers eine Identifikationstäuschung. Alle diese Gesichtswahrnehmungen werden dann auf einen Gegenstand bezogen, auf das erste wahrgenommene Bild, das so sich bewegend erscheint. Auf diesem Wege, der ja für humoristische Zeichnungen schon angewandt wird, durch Malen der verschiedenen Bilder auf einen durchsichtigen Stoff und ihre Vorführung durch einen kinematographischen Projektionsapparat, würde sich der Malerei eine neue Bahn mit unermesslichen Möglichkeiten öffnen.

Es wäre noch, zweitens, eine Richtung zu erwähnen, die »Malerei ohne Gegenstand« als ihr Ziel bezeichnet, also farbige Formgebilde auf der Leinwand harmonisch komponieren will, ohne irgendwelche Anlehnung an Naturgegenstände.

Unsere Stellungnahme zu dieser Richtung kann nicht zweifelhaft sein. Sie vermag sicher, angenehme Werke zu schaffen. Aber: Malerei ist sie nicht. Das Problem der Malerei, die Zusammenfassung des Mannigfaltigen der Körperwelt in der Einheit des Kunstwerks, kennt sie nicht. Alle die Aufgaben, mit denen die lyrische Malerei seit Jahren gerungen, läßt sie beiseite. Nur dekorativ wollen ihre Werke sein, die Wand schmücken. Nicht der Kunsttrieb, der Schmucktrieb rief sie hervor. Ornamentik ist es, was diese Maler schaffen.

Als Ornamentik aber bedient sie sich nicht der rechten Mittel, wenn sie die Papierstreifen usw. des Kubismus verwendet statt der ihr zukommenden reichen Welt der Keramik, der Stoffe, des Glases usw. Am Tage jedoch, wo sie, ihres wahren Wesens sich bewußt, entschlossen jedem Anspruch auf Malerei entraten, wo sie all der Möglichkeiten der Ornamentik sich bedienen wird, wird diese Richtung dem Kunstgewerbe neues Blut einflößen, den Stil unserer Zeit schaffen.

Denn ein Stil wächst organisch aus dem Kunstschaffen der Zeit. Und diesem hat der Kubismus den Weg gewiesen. Der Kubismus, den Picasso und Braque in harter Arbeit schufen.



G. BRAQUE



Dimension plus Bas, Fondation Doucet, Paris

FERNAND LÉGER

INHALTS = VERZEICHNIS

	Seite
I. Das Wesen der neuen Malerei. Der Formenlyris= mus. Der Widerstreit von Darstellung und Aufbau	7
II. Die Vorläufer: Cézanne und Derain	9
III. Der Kubismus. Erstes Stadium: Das Problem der Form. Picaffo und Braque	15
IV. Der Kubismus. Zweites Stadium: Die Durch= brechung der geschlossenen Form. Das Problem der Farbe. »Sehkategorien«. Picaffo und Braque in ge= meinsamer Arbeit	23
V. Das Bild als wirkender Selbstzweck. Léger	47
VI. Neue Möglichkeiten: Darstellung der Bewegung. Ornamentik	52

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. GRAVÜREN

Pablo Picaffo, Zwei Akte (Radierung, 1909) . . .	Titelbild	
Pablo Picaffo, Stilleben (Radierung, 1909) . . .	gegenüber Seite	8
Pablo Picaffo, Männlicher Kopf (Radierung, 1912)	„	16
Georges Braque, Stilleben mit Pfeife und Glas (Radierung, 1912)	„	40
Georges Braque, Stilleben mit Ginflasche (Radie- rung, 1912)	„	48
Fernand Léger, Stilleben (1917)	„	56

II. NETZÄTZUNGEN

Die Wiedergabe der Gemälde usw. erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Simon in Paris.

Abb. 1	Picaffo, Akt (Öl, 1906)
„ 2	„ Männlicher Akt (Öl, 1906)
„ 3	„ Blumen (Öl, 1907)
„ 4	„ Sitzende (Öl, 1908)
„ 5	„ Frau mit Mandoline (Öl, 1909)
„ 6	„ Frau mit Hut (Öl, 1909)
„ 7	„ Frau mit Mantille (Öl, 1910)
„ 8	„ Frau mit Mandoline (Öl, 1911)
„ 9	„ Stilleben mit Rumflasche (Öl, 1911)
„ 10	„ Männlicher Kopf (Zeichnung, 1912)
„ 11	„ Flasche und Gläser (Öl, 1912)
„ 12	„ Gitarre und Flasche (Relief, Holz, 1913)
„ 13	„ Abfintglas (Rundplastik, bemalte Bronze, 1914)
„ 14	„ Der Student (Öl und Papier, 1914)
„ 15	„ Frau mit Gitarre (Öl, 1914)

Abb. 16	Braque,	Der Ölbaum (Öl, 1907)	
„ 17	„	Der Viadukt von L'Estaque (Öl, 1907)	
„ 18	„	Haus in L'Estaque (Öl, 1908)	
„ 19	„	Früchte (Öl, 1908)	
„ 20	„	Stilleben mit Mandoline (Öl, 1909)	
„ 21	„	La Roche-Guyon (Öl, 1909)	
„ 22	„	Violine und Topf (Öl, 1910)	
„ 23	„	Violine und Birnen (Öl, 1911)	
„ 24	„	Junges Mädchen (Öl, 1912)	
„ 25	„	Fruchtschale (Öl, 1913)	
„ 26	„	Violine und Glas (Öl, 1914)	
„ 27	„	Stilleben mit Clarinette (Papier auf Leinwand, 1913)	
„ 28	„	Flasche und Glas (Öl, 1919)	
„ 29	„	Glas und Karte (Öl, 1919)	
„ 30	Léger,	Akte in einer Landschaft (Öl, 1910)	
„ 31	„	Rauch (Öl, 1911)	
„ 32	„	Mähende (Öl, 1912)	
„ 33	„	Formenvariation (Öl, 1913)	
„ 34	„	Sitzende (Öl, 1914)	
„ 35	„	Der 14. Juli, Nationalfest (Öl, 1918)	
„ 36	„	Der Motor (Öl, 1919)	

III. ABBILDUNGEN IM TEXT

Picasso, Akt (Federzeichnung, 1910)	Seite 11
Picasso, Radierung (1914), Illustration zu Max Jacob »Le Siège de Jérusalem« (1913)	„ 25
Braque, Illustrationen zu Pierre Reverdy »Les Ardoises du Toit« (1919)	„ 31, 55
Braque, Zeichnungen (1919)	„ 37, 43
Léger, Illustrationen zu Blaise Cendrars »J'ai tué« (1918)	„ 7, 13 18, 28, 50



Abb. 1: Picasso

Aïa (Öl 1906)



Abb. 2: Picasso

Männlicher Akt (Öl, 1906)

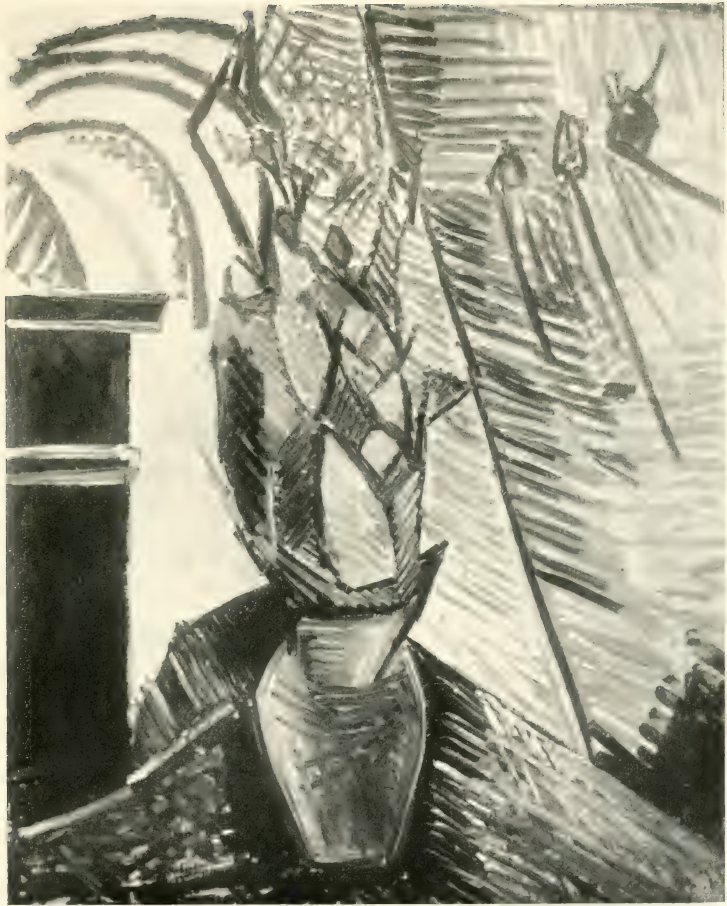


Abb. 3: Picasso

Blumen (Öl, 1907)



Abb. 4: Picasso

Sitzende (Öl, 1908)



Abb. 5: Picasso

Frau mit Mandoline (Öl, 1909)



Abb. 6: Picasso

Frau mit Hut (Öl, 1909)



Abb. 7: Picasso

Frau mit Mantilla (Öl, 1916)



Abb. 8: Picasso Frau mit Mandoline (Öl, 1911)

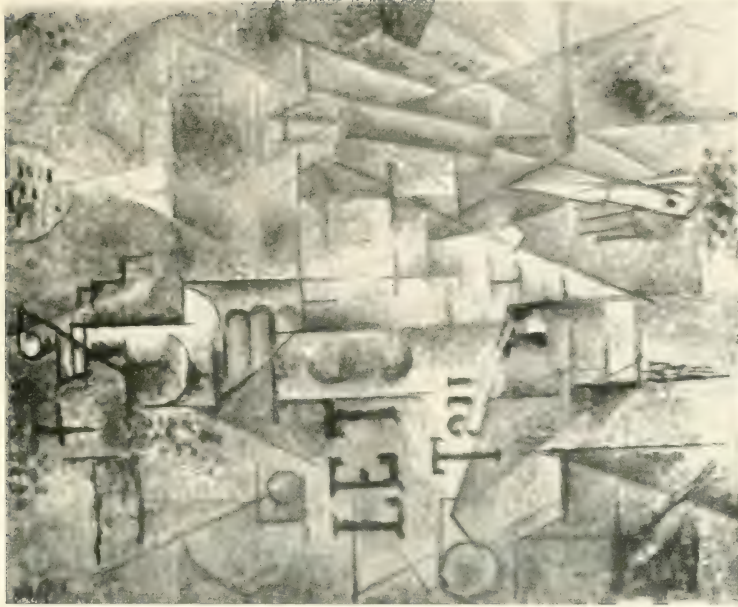


Abb. 9: Picasso

Stricken mit Rummflasche (Öl, 1911)



Abb. 10: Picasso

Männlicher Kopf (Zeichnung, 1912)

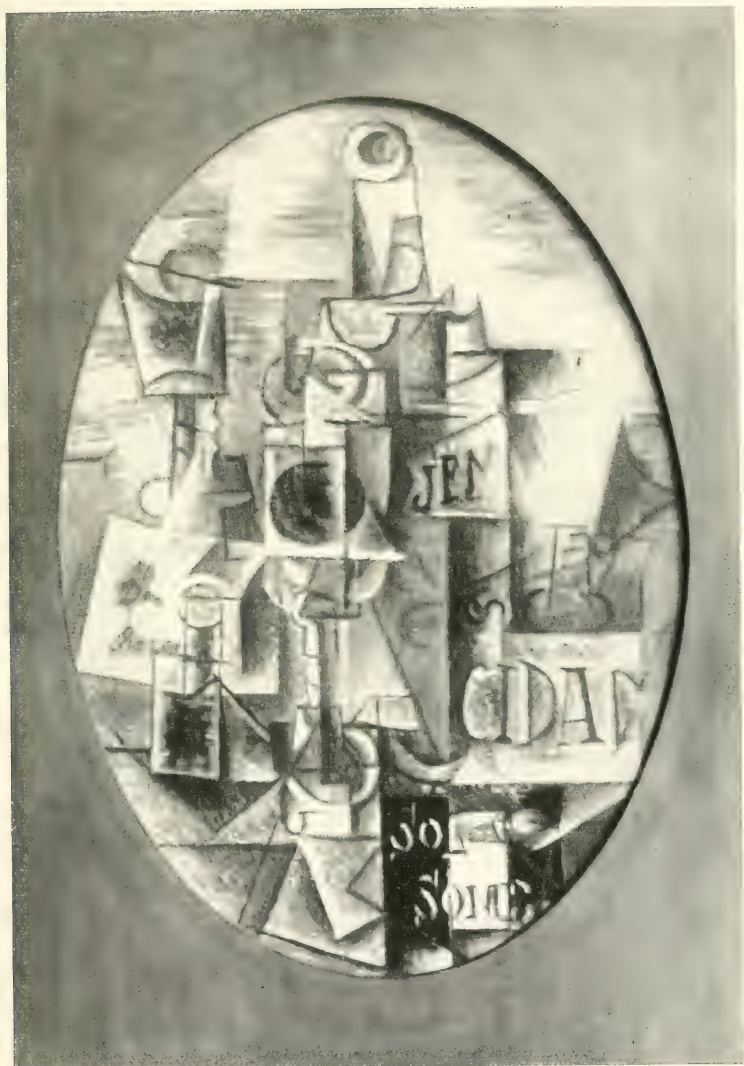


Abb. 11: Picasso

Flasche und Gläser (Öl, 1912)

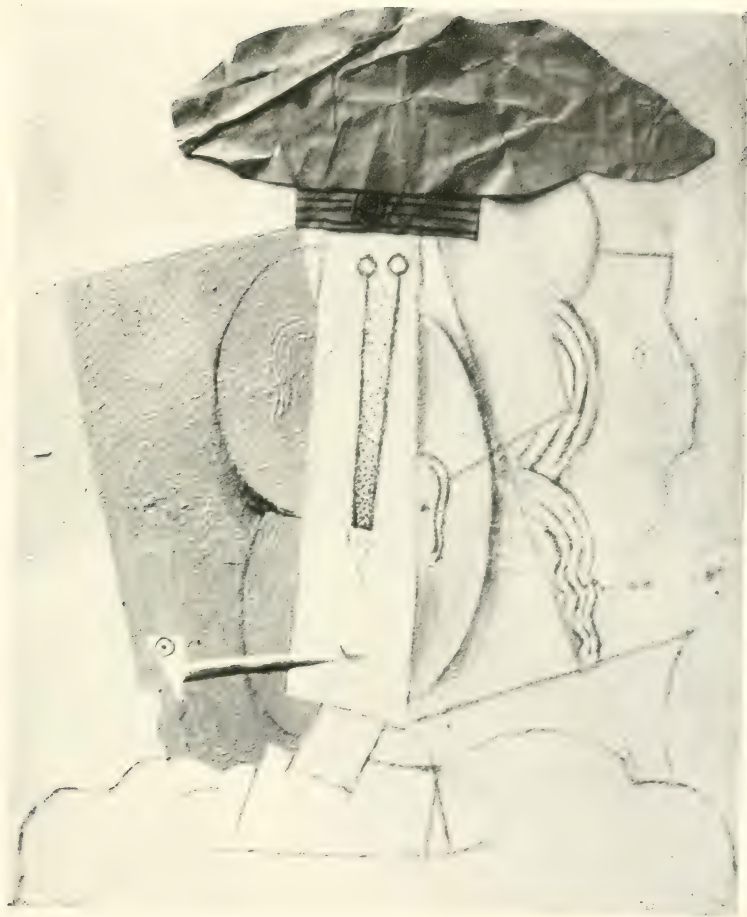


Abb. 14: Picasso

Der Student (Öl und Papier, 1914)



Abb. 15: Picasso

Frau mit Gitarre (Öl, 1914)



Abb. 16: Braque

Der Ölbaum (Öl, 1907)



Aff. 17: Braque

Der Pladukt von l'Estraque (Öf, 1907)



Abb. 18: Braque

Haus in l'Estaque (Öl, 1908)



Fruite (Öl, 1908)

Abb. 19: Braque



Abb. 20: Braque

Stilleben mit Mandoline (Öl, 1909)



Abb. 21: Braque

La Roche-Guyon (Öl, 1909)



Abb. 22: Braque

Violine und Topf (Öl 1910)



Violine und Birnen (Öl, 1911)

Abb. 23: Braque



Abb. 24: Braque

Junges Mädchen (Öl, 1912)

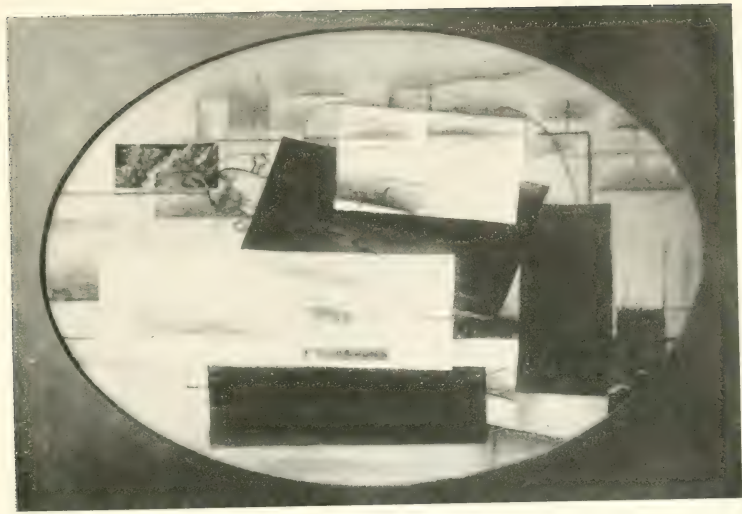


Abb. 26: Braque *Violine und Glas* (Öl, 1914)

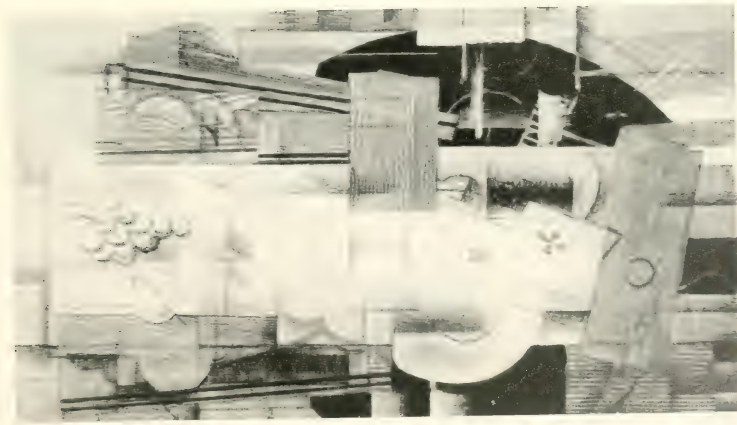


Abb. 25: Braque *Fruchtschale* (Öl, 1913)



Abb. 27: Braque

Stilleben mit Clarinette (Papier auf Leinwand, 1913)



Abb. 28: Braque

Flasche und Glas (Öl, 1919)



Abb. 29: Braque

Glas und Karte (Öl, 1919)



Abb. 30: Léger

Akte in einer Landschaft (Öl, 1910)



Abb. 31: Léger

Rauch (Öl, 1911)

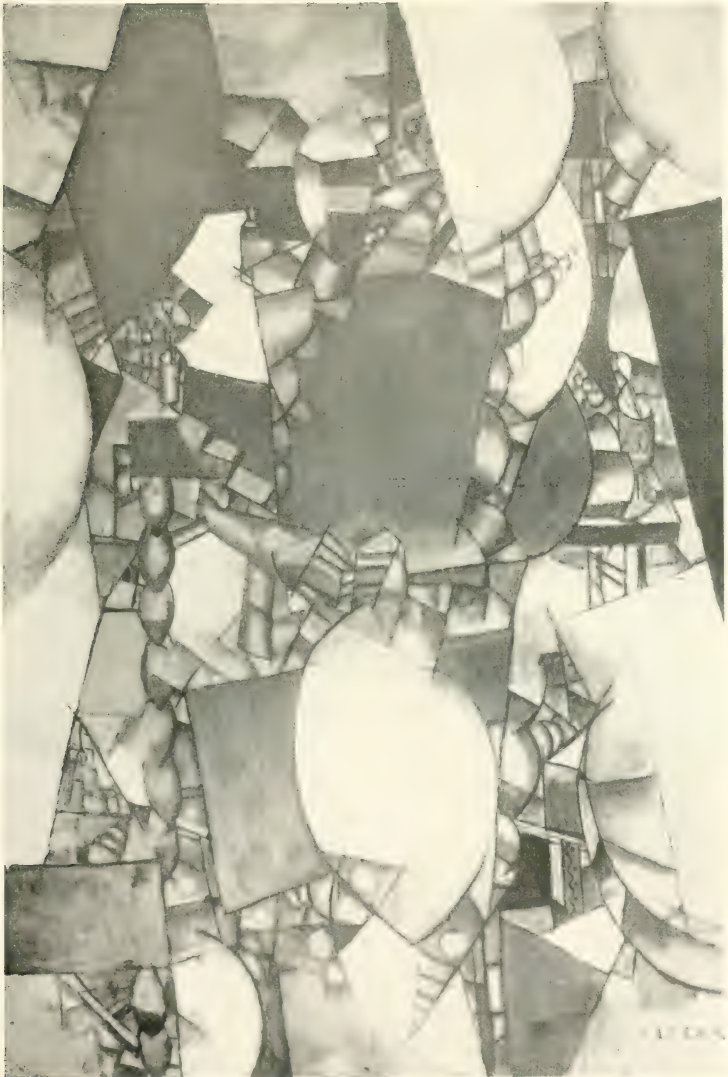


Abb. 32: Léger

Näherin (Öl, 1912)



Abb. 33: Léger

Formenvariation (Öl, 1913)



Abb. 34: Léger

Sitzende (Öl, 1914)

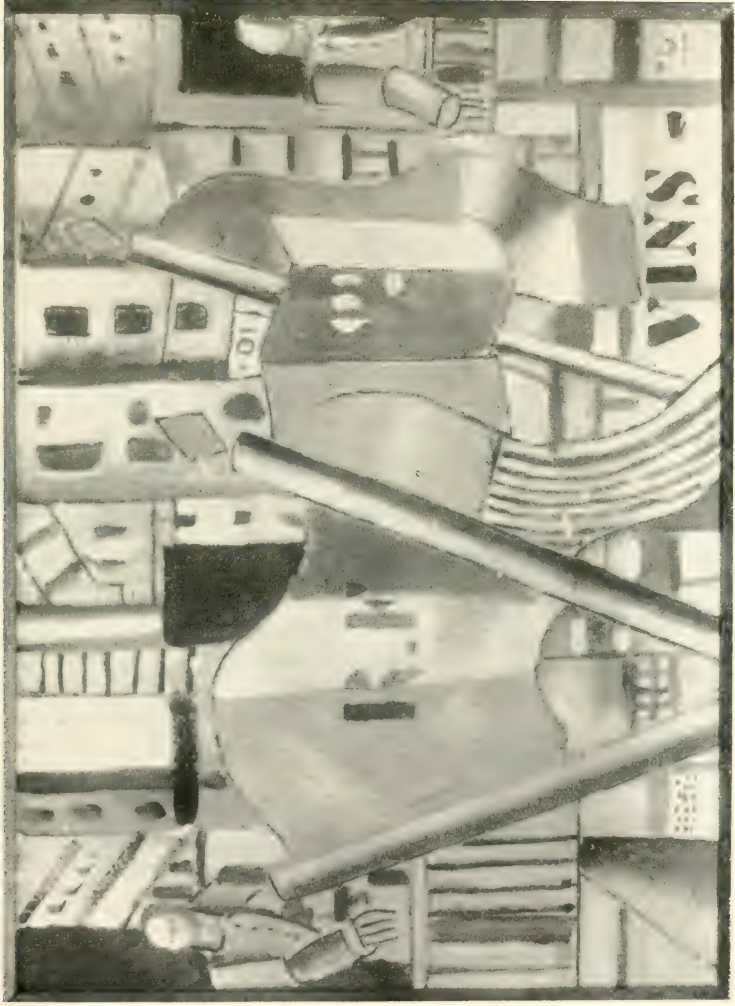
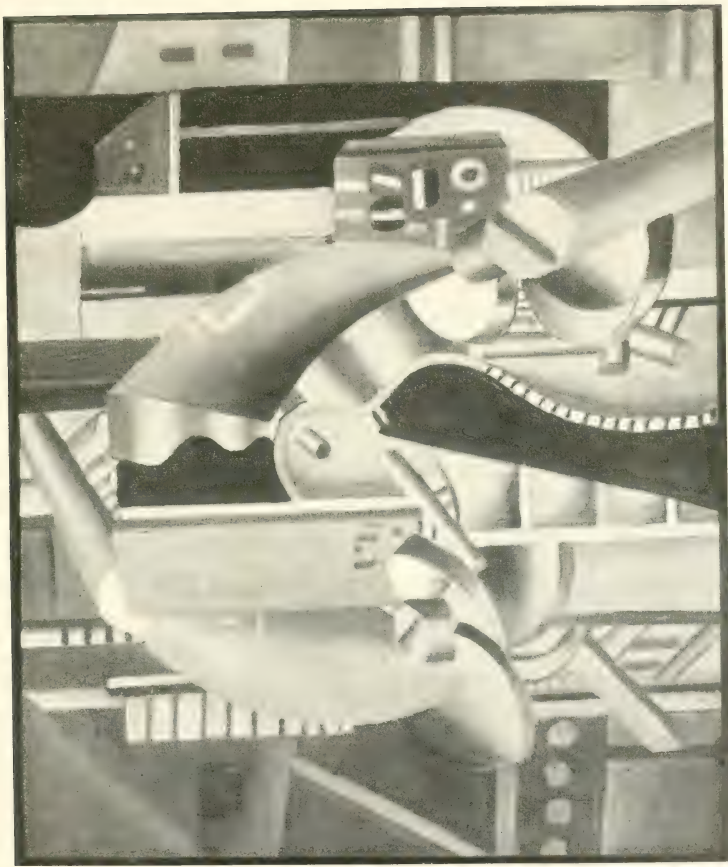


Abb. 35: Léger

Der 14. Juli (Nationalfest) (Öl, 1918)



Der Motor (Öl, 1919)

Abb. 36: Leéger

ND
1265
K3
1920

Kahnweiler, Daniel Henry
Der Weg zum Kubismus

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

