

## **Kubismus Teil 2**

Wir sind das letzte Mal von dem Sachverhalt ausgegangen, daß im theoretischen Bewußtsein von Künstlern im 20. Jh., in ihrer Reflexion auf die eigene Praxis, seit 1910 zwei typische Positionen sich zeigen, die den sonstigen Differenzierungen übergeordnet sind, zwei Standpunkte, die scheinbar einen polaren Gegensatz bilden, dennoch aber einen gemeinsamen Nenner haben. Kandinsky hat sie 1911 definiert als "das große Reale" und "das große Abstrakte". Beide heben die "praktisch-zweckmäßige Bedeutung der Dinge" auf, wie Kandinsky sich ausdrückt, d. h. sie setzen diejenige begriffliche Wirklichkeitsvorstellung außer Geltung, die außerhalb der Kunst das Realitätsbewußtsein des Zeitalters beherrscht: die instrumentale, verdinglichende Vorstellung, für welche die Dinge der Welt ausschließlich verfügbare Objekte als Beute relevant sind.

Das "große Reale" im Sinne des Kandinskyschen Begriffs ist eine Verselbständigung und Verabsolutierung des Sachinhalts von Kunstgebilden in solcher Weise, daß jeder begriffliche Kontext, mit dem wir die Gegenstandswelt für die Zwecke der Praxis begreifen, daß dieser Kontext zusammenbricht oder sich auflöst: als eine für das menschliche Verhältnis zur Welt nicht un-bedingte Vorstellung, so daß die Welt der gegenständlichen Objekte in ihrer unsichtbaren Realität erfahren wird als meta-physische im Sinne von de Chiricos *pittura metafisica*, oder als surreale, als mysteriöse Realität, wie das Magritte in seinen Reflexionen mit großer Eindringlichkeit definiert hat.

Es ist nur folgerichtig, wenn auf dieser Seite vielfach die Malerei verlassen wird, und an die Stelle des gemalten und seiner praktischen Bedeutung entrückten Gegenstandes der reale Gegenstand selbst tritt, erstmals 1912/13 mit Marcel Duchamps Readymades und seither bis heute immer wieder in den verschiedensten Differenzierungen von Objektkunst.

2

Löst sich auf dieser Seite der Sachinhalt des Kunstgebildes von allen Voraussetzungen des rational-zweckgerichteten praktischen Begreifens, von allen Bedingungen, wird er also un-bedingt, so löst sich auf der anderen Seite der Forminhalt von den Bedingungen der Darstellung des Erscheinungsbildes der Dinge, mit dem wir ihre praktisch-begriffliche Bedeutung zu identifizieren gewohnt sind. Für diesen Prozeß habe ich als den folgenreichsten Vorgang die Entstehung des Kubismus darzustellen versucht. Auch in der Konsequenz dieses Vorgangs liegt es, daß das gemalte Bild verlassen werden kann und die Formstruktur auf die verschiedensten Materialien der Realität übergreift. Den Anfang dieses Übergreifens stellte die kubistische Collage dar, die beginnende "Integration von Realität im Kunstgebilde".

So gesehen ist das entscheidende Kunstereignis im 20. Jh. nicht etwa die vielberufene "Abstrakte", sondern die ist nur Nebenprodukt einer umfassenden Neuorientierung, nämlich der Aufhebung der Grenzen und Rangunterschiede zwischen den Kunstgattungen und einer Übergangsfähigkeit der Formprozesse, die Architektur, Plastik und Malerei nicht als getrennte Kategorien, sondern bloß als verschiedene Konkretionsarten eines einzigen Universums der Formen gelten läßt. In diesem umfassenden Horizont muß man die Entstehung des Kubismus sehen, um zu begreifen, daß das von ihm entwickelte bildnerische Modell nicht eine Episode irgendeines doktrinären Formalismus der isolierten Malerei oder dann auch der Skulptur war, sondern ein geschichtlicher Vorgang innerhalb langfristiger,

weiträumiger Veränderungen, wirklich bis in die gegenwärtige Lage hinein.

Wir haben die ersten Phasen des kubistischen Vorgehens verfolgt, und als entscheidend zeigte sich, daß der Begriff von bildender Kunst als Darstellung vorgewußter, im voraus bekannter, vertrauter Gegenstandserscheinungen verlassen wurde. Das Bild wurde zu einem Gebilde, einem Körperraum, der jeweils erst in einer am Prozess beteiligten, in ihn verstrickten Wahrnehmung Existenz gewinnt. Der Wahrnehmende ist nicht mehr Zuschauer. Das Kunstgebilde verläßt seinen bisherigen Charakter der Objektdarstellung, und dem entspricht, daß der Mensch aus

3

seiner bisherigen Position als Subjekt herauszugehen veranlaßt wird. Er ist nicht mehr, wie seit der Renaissance, der universelle Bezugspunkt für die Dinge, die nur in dem Maße und in der Gestalt zugelassen waren, wie sie sich der distanzierenden, gegenständlich objektivierenden Vorstellung fügen. Es ist eine Änderung des Weltverhaltens und nicht eine Änderung bloß kunstimmanenter ästhetischer Methoden.

Wir haben nun jetzt noch nicht genau erörtert, was es mit dem Unterschied auf sich hat, der den synthetischen Kubismus von den vorangehenden Stufen unterscheidet.

Picasso: "Stilleben auf Flechtstuhl"

Schon 1911/12 macht Picasso das sogenannte "Stilleben mit dem Flechtstuhl", wo ein konkretes Realitätsfragment unmittelbar in die kubistische Struktur eingefügt ist, das Rohrgeflecht des Stuhles in Form eines bedruckten Papiers, auf dem Rohrgeflecht imitiert ist. Es besteht für den Verwendungszweck in dieser Bildstruktur kein wesentlicher Unterschied zwischen realem Geflecht und Imitation. Es kommt darauf an, daß es keine erscheinungsbildliche Darstellung ist. Das Stück materieller Wirklichkeit macht zwar nicht (im Sinn von Kahnweilers Theorie) in der Vorstellung das Ganze zu einer Gegenstandsdarstellung; wohl aber hat es die Wirkung der Konkretisierung des Ganzen in der Wahrnehmung. Das Stück integrierter Realität wirkt als "Katalysator", sagt Kahnweiler zutreffend, es veranlaßt die Wahrnehmung, das Malereigebilde so substantiell zu erfassen wie auch das Tau, das ums Bildoval gelegt ist; nicht als Rahmung, sondern als Bestandteil der Realisation.

Das was der Anfang der Papiers-collés, der kubistischen Collage.

Picasso: "Valse", 1912/13

Picasso hielt es auch für wesentlich, daß es keine kostbaren, sondern an sich wertlose Stoffe sind, aus denen die neue kon-

4

kret-abstrakte Gestalt wird; daß man das Banale, sogar den Abfall des Alltags, z. B. Fetzen von Tapeten, auf die Ebene einer neuen bildnerischen Wirklichkeit heben kann. Und das war zugleich auch der Weg, um das Farbproblem neu zu lösen, wieder in strenger Konsequenz. Wenn das Gebilde sich zu einer körperräumlichen Struktur konkretisiert ohne Darstellung dinglicher Erscheinungsbilder, dann gehört dazu Farbe als Lokalfarbe. Aber ihrer Einführung widerstand im analytischen Kubismus, wie wir sahen, der Widerspruch zwischen Volumen und Lokalfarbe. Sollte Volumen entwickelt werden, wie es vorher um der Körperlichkeit des Gebildes willen unerläßlich schien, dann brauchte man die Farbe als Hell-Dunkel zur Gestaltung der plastischen Form. Dann konnte man überhaupt keine Farbigeit geben; denn eine Farbe der Substanz darf sich nicht als Modellierung schattieren, andernfalls wäre sie nur Erscheinungsfarbe, nicht konkrete Substanzfarbe. Die analytisch-kubistischen Bilder waren aus diesem Grunde im wesentlichen monochrom, kannten keine farbigen Eigenwerte. Nachdem man aber die plans superposés gefunden hatte, also Konstrukte von

Körperräumlichkeit, nicht mehr durch Facettenanalyse, sondern durch sich überlagernde Flächenformen, konnte die Farbe frei verwendet werden. Und sie war um so mehr Lokalfarbe (Substanzfarbe), wenn sie überhaupt nicht gemalt war, sondern in Gestalt farbiger Papiere eingeführt wurde, wie hier in Picassos "Valse". Die farbigen Realitätsteile sind zugleich das Element der Substantialität des ganzen Malereibildes, wie schon bei dem Beispiel mit dem Rohrgeflecht.

Picasso: "Violon", 1913

1913 entstand auch Picassos "Violon". Die Arbeit zeigt deutlich, wie die Wiedereinführung der Farbe über die Verarbeitung der konkreten Realitätsteile vor sich gegangen war. Auch das in seiner Maserung imitierte Holz ist als materieller Realitätscharakter zu verstehen, nicht als Darstellung des Erscheinungsbildes von einem Holzsockel. Es wird keineswegs Raumgrund für die Darstellung von Gegenständen, ist vielmehr überlagert von einer Konstellation farbiger Flächenformen, die in Teilkonturen sich vergegenständlichen. Immaterielle bildkonstruktive Formen

5

haben teilweise wieder die Substantialität von Mörtel und Wand, aber in diese Substanz schreiben sich Aufrißlinien der Form einer Geige ein; eine dieser Flächenformen, eingeprägt in den materiellen Grund, wird zum Träger der reinen Farbe eines Instruments. Das Gebilde besitzt nun die Multivalenz (die Mehrwertigkeit), die ein Generalnenner der Struktur des synthetischen Kubismus wurde.

Von J. Gris wurde dann dieses Prinzip der kubistischen Synthese, im Unterschied zu dem vorangehenden "analytischen" Verfahren, theoretisch definiert.

Picasso: "Violon", 1912 (Moskau)

Zunächst noch ein Beispiel von Picasso, "Violine", 1912, aus der Übergangsphase vom analytischen zum synthetischen Vorgehen. Als konkretes Element fungiert auch hier eine Holzmaserung, die einer der Flächen den gewünschten Realitätsgrund verleiht. Die Konkretion des Gegenstandes aus dem bildkonstruktiven Gefüge und seine Zurücknahme in dieses bestimmen die Struktur. Der Gegenstand erscheint eingespannt in ein System von Kraftfeldern. Die flächenräumliche Überlagerungsstruktur des Kubismus kennt ja kein einsinniges Vor- und Hintereinander, sondern nur Durchdringung von Dimensionsbeziehungen. Wenn man aber hier der natürlichen Sehbewegung von links nach rechts folgt, ist trotzdem eine gewisse Stufung nach rechts in die Tiefe wahrzunehmen. Im Gegensatz dazu ist die vom Violinkörper vergegenständlichte Holzmaserungsfläche nach links gedreht, was vor allem die starke Verkleinerung des linken Schalloches gegenüber dem rechten zustande bringt. Der Gegenstand ist nichts anderes als eine durch die gemalte hellbraune Maserung bewirkte Materialisation der ungegenständlichen Kraftfelder. Es ist ohne eigene Konturlinien. In seiner kontrastierenden Richtungsdimension behauptet er sich als Widerstand zur Kraft der Spannungsfelder.

Werner Hofmann bemerkt in seinem Buch "Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit": "Die Äquivalenz von Masse und Raum bewirkt geradezu die Entmaterialisierung der Körperform, also

6

das, was das Schlagwort der Umsetzung von Masse in Energie umschreibt".

Umsetzung von Masse in Energie war übrigens ein entscheidendes Moment bei den Anleihen, die die italienischen Futuristen bei den Kubisten machten. Das Willensmoment, das in der Art liegt, wie Picasso aus stark gespannten Energiefeldern den Gegenstand als den Widerstand konkretisiert, diese Eigentümlichkeit radikalisiert nur einen Zug,

Braque: "Glas, Violine und Noten", 1913

der auch die Werke der anderen Kubisten bestimmt und mit der historischen Ausstrahlung der kubistischen Formensprache noch vielen Künstlern eigen wurde.

Braques Arbeit von 1913, "Glas, Violine und Noten", ist gegenüber dem harten Zugriff und der Spannungsschärfe Picassos vergleichsweise milde und subtil. Im Lichtbild erscheint es noch weit kontrastreicher als es tatsächlich ist. Dennoch konstituiert es sich aus der im Prinzip gleichen Art von Spannungsbezügen. Das Oval legt eine Zweipoligkeit der optischen Akzente nahe. Sie ist realisiert in den beiden Konfigurationen von Notenblättern. Sehbewegung von links her wird angelegt durch die langgestreckte, leicht nach oben ansteigende graubraune Fläche. Sie führt zur Mitte und vermittelt in der Farbe zwischen dem Ton des Grundes und den sandbraunen Rechteckflächen, waagrecht und annähernd senkrecht, die Vertikalität durch seine leichte Farbabstufung noch betont.

Die Notenblätter der Liniengruppe steigen aufwärts, die der rechten, in komplizierter Überlagerung sinken sacht nach unten und wenden sich zurück zu der sandbraunen Fläche, die visuellen Gewichte subtil ausbalanciert; aber ohne daß es zum ruhigen Ausgleich kommt. Das Gewicht der starken vergegenständlichten Formen senkt die rechte Seite, der ungegenständliche graubraune Streifen, der aber konkreter, wie geklebtes Papier, wirkt,

7

macht die linke Seite schwerer. Form und Farbe, Gegenstandsbindung und Gegenstandsfreiheit, können nicht gegeneinander "verrechnet" werden; es herrscht ein labiles Gleichgewicht.

Zwischen den beiden Konfigurationen ist die Violine eingespannt. Mit den doppelten Schwüngen erscheinen die Konturen als Bewegungsvariationen des Gesamtovals. Die lockere Führung der Konturen zeigt den Umriß als Bewegung, die Linie als Vollzug. Der Gegenstand tritt nur als leichte Überlagerung hervor, er wird nur soweit konkret, wie es zur unverwechselbaren Kennzeichnung notwendig ist und konkretisiert wird nur aus den Spannungen zwischen den ungegenständlichen, freigesetzten Formen.

Gris: "Banjo und Gläser", 1912

Dieses Prinzip nun der Ableitung des Konkreten und des Gegenständlichen aus dem Nichtgegenständlich-Formalen hat Juan Gris, als er den synthetischen Kubismus theoretisch definierte, als das deduktive Verfahren bezeichnet. Deduktion heißt Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen, im Gegensatz zur Induktion, die vom Besonderen, Einzelnen ausgeht und daraus die Verallgemeinerungen "abstrahiert". Induktiv war nach den Formulierungen von Gris der analytische Kubismus gewesen.

Diese Arbeit von Gris "Banjo und Gläser", 1912, war noch analytisch entstanden. Der Maler, 1887 in Madrid geboren, 1927, erst 40jährig, gestorben, war 1906 nach Paris gekommen und hatte ein Atelier im gleichen Haus wie Picasso bezogen. Aber erst 1911 begann er, Gegenstandsverbände nach dem Prinzip stereometrisierender Analyse und Facettierung in Flächenstruktur umzusetzen. Schon 1912 entstand das glasklare konstruktiv verschränkte Gefüge aus vielfältig gebrochenen, durch Passagen verbundenen Schnitten, Grundrissen, Um- und Aufrissen, mit dominierenden Schrägen (Waage- und Senkrechte dagegen nur an wenigen kurzen Formgrenzen auftretend), so daß die Hauptrichtungen im rechten Winkel zu den Bildfeldachsen liegen: Das rein oder annähernd rechtwinkelig Begrenzte nimmt rautenartige Gestalt an, und da-

8

mit labiles Gleichgewicht und dynamischen Charakter im Sinne des neuen atektonischen Verhältnisses von Fläche und Raum. Dann sind scharfe Konturen so mit Hell-Dunkel-Kontrasten und -Passagen verbunden, daß das Verhältnis von Figur und Grund überall mehrdeutig wird. Gegenstandsformen scheinen zugleich in den Grund einzudringen wie Basrelief und aus ihm hervorzutreten wie Flachrelief; die Fläche ist zugleich gewahrt und auch ebenso sehr in aperspektivischen Körperraum verwandelt.

Gris: "Die Teetassen", 1914

1914 hat auch Gris die synthetische Stufe erreicht; oder wahrscheinlich muß man besser sagen: er hatte an ihrer Ausbildung maßgebenden Anteil. Die Arbeit von 1914 hier enthält kollagierte Elemente, aber ohne daß dadurch stoffliche, oberflächensinnliche Reize in das Gebilde kommen, in großem Gegensatz zu Braque. Gris war sich dessen bewußt. In einem Brief an Kahnweiler schrieb er: "Die sinnlich-substantielle Seite der Malerei, die, wie ich glaube, immer bestehen wird: ich finde für sie keinen Platz in meinen Bildern."

Die "Organisationsfigur" ist bei Gris oft so, daß ein Konkretionszentrum sich zu bilden scheint aus einer Grundstruktur, die von außerhalb der Bildgrenzen ins bildnerische Wahrnehmungsfeld hineinreicht, und dieses eher wie das realisierte Kernstück einer weit über seine Grenzen hinausreichenden Konfiguration sich darstellt. Die dominierenden Linien stehen in einem Spannungsverhältnis zu den Bildgrenzen, die Flächen erscheinen als Energiefelder in dynamischer Relation zueinander. Sie sind nicht als ruhende Einheiten verbunden, sondern wirken als Besonderungen eines einzigen Prozesses, gewonnen durch Drehung, Verschiebung, Größen- und Formvariation. Der Prozeß ist Konzentration, Ineinanderfaltung. Das schräg begrenzte unregelmäßige braune Vieleck verdichtet sich zum latent stabilisierenden horizontal-vertikal ausgerichteten Quadratfragment und schließlich zu Kreisfragmenten. Die Gegenstände sind Produkte dieser Vorgänge, unvollständig fixiert im Moment ihres Werdens. überlagernd

9

durchdringen sich mehrere Gestaltmöglichkeiten. Im Innen des Bildes wird der Gegenstand.

Gris: "La table", 1914

Nicht um Erkenntnis des Gegenstandes geht es, nicht um die darin vollzogene Bestimmung des Subjekts durch das Objekt, sondern um ein Identischwerden von Subjekt und Objekt im Akt der Darstellung. Die inhaltlichen Dinge dieser Bilder sind weithin nur "Anlässe"; es sind meist von Menschen gefertigte Dinge. An diesen von Menschen gemachten Dingen erfaßt sich das Bewußtsein als unerschöpfbare Potentialität von Konkretionen des Willens. Das liegt als Gemeinsames der kubistischen Struktur zugrunde. Jeder der beteiligten Künstler sprach darin sein eigenes Wort. Und das synthetische Prinzip machte die weitreichende historische Wirkung verständlich. Sehr verschiedene Gehalte konnten im Gefüge dieser Struktur, sie verwandelnd, präsent werden: der Aktionismus der Futuristen ebenso wie die bildnerischen Entdeckungen Klees. Sie wurden ebenso zur Voraussetzung der ungegenständlichen Zeichen Mondrians und Malewitschs wie auch für Marcel Duchamps Weg aus der Kunst heraus.

Über den bildnerischen Raum dieser Struktur, die Fläche und Körperraum zugleich ist, durch Überlagerung, Interferenz, hat Paul Erich Küppers schon vor Jahrzehnten die treffende Bemerkung gemacht: "Raum ist hier als das Absolute, eigentlich Seiende gefaßt, dieses Mächtige, das die Substanz in sich saugt und aus sich erzeugt, in jedem Augenblick kann er sich dinglich konkretisieren und das Konkrete wieder zu einer abstrakten Gesetzmäßigkeit aufgehen lassen. Das so verstandene Raumwesen kann mit einer gesättigten Lösung verglichen werden, die Kristalle absetzt und diese auch wieder auflösen und in sich verschlingen kann."

10

Das bedeutet zugleich auch, daß ein solcher bildnerischer Raum dem Betrachter nicht mehr gegenübersteht, daß dieser nicht Zuschauer bleiben kann, sondern aufgefordert ist, sich in den Prozeß hineinziehen zu lassen.

In seinen theoretischen Reflexionen geht es Gris darum, die Umkehrung im Gestaltungsprozeß klar bewußt zu machen, die durch das synthetische Prinzip gegenüber dem analytischen geschehen ist: "Die Methode ist deduktiv, nicht mehr induktiv", sagt Gris. "Es ist nicht mehr das Bild, das mit meinem Gegenstand in Übereinstimmung zu kommen sucht, sondern es ist der Gegenstand, der mit meinem Bild zur Deckung zu kommen sucht." Also nicht mehr aus der Analyse bestimmter Gegenstände wird das Bildmaterial gewonnen. Sondern das Bild ist primär eine ungegenständliche Konfiguration aus Farbflächen, die einander überlagern und durchdringen. Sie bilden bereits eine Ganzheit, so wie ein Kristall oder eine chemische Verbindung Qualitäten besitzt, die in den darin enthaltenen Elementen nicht zu finden sind. Aber dieses noch Allgemeine will sich individualisieren und konkretisieren. "Die bildnerischen Verhältnisse zwischen den Farben und Formen legen mir gewisse Verhältnisse zu den Elementen einer vorgestellten Wirklichkeit nahe ... Die Qualität oder Dimension einer Form oder einer Farbe legt mir die Bezeichnung oder Eigenschaft eines Gegenstandes nahe." Der Gegenstand wird also erst im bildnerischen Prozeß gefunden. "Wir gehen auf ihn zu, nicht von ihm aus", sagte auch Braque.

Gris: "Die Weintrauben", 1929

Es ist ähnlich, wie es einige Dichter, auch in früheren Zeiten, beschrieben haben, daß sie nämlich zuerst nur etwas Musikalisch-Rhythmisches im Sinn hatten, das sich dann erst inhaltlich qualifiziere. So sagt Gris, "als mein eigener Betrachter ziehe ich den Gegenstand aus meinem Bild. Bis zur Vollendung der Arbeit weiß ich nicht, welche Modifikation es sein wird, die dem Bild schließlich seinen Charakter gibt. Der Gegenstand wird also gefunden." Die Gegenstandsgestalten haben gar keinen dinglichen Abbildungscharakter mehr. Sie weisen nicht über sich

11

hinaus auf anderes, wie das die realen Objekte der äußeren Welt an sich auch nicht tun; mit ihnen wiederum verwechselt man die Bildgegenstände nicht, und diese werden auch nicht als Elemente einer abstrakten Bildfläche gesehen, sondern es entsteht ein nicht benennbares, visuell drastisch Neues.

Picasso: "Mandoline", 1916

Eine Arbeit von Picasso, 1916, ist insofern aufschlußreich, als sich mit ihr auf den Punkt hinweisen läßt, wo der Übergang von kubistischer Malerei zu neuer Skulptur deutlich wird. Man könnte sogar zweifeln, ob sich hier nicht mit der Malfläche eine Relieferhebung verbindet. Durch Beimischung von Sand zur Farbe ist das Mittelstück substantiell konkretisiert. Es hat links teilweise einen perspektivisch zu sehenden Rand, der diese Seite nach vorn treibt. In dem runden Loch erscheint ein Rand aus entgegengesetzter Sicht. Dadurch scheint die rechtwinkelige Ecke links nach vorn zu knicken. Aber wenn man die hellen Teile zusammen sieht, ebnet sich doch alles wieder in die Fläche, ganz entsprechend dem Prinzip der Ambivalenz der zweiten und dritten Dimension. Das tiefbraune unregelmäßige Sechseck hat auf der rechten Seite eine etwas hellere Tönung, so daß zur unteren Ecke hin eine Kante entsteht oder eine Farbgrenze, die wie eine Kante wirkt, so daß man die Gesamtfläche von dieser Stelle aus wie einen dreidimensionalen Kasten wahrnehmen kann, insgesamt bleibt sie dennoch Fläche, von einer Konturlinie umschlossen, die an der oberen Ecke mit einem Kreis endet, der sie wie ein Ring zusammenhält, an dem das Ganze

dann wiederum wie ein dreidimensionaler Körper vor der Grundfläche des Bildes hängt.

Dieses Bild hat nun eine gewisse Ähnlichkeit mit Objekten, die Picasso seit 1914 aus Holzteilen und anderen Materialien zusammengesetzt hat.

Picasso: "Mandoline", Holz, 1914

12

Diese Montagen suchten einen noch stärkeren Grad der Konkretheit für das, was Gris Synthese nannte. Sie waren so gefügt, daß eine Verschränkung von Masse und Hohlform entstand. Auch von dem Bemühen um eine "objektive" Farbe waren die Versuche veranlaßt. Die Farbe sollte ja, nach der kubistischen Entente, von Anfang an Eigenschaft des konkreten Objekts sein, d. h. nichts von veränderlichem Erscheinungscharakter haben. Wenn die Farbe auf der Malfläche zugleich Körpervorstellung erwecken muß, dann ist es schwierig, sie trotzdem von veränderlicher illusionärer Qualität freizuhalten. In dieser Sache Klarheit zu gewinnen, war für Picasso mit ein Anlaß, solche Gebilde zusammenzunageln. Es war "ein Mittel, die Malerei zu umgehen", wie Degas überhaupt vom Kubismus sagte. ("Diese jungen Leute haben ein geniales Mittel gefunden, die Malerei zu umgehen". Die Äußerung zeigt übrigens, wie sehr noch für Degas' Vorstellung Malerei identisch war mit Darstellung des einheitlichen Zusammenhangs einer Außenwelterscheinung.)

Diese Montagen entsprechen Gemälden nach dem Prinzip der plans superposés, das, wie wir sahen, gegen Ende der analytischen Periode dadurch entstand, daß man mehrere Ansichten ein und desselben Gegenstandes in einer Bildkonstruktion vereinigte. Das näherte den Maler dem Bildhauer in gewisser Weise; denn das Sehen eines Körpers von mehreren Seiten ist eine Sache der Skulptur, wenn auch das Entscheidende für den Kubismus gerade die Simultaneität war, die Gleichzeitigkeit, die Überlagerung des nur nacheinander am Gegenstand Wahrzunehmenden.

Picasso: "Frauenkopf", Bronze, 1910

Picasso hatte in der ersten Phase des analytischen Kubismus in der Malerei nach einem Mittel gesucht, durch das er die Modellierung durch Hell-Dunkel vermeiden konnte; denn Hell-Dunkel ist die Wirkung des Lichtes auf den Dingen, also eine Erscheinungsweise, die das Sein der Dinge zwar nicht begrifflich, wohl aber für die Anschauung verdeckt.

13

Ganz entsprechend schien auch die Modellierung der Skulptur in kontinuierlichen Wölbungen unzulänglich; denn durch die Hell-Dunkel-Übergänge, die das Licht auf den plastischen Volumen schafft, erschien die Oberfläche nur wie Nachahmung gewöhnlicher Erscheinungsbilder oder einer Reihe von Erscheinungsbildern ein und desselben Objekts, die wir nur über den Begriff, nicht rein anschaulich zur Einheit verknüpfen.

In diesem Frauenkopf von 1910, der deutlich dem gleichzeitigen analytischen Kubismus in der Malerei entspricht, ist die Rundmodellierung durch Facettierung ersetzt, die ein Konglomerat bildet.

Picasso: "Sitzende Frau", 1909

Wir können hier die gleichen Aussagen wiederholen wie bei dem gemalten Frauenbild von 1909. Eine befriedigende Lösung des Problems ist das noch nicht (was nichts zu tun hat mit der Qualität dieser Werke an sich).

Die abendländische Plastik hatte immer den Körper respektiert als eine im Prinzip intakt gelassene Volumenmasse. Solange die europäische Kunst die erscheinungsbildliche Vorstellung nicht verließ, konnte sie auch diese Volumenmodellierung nicht in Frage stellen.

#### Negermaske (aus Jean, Surrealismus)

Picasso besaß eine afrikanische Plastik, die so wie diese hier dem europäischen plastischen Prinzip in keiner Weise verpflichtet war. Das Gesicht ist hier eine ebene oder leicht konkave Fläche mit einer weit vorgezogenen Form als visueller Bezeichnung für die Stirn; mit kegel-, keil- und ellipsoidartigen Formen als anschaulichen Darstellungsbegriffen für Augen, Nase und Mund. Das ist überhaupt nicht zu verstehen als irgendeine Deformation oder Abstraktion von Erscheinungsbildern. Die Maske gibt nur eine Gesichtskontur, Volumen drängt nicht in die Realität des Gebildes ein; es besteht aber dennoch: es wird in der

14

anschaulichen Vorstellung evoziert. In diesem Vorstellungsraum können die elliptischen Augenkörper auch als Augenhöhlen verstanden werden. Aber diese Vorstellungsbildung läuft nicht über den intellektuellen Verstandesbegriff der Sache, sondern bleibt komplett im Anschauungsfeld.

#### "Kubistische" Basonge-Maske

Die Neger verstehen die tollsten Formzusammenhänge auf solche Weise zur anschaulichen Einheit in der Darstellung zu gestalten. Und mit den durch keine Erscheinungsbildlichkeit eingeschränkten Formbezeichnungen können sie numinose Geistermächte, die für ihre Vorstellung die Essenz des Wirklichen sind, in die Sichtbarkeit bannen. Durch das Zeichengefüge sind das gemeinte in seiner Essenz und das anschauliche Phänomen für die Vorstellung des Betrachters ein und dasselbe. Nichts ist nur unanschaulich begrifflich verknüpft.

#### Picasso: Drei Reliefs, 1913-14

Seit dem Ende des analytischen Kubismus und mit dem Beginn des synthetischen fing Picasso an, Skulptur aus Körperelementen und vergegenständlichenden Bezeichnungen zu realisieren. Es entsteht ein eigen-ständiges, nicht abbildendes körperräumliches Gefüge, das in sich in Spannung und Lösung zur Einheit stimmt, zugleich aber Formen aufweist, welche die Kraft haben, ein Objekt zu evozieren (in die Vorstellung zu rufen), das auch begrifflich, aber unvollständig, in der äußeren Wirklichkeit vorkommt. Die Zeichen sind von dingbegrifflichem Wissen nicht eingeschränkt, ebenso wenig wie bei der Negerskulptur. Ein Loch in einer Gitarre z. B. kann auch dargestellt werden durch einen Zylinder oder durch einen Konus. Eine Höhlung kann als vorspringender Teil zu lesen sein und umgekehrt. Opakes Volumen ist verschwunden.

#### Picasso: Plastik, 1931

Auch noch sehr viel spätere Arbeiten Picassos (hier eine von 1931) gehen zurück auf den Schritt am Beginn des synthetischen

15

Kubismus und die Übertragung seiner Prinzipien von der Malfläche auf dreidimensionale Gestaltung. Es ist hier sogar auch eine gewisse Verwandtschaft erkennbar mit der zuerst gezeigten Negermaske und mit anderen Produkten von Naturvölkerstämmen in Afrika oder Ozeanien, zugleich aber auch etwas, was zu der neuen Struktur nicht notwendig gehört; denn auch bei Picasso scheint nun etwas von Beschwörung numinoser Mächte mit integriert. Das gehört zu einer Entwicklung, die bei Picasso nach der vollen Ausprägung des synthetisch-kubistischen Prinzips seit etwa 1915 deutlich sichtbar wird. Man kann aber mit Sicherheit sagen, daß der Prozeß strengen bildnerischen Denkens von 1909 bis 1914 die unabdingbare Voraussetzung der folgenden vielschichtigen Entfaltung von Picassos Werk gewesen ist.

#### Picasso: "Der Tanz", 1925

Ich habe vorhin zu begründen versucht, warum die kubistische Struktur, nachdem sie einmal voll entwickelt war, so weitreichende historische Wirkung haben konnte, daß die

verschiedensten Gehalte, im Gefüge dieser Struktur, sie verwandelnd, mitteilbar wurden. Kahnweiler hat gesagt, der Kubismus, der in seiner analytischen Phase als eine Schule asketischer Disziplin begonnen hatte, sei mit dem Schritt zum synthetischen Prinzip in eine Schule der Freiheit umgewandelt worden. Die Wirkung dieser Freiheitslehre sei unabsehbar gewesen. "Freiheit" ist ein Beziehungsbegriff, der sich bestimmt durch die Fragen: frei wovon, wodurch und wozu? Der durch den Kubismus hindurchgegangene Maler ist frei vom illusionistischen Darstellungszwang, d. h. von der Notwendigkeit, jedes Formelement durch ein Darstellungsmoment der Erscheinungswelt sachlich zu rechtfertigen. Es besitzt diese Freiheit durch ein bildautonomes Strukturprinzip. Und diese Freiheit gewährt die Möglichkeit, durch direktes Agieren mit seinem Universum der Formen Gehalte visuell unmittelbar zu verwirklichen, die durch erscheinungsbildliche Darstellung überhaupt nicht oder nur sehr indirekt, und dann nur einem nicht direkt beteiligten Anschauen, zu vermitteln wären. Die Wahrnehmung der neuen Bildform dagegen ist Beteiligung an bildnerischer Handlung.

16

Picasso kehrte 1915, nachdem die eigentlichen Entwicklungsphasen der kubistischen Bildstruktur abgeschlossen waren, zum Figurengebilde zurück, das er 1907 mit der großen Tafel der "Demoiselles d'Avignon" verlassen hatte. Dieses Bild "Der Tanz" von 1925 hat sogar eine gewisse Analogie zu dem frühen Versuch. Ich möchte aber jetzt nur auf eine Einzelheit hinweisen: Das Bild besitzt eine Kulmination rechts oben, wo die Bewegungen in spitzem Winkel zusammenlaufen. Hier erscheint zwischen den Armen ein schwarzes Schattenprofil, etwa an der gleichen Stelle, wo in den "Demoiselles d'Avignon" ein maskenhafter Idolkopf, ebenfalls in einer spitzwinkeligen Rahmung, steht. Diese Beobachtung kann einen gewissen semantischen Zusammenhang herstellen zu Picassos großem Zeitbild "Guernica", worauf wir nachher zurückkommen.

Picasso: "Der Traum", 1932

Anfang der dreißiger Jahre machte Picasso die synthetische flächenräumliche Beziehungs- und Überlagerungsstruktur durch Verwandlung in kurvenlineare Zusammenhänge tragfähig für Anliegen seiner Menschendarstellung. Die Simultaneität (Gleichzeitigkeit) mehrerer sich überlagernder Zustände oder Ansichten ist besonders instruktiv zu verfolgen an Köpfen von Figuren dieser Serie, zu denen die "Schlafende" hier gehört. Bei diesem Bild "Der Traum" von 1932 wird die Überlagerung von Enface und Profil zur eindringlichen Gestalt tiefer Versunkenheit und aufsteigender Traumbelebtheit, weil das direkt als Vorgang anschaulich wird: als Versinken und zugleich umgekehrt: die Traumgeborgenheit als Aufsteigen dieses anderen Zustands aus dem Schlaf.

Rudolf Arnheim hat, im Zusammenhang mit Untersuchungen über bildnerische Bewegtheit, einige Beispiele solcher Doppelansichten von Köpfen

Picasso: "Doppelgesichter", A 268

17

aus dem Werk Picassos in schematischen Figuren zusammengestellt.

Bei Figur a) hier liegen die zwei Köpfe schräg zueinander. Sie lassen sich gegenseitig nicht vollständig werden und bilden andererseits ein einheitliches Wahrnehmungsganzes. Die enge Verbindung des Widersprüchlichen, und die Gleichheit wiederum durch fugenartigen Parallelismus der beiden sich überschneidenden Einheiten lassen eine Spannung in schräger Richtung entstehen, die durch korrespondierende Elemente, besonders die beiden Augen, angegeben wird. Dieses Vor- und Aufwärtsdringen verstärkt das Energisch-Aktive des Profils. Dem Übergang vom unteren zum oberen Kopf entspricht eine stärkere Artikulation

und ein auf Handeln gerichteter Charakter. Der untere Kopf läßt nur ein Auge sehen, mit der Pupille in mittlerer Stellung: also eine undefinierte Vorderseite wird zu einem definierten Profil, und die schauende Untätigkeit des einen Auges geht über in den intensiv gerichteten Blick des anderen. Die Wahrnehmung vollzieht ein Ansteigen von zunehmender Wachheit, das mit der Thematik des gesamten Bildes übereinstimmt.

Picasso: "Weibliches Porträt", 1937 (76)

Ähnlich ist das "Porträt" von 1937. Man erfährt die Kopfwendung als Vorgang, nur ist die aktive Profilseite hier stark rückbezogen auf die passive; das Profilauge mit der kalten Farbe weist zugleich wieder zurück durch Augenwimpern von der gleichen Farbe wie die Pupille des wärmeren, zuständlichen Enface-Auges.

Bei der Figur b) hier führt ein zu a) entgegengesetztes Verfahren zu dem Ergebnis, daß aus einem ausgeprägten Profil mit blickendem Auge eine flache Maske wird, in der nur ein blickloser Kreis das Auge bezeichnet: Gespanntes Leben scheint hier zu degenerieren zu einer toten Hülle.

Picasso: "Der rote Lehnstuhl", 1931

18

Bei einer anderen Variante der sonst fast gleich angelegten Figuration ist es wieder umgekehrt. Im Zusammenhang mit der ganzen Bewegungskomposition in Kurven ist es mehr so, daß sich das Profil schräg nach links unten zurückzieht in die Frontalität, aus der Aktion in die Kontemplation; oder daß sich das Profil in die Aktivität nur mit großer Zurückhaltung vorwagt. Ich will diese Beispiele jetzt nicht weiter verfolgen.

Picasso: "Frau vor dem Spiegel", 1932

Das Bild der Frau vor dem Spiegel von 1932 zeigt beim Vergleich mit den vorigen, daß der dynamische Effekt der Veränderung nicht etwa von der Kenntnis des Betrachters über die "richtigen" räumlichen Positionen der Teile abhängt, sondern von der Struktur des Wahrnehmungsmusters selbst. Hier hat die Kombination von Profil und Vorderansicht eine ziemlich statische Simultanwirkung, obgleich dem Betrachter bewußt ist, daß er oder das wahrgenommene Objekt eine Drehung um 90 Grad machen müßte, um die Veränderung zustandezubringen. Die beiden Formen gehen so glatt ineinander über, und das gesamte Muster ruht so sicher auf Vertikale und Horizontale bezogen, daß hier weniger ein Vorgang gesehen wird, insofern weniger dynamische Spannung vorliegt. Aber in stärkstem Maße wirkt hier der Kontrast der zwei Gesichter in einem: das bewußte, auf ein Ziel blickende Ich, hinterlegt mit dem vom Willen gelösten, unbewußten, schauenden, vegetativ geborgenen Selbst. Und dann noch einmal ein von beiden verschiedener dritter Aspekt der gleichen Person im Spiegel.

Die Verfolgung dieses Einzelmotivs scheint nützlich als Beispiel für den allgemeinen Sachverhalt der Verwandlungsfähigkeit und Flexibilität des kubistisch-synthetischen Prinzips und seine Fähigkeit, mannigfaltigste Bedeutungen als bildnerische Vorgänge zu verwirklichen.

Picasso: "Guernica", ca. 1937

19

Es ist außer Zweifel, daß Picasso auch sein großes Zeitbild "Guernica" von 1937 nur mit den bildnerischen Voraussetzungen des synthetischen Kubismus zum bildnerischen Prozeß werden lassen konnte, in den der Wahrnehmende zwingend selbst hineinverstrickt wird. Jede realistische, erscheinungsbildliche Darstellung eines Massakers würde den Betrachter nur zum Zuschauer irgendeiner besonderen Episode von Gewaltanwendung machen können; hier aber sind die gewalttätigen Mächte schlechthin, ihre Opfer, die wehrlose Kreatur, und noch

mehrere weitere Bedeutungsschichten unmittelbar zum Bildgeschehen geworden. Eine Schlüsselfigur für den vielschichtigen Sinn des Bildes ist der Profilkopf mit Arm und Lampe, flammenartig aus dem Fenster herausschießend. Diese Gestalt gehört nicht zu den Opfern der Vernichtung, wie auch der Stier nicht Opfer ist, sondern die überdauernde Daseinskraft; der Profilkopf aber sieht, zeigt und beleuchtet; er verkörpert das Bewußtsein im Geschehen - und er hat Ähnlichkeit mit Picassos eigenem Profil. Dieses Profil erscheint hier nicht zum ersten Mal. Es fand sich schon bei dem Bild "Der Tanz" vorhin.

Picasso: "Stierkampf", 1934

Ein drei Jahre vor "Guernica" 1934 entstandenes Bild einer Stierkampfarena zeigt ein der Wut des Stieres ausgeliefertes Pferd und dazu riesige, auf den Schauplatz sich herabbeugende Köpfe, stellvertretend für die Zuschauermassen. Die Arena ist nicht nur Schauplatz eines Kampfspiels.

Was hier ausgetragen wird, bedeutet zugleich einen elementaren Konflikt im Menschen, Kampf von Trieb und Willen. Der Kopf ist das geistige Bewußtsein, das sich über die Kampfarena beugt. Es ist das gleiche Profil,

Picasso: "Guernica" (Detail mit Kopf und Lampe)

20

das in "Guernica" wiederkehrt und auf die Katastrophe hinabblickt mit den aufgerissenen Augen, entsetzt hervorschießend, aber das Geschehen unerbittlich mit der Lampe in vorgestreckter Hand beleuchtend. Die Lampe darf wohl ohne Zwang auch als Licht des Bewußtseins gedeutet werden. Offenbar müssen wir selbst uns mit diesem Kopf, dem Bewußtsein des Bildes, identifizieren, statt vor unserer Situation, unseren eigenen Aggressionen und dem von uns, von jedem, immer wieder in den ständigen Fanatismen angerichteten Verhängnis die Augen zu verschließen. Das Bild ist nicht Anklage im Sinn seines Titels gegen die bestimmten politischen Aggressoren und die herrschenden Unterdrücker; es meint weit darüber hinaus den Menschen schlechthin. Wer in dieses Bild verstrickt, ihm gerecht werden will, der erfährt: Das bist du. Niemand hat das Recht, sich nur mit den Opfern zu identifizieren, er gehört auch zu den Tätern.

Picasso: "Stilleben auf Kommode", 1919

Zum Schluß noch ein Hinweis, der zum Ausgangspunkt der Überlegungen zurücklenkt: nämlich zu der Polarität des abstrakten und neuen Realen. Zu einem Zeitpunkt, als das vollentwickelte synthetische Prinzip des Kubismus gerade zur Verfügung stand, und man seine Entfaltungs- und Verwendungsmöglichkeiten eben erst zu erproben begann, da unternahm Picasso plötzlich Arbeiten wie diese von 1919, die aussehen, als habe es die ganze Auseinandersetzung mit dem Bild als peinture-objet nie gegeben und als ignoriere er darüber hinaus auch die gesamte vorkubistische Moderne und greife zurück auf einen imitativen Realismus aus dem 19. Jahrhundert - aber in einer Weise, als sei auch die ganze Könnerschaft, über die jener Realismus verfügte, spurlos verlorengegangen: so als ob ein Dilettant sich ein paar Gegenstände zum Stilleben hingestellt habe. Malerische Qualitäten am Erscheinungsbild der Dinge gibt das Bild nicht im geringsten. Die Blumen leblos, mit dünnen Strichen gezeichnete Stengel, mit einer Farbe nur koloriert; Die Farben überhaupt ganz undifferenziert, die Modellierung zum Teil durch Schraffur und Kreuzlagen, Perspektiven verzeichnet, ohne daß das neuen, konstruktiven Zusammenhängen dienen würde. Man könnte fast meinen, der

21

imitative Realismus, mit dem der Dilettant sein Verhältnis zur Erscheinungswelt bestreitet, solle parodiert werden,

Picasso: "Gueridon", 1919

während die Malerei auf der Höhe der Zeit, die synthetisch-kubistische, ein ganz ähnliches Sujet so bewältigt wie es derselbe Picasso im gleichen Jahr 1919 mit einem Bild wie diesem tut. Die kubistischen Formgebilde werden sogar teilweise noch zunehmend abstrakter,

Picasso: "Gitarre, Flasche und Obstschale", 1921  
in lapidarer Großartigkeit, auf möglichst wenige einfache Elemente reduziert, Musterbeispiele hochentwickelter kubistischer Synthese: Reine Flächenkonstellationen in Überlagerung, Interferenz der Flächenformen, so daß auch bei großer Einfachheit jede in vielfältiges, mehrwertiges Dimensionsverhältnis gerät zu anderen.

Picasso: "Stilleben mit Gitarre" (Rosengart), 1922  
Nichts ist räumlich fixiert, Grund und Muster, Negativ-Positiv funktionieren simultan: Vergegenständlichung als reines Wechselspiel im Energiefeld, eine von der praktischen Realität der Dinge im Raum ganz verschiedene Wirklichkeit.

Wenn nun der Maler, an diesem Punkt angelangt, seinem peinture-objet einmal wieder vollständig den Rücken kehrt, wenn er sozusagen sein hochentwickeltes Formprinzip wieder vergißt und in seiner Vorstellung wieder tabula rasa macht und wieder ganz voraussetzungslos auf die Welt der Dinge blickt

Picasso: "Stilleben mit Brotlaib", 1921

22

- Picasso tut das immer wieder; er läßt sozusagen eine Hypothese wieder fallen -, in einem von allen Vorstellungsformen wieder entleerten einfachen Hinsehen, begegnen dann die Dinge in einem fremden, stummen Vorhandensein, entkleidet von aller vertrauter Atmosphäre, mit der sie gesehen wurden, als die Malerei noch gewohnt war, Erscheinungsbilder malerisch darzustellen. Es ist, als ob alle Mittel, die Dinge in eine anschaulich-sinnvolle, humanisierte Gestalt zu übertragen, als künstlich empfunden würden, während sich dahinter das Dingsein an und für sich immer wieder verberge. Aus diesem Bewußtsein von Unzulänglichkeit war ja die ganze kubistische Entwicklung überhaupt in Gang gekommen (das Erscheinungsbild ist Schein: Wir müssen den Gegenstand begründen, indem wir ihn ganz neu hervorbringen). Aber auch das wird für Picasso dem Rätsel des Objektseins nicht endgültig gerecht. Er vergißt sozusagen alle Mittel und nähert sich den Dingen quasi hilflos, um der nackten Sache in sprödesten Nüchternheit zu begegnen.

Damit aber tritt er auf die andere Seite der modernen Polarität hinüber, die der mysteriösen Realistik. Die Verabsolutierung des Sachinhalts machte das konkrete Gegenstandsobjekt selbst abstrakt. Wir können den eingangs zitierten Satz hier wiederholen: Der gemeinsame Schlüssel für die Hauptmerkmale des Anti-Illusionismus seit der Jahrhundertwende ist die schon von Kandinsky behauptete Äquivalenz und Vertauschbarkeit von abstrakten Zeichen und härtester Materie.

Ich möchte das nächste Mal Entwicklungen verfolgen, die aus dem Kubismus hervorgingen, selbst aber nicht mehr kubistisch sind.