



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

IV. Französische Malerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

IV. FRANZÖSISCHE MALEREI

1. Fauvismus

Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet, Raoul Dufy, Jules Pascin, André Derain, Georges Rouault, Marcel Gromaire

Gegenüber der Variabilität im deutschen und slawischen Expressionismus fällt die Gleichmäßigkeit des Kunstwollens bei den Franzosen auf, die innerhalb der beiden großen Gruppen: des Fauvismus und Kubismus, einen gewissen Gleichklang gewahrt haben. Der Sinn für Maß und Ordnung in der lateinischen Rasse äußert sich nicht nur in der eigentlichen Form der Malerei, sondern auch im Verhalten der einzelnen innerhalb der Gemeinschaft. Es gab da wenig Überschreiten der Grenzen, die der einmal errungene Stil dem Wollen der Persönlichkeit setzte. Die Gesamtheit bildete, dem Individuum blieb Spielraum, sich innerhalb des Erreichten auszubreiten, den Grad des eigenen Geschmacks innerhalb seiner Begabung für Farben und gutes Handwerk festzuhalten; weniger, sich weiterzubilden oder von der einen Gruppe zur andern zu wechseln.

Diese Gebundenheit machte sich sogar bei der Stoffwahl geltend. Das Gebiet der impressionistischen Vorwürfe wurde kaum überschritten, es wurde eher eingeeengt: weibliche Akte, milde Landschaften und Interieurs dominierten, dazu Stilleben und wenig Porträts. Auch darin zeigte sich die Vorliebe für das Allgemeine und Traditionelle. Die Mehrzahl der Fauves und was dazu im weiteren gehörte, erschien im Grunde wie eine Variante des Impressionismus, und die Zahl derer war nicht gering, die sich zu einer Abwandlung des Impressionismus wieder zurückfanden. Die Bindung an die Tradition, an die *bonne peinture* im französischen Sinne, blieb der herrschende Eindruck.

Einige Persönlichkeiten mit betontem Eigenwillen hoben sich daraus hervor. Sieht man von Nichtfranzosen ab, die in der französischen Art aufgingen, wie Picasso, Modigliani und Pascin, so bleiben Derain, Rouault und Gromaire als bedeutende Einzelgänger, die über den Kanon einer überlieferten Schönheit hinausstrebten.

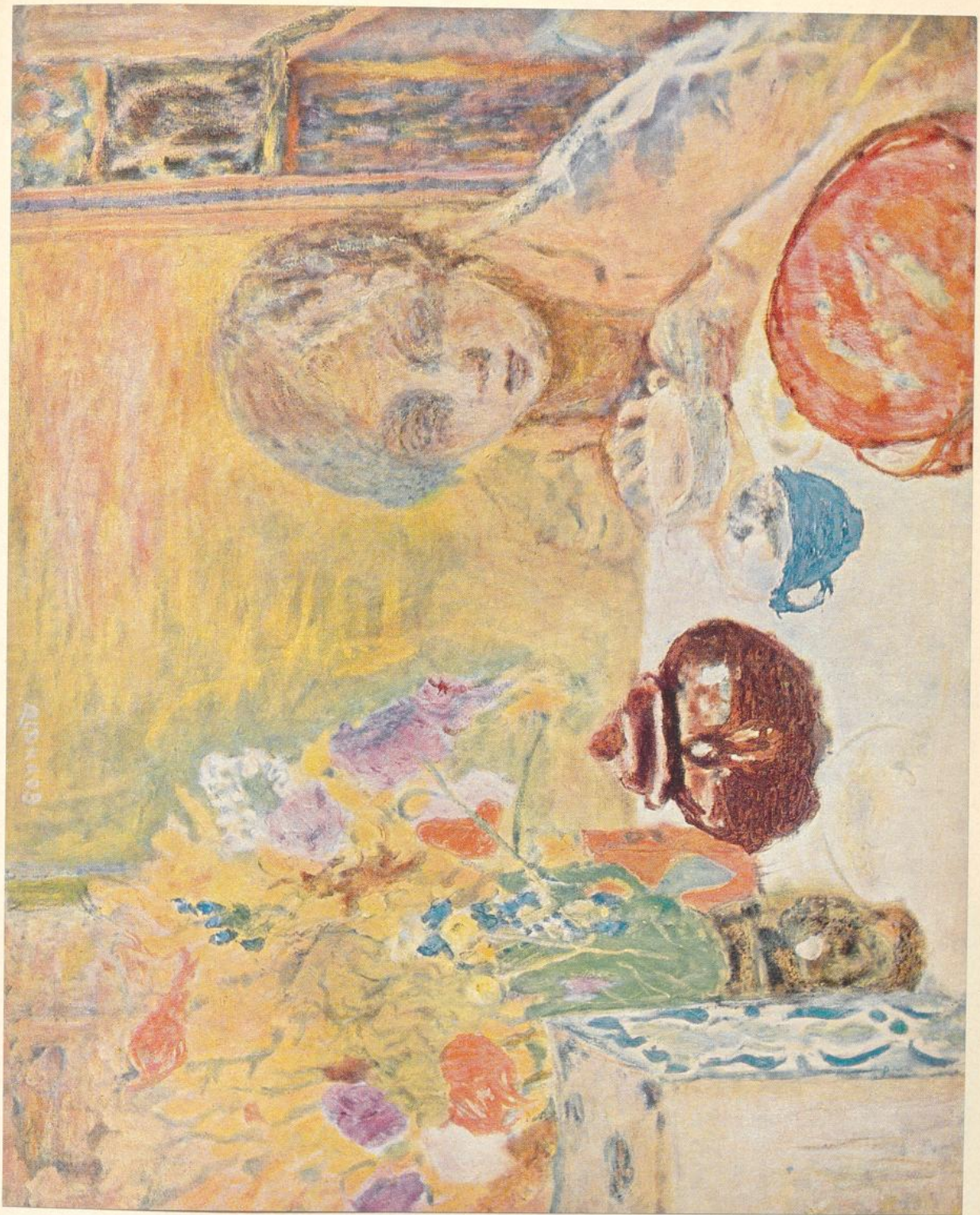
Die allgemein verehrte Gestalt Cézannes hat den Maßstab abgegeben, an dem sich die Wandlung der malerischen Form orientierte. Das Eigentümliche der Entwicklung ist aber der Eindruck, daß Gauguin und seine temperierte Flächenkunst in Wirklichkeit als das Muster erschien, wie ein Spiegel, in dem die neue Malerei sich wiedererkannte. Die Einfachheit seiner Methode bildete die eigentliche Schule, seine Lehre und sein Beispiel waren am leichtesten zugänglich und entsprachen dem nationalen Geschmack am nachhaltigsten. Von Gauguin gingen Künstler des Übergangs aus, von ihm der Strom der modernen Belebung, der sofort bei seinem Auftreten als „Fauvisme“ deklariert wurde.

Der Übermittler von Gauguins Prinzipien war Sérusier, der wie mancher Bote eines neuen Evangeliums selber keine besonders produktive Rolle spielte. Die Anhänger dieser ersten, nicht bedeutenden Welle, noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts, die Symbolisten, nannten sich mit dem hebräischen Namen „Nabis“, der etwa Enthusiasmus bedeutet. Ihr führender Kopf war *Maurice Denis* (1870–1943), der sich rühmen konnte, den Einsiedler Cézanne selber aufgesucht zu haben, und der schon 1900 das Bild „Hommage à Cézanne“ malte, in welchem seine Anhänger sich um ein Stilleben des Meisters von Aix scharten und den erläuternden Worten Sérusiers lauschten. Wie es aber nicht eigentlich Cézanne selber war, von dem sie ihre Lehre bezogen, so trug auch die Malerei von Denis sehr wenig von jener Art in sich. Seine Begabung war oberflächlicher, dekorativer Natur, seine Neigung zur Darstellung christkatholischer Symbole führte ihn nur bis zu gefälligen Dekorationen, die das Geistesgut der Wegbereiter zu inhaltlicher Flachheit ausmünzten.

Den wahren Übergang vom Realismus zu gelöster Manier bezeichneten Vuillard und Bonnard. Beide vertieften sich in die Anmut von Interieurschilderungen in einer malerisch gelockerten Auffassung, die weniger von der Flächenhaftigkeit Gauguins als von seiner Farbe übernahm. *Edouard Vuillard* (1867–1942) blieb bei stillebenhaft behandelten, von gedämpften Farben erfüllten Interieurs mit sinnenden, gern beim Frühstück beschäftigten Frauen, Motiven, denen er eine vornehme Harmonie abgewann. *Pierre Bonnard* (1867 bis 1947) trennte sich bald von ihm, er bereicherte seinen Motivenschatz mit Durchblicken in Veranden und Gärten, Darstellungen von Tieren und Blumen, vor allem mit Pariser Straßenschildern, denen er eine bezaubernde Eigenart verlieh, wie sie zum Leben der herrlichen Stadt gehörte und ihr geblieben ist. Das Transitorische in solchen Darstellungen stattete er mit einem Reichtum farbiger Nuancen von unnachahmlichem Charme aus. Daß er den impressionistischen Bildausschnitt überwand, verdankte er der Leichtigkeit seiner Handschrift, die mitunter, zumal in seinen Anfängen („Familie im Garten“) einen leichten Anflug von Deformation erhielt.

Die *Fauves* traten in geschlossener Gruppe 1905 im Salon d'Automne auf und erregten die Öffentlichkeit sogleich aufs lebhafteste. Der Name der „Wilden“ (fauves und fauvisme) wurde von dem Kritiker Louis Vauxcelles erfunden, der im Anhängen von Spottnamen überhaupt stark gewesen zu sein scheint; auch das Wort „cubisme“ stammte aus seiner Feder. Es ging seinen Schöpfungen aber anders als er meinte. Aus den Ekelnamen wurden Ehrentitel und kunstgeschichtliche Überschriften.

Von „Wildheit“ konnte nun überhaupt, soweit wir das heute beurteilen, nur in dem Sinne gesprochen werden, daß ihre Farben und die Flächigkeit ihrer Darstellung sich von dem üblichen Illusionismus bedeutend abhoben zugunsten geschlossener Bildflächen, die in Konturierung, bestimmter Abgrenzung der raumbildenden und kompositionellen Flächen und Delikatesse der Farbenwahl ihre Mittel fanden. All dies erschien neu in einem aufrührerischen Sinne und daher „wild“. In Wirklichkeit ging es nur durch seine Konzentration und Flächigkeit über die Neoimpressionisten hinaus. Es war oder wurde eine vollendete Geschmackskunst, die das Bild durch *bonne peinture* (den gepflegten und delikaten Auftrag) und die Schönheit der dabei gebrauchten Farben zu bisher nicht gekannten dekorativen Wirkungen steigerte; zu einem äußerst distinguierten Formalismus, der nur bei wenigen



Pierre Bonnard, Das Frühstück, Ölgemälde, Petit Palais, Paris

sich heraushebenden Künstlern mit „expression“ zu tun hatte. Diese Benennung, die man ihnen auch zuteil werden ließ, griff jedenfalls bei den Fauves entschieden ins Leere. Schönheit, nicht Ausdruck, blieb der wahre Sinn ihrer Kunst.

Matisse und seine Freunde Marquet, Rouault, Vlaminck, Manguin hatten ihre Ausbildung bei dem abseitigen, aber keineswegs revolutionären Georges Moreau (gest. 1898) erhalten und sich bald durch ihre Neigung zum „Primitivismus“ den Unwillen des Lehrers zugezogen. Es verdient angemerkt zu werden, daß sie im Gegensatz zu den ausgesprochen bürgerlichen Kreisen angehörenden Impressionisten dem Volk entstammten und vielfach zuerst Handwerker gewesen waren. Vlaminck z. B. hatte jahrelang als Radrennfahrer gelebt, bevor er sich autodidaktisch der Malerei zuwandte. Vielleicht spürte die Feinfühligkeit des Pariser Publikums diese Herkunft an ihrer Malerei, wenn es sie mit dem Ausdruck des „Wilden“ belegte; ein Spotname, der rasch zum Ehrentitel avancierte.

Henri Matisse (1869–1955) trat allerdings mit recht aufregenden Kompositionen an die Öffentlichkeit. Vereinfachungen menschlicher Körperformen, wie er sie in seinen umfangreichen Tafeln „Tanz“ und „Musik“ (1909/1910) dem Publikum zumutete, gingen über alles hinaus, was bisher erlaubt schien. Grundsätzlich war jede Tiefenvorstellung beseitigt; entschiedene Umrißlinien trennten die fast gleichartig zugestrichenen Riesenflächen reiner Farben voneinander, von denen nur drei oder vier das ganze Bild ausfüllten; und die Verzerrung der gänzlich unmodellierten Akte schien unerhört. Die Notwendigkeit ihrer Abweichung vom Normalen gründete sich nicht etwa auf das Verlangen nach lebendigem Gebärdenausdruck, sondern auf dekorative Bedürfnisse und die Disposition der Flächen. Die Flächigkeit und dekorative Farbe Gauguins war hier zum Anlaß einer unvergleichlich gesteigerten Einfachheit geworden, zu einer Simplität, die ihren Sinn in einem geistigen, einem dramatischen Ausdruck hätte finden müssen. Davon war indessen nicht die Rede. Sie blieb in sich verharrend als dekorativer Selbstzweck.

Die Radikalität dieser Übertreibungen hielt auch nicht lange stand vor der Einsicht eines klugen Mannes und seinem instinktiven Gefühl für die *bonne peinture*, die mit einer derartigen Simplität sich nicht vereinbaren ließ. Und so wurde Matisse zu dem Meister der klaren Farben und des schönen Handwerks. Seine reiche Begabung für das festlich Schmückende gab sich mit einer zärtlichen Vereinfachung von Gestalt und Innenraum zufrieden, hielt sich aber nahe an der Naturwahrheit. Er brachte das Thema des weiblichen Aktes oder reizvoll bekleideter Weiblichkeit im Interieur zur Vollkommenheit. Das Flächenhafte blieb, aber es wurde differenzierter und diente nebenher zur Andeutung von Raum, ohne damit die dekorative Absicht zu stören; auch Körpermodellierung vermochte sich der eleganten Flächenteilung anzupassen.

Schon 1908 hatte Matisse sein Programm mit wohltuender Deutlichkeit umschrieben: „Was mir vorschwebt, ist Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe, ohne beunruhigende und ablenkende Gegenständlichkeit – etwas, worin man wie in einem bequemen Sessel ausruhen kann.“

Diesem Bedürfnis nach Ordnung, Gesetzmäßigkeit, Klarheit ist er in seinem langen Leben mit bewundernswerter Gleichmäßigkeit und hohem Qualitätsgefühl nachgekommen. Allerdings konnte ein größeres Beisammensein solcher festlichen Bilder, deren jedes durch eine tadellose Ordnung den Sinnen schmeichelte, über die Grenzen dieser Kunst nicht täuschen. Die Konsequenz des Systems war so überwältigend, daß Matisse zum Vorbild und Lehrer einer





Henri Matisse, *Frau mit aufgelegten Armen*, Radierung, um 1926

beträchtlichen Gefolgschaft wurde; nicht nur in Frankreich, wo man auf die Untadeligkeit der Form immer das höchste Gewicht legte, sondern auch in Deutschland, wo die Matisse-Schule in Begabungen wie Purrmann, Rudolf Levy und Oskar Moll dauernde Anhänger gewann. Man muß aber das Schicksal des unvergleichlich größeren Anregers Seurat im Auge behalten, um die Relativität solcher Wirkung zu erkennen. Seurat und seine Strenge blieben im ganzen ohne Einfluß, die Ornamentik der Matisseschen Farben zog die Erbschaft des Großen an sich und überdauerte den Wechsel der Zeiten. Es gibt in der Geschichte der deutschen Kunst einen verwandten Fall: Philipp Otto Runge's bedeutender und zur Schulbildung geradezu prädestinierter Malerei blieb infolge seines frühen Todes die Wirkung versagt, die dem Klassizismus des späten Cornelius von selber zufiel – woraus sich der taube Akademismus der Historienmalerei ergab.

Eine ähnliche Verschiebung der Entwicklung mag man an der Ersetzung von Seurat durch Matisse erkennen. An die Stelle der starken Raumgestaltung durch strengen Umriß von Figuren und der geistvollen Entwicklung von Alltagsmotiven zu monumentaler Würde, dem unvergänglichen Verdienst von Seurat, trat das Flachornament schöner Farben von Matisse, an die Stelle von Seurats echter Vertiefung und Steigerung von Form und Gegenstand dekorative Wirkung nach außen. Hinter der Vollkommenheit reiner Farben, hinter dem Stillebenhaften in der Schule erblickt man wenig mehr als die sorgfältige, immer wieder aufgefrischte Tradition der *bonne peinture*. Nach einem kurzen Elan versank die Revolution der Fauves in die Beharrung eines ruhigen Gewässers, eines lebenswürdigen und lieblichen Sees mit blühenden Ufern; eine lebendige Strömung war nicht zu bemerken. Allerdings besaß die französische Kunst so viel lateinische Zucht, so viel innere Kräfte, daß sie aus Matisse keine leere Akademie entwickelte; und die kraftvolle Eigenart von Derain und Gromaire spricht dagegen, daß ihr jede Neigung zur Tiefe abhanden gekommen wäre. Matisse konnte eine

breite Wirkung entfalten, weil seine Malerei die Elemente des Lehrhaften und Systematischen besaß, weil er diese am folgerichtigsten durchbildete – nicht aber, weil er der Stärkere war. Selbst unter den eigentlichen Fauves gab es Talente, die über den Rang seines Farbenkults hinausragten.

Zu ihnen möchte man in erster Linie *Amedeo Modigliani* (1884–1920) rechnen, der 1906 aus Livorno nach Paris kam und auf dem Montparnasse in Gesellschaft der bedeutendsten Fauves lebte, seine bezaubernden Akte und Bildnisse malte, aber fast gar keine Anerkennung, ja nur Beachtung außerhalb seines Freundeskreises fand. Er ist wohl kaum, wie vielfach angenommen wird, aus Mangel verhungert; seine Familie hat ihn stets unterstützt. Aber sein maßloses Trinken in Verbindung mit Tuberkulose schuf ihm Elend und ein allzu frühes Ende. Fast unbegreiflich scheint seine Verkennung in jenen Jahren, da sich so viele Begabungen in Paris durchsetzen konnten. Denn seine Aktbilder, innige Verbindungen von graziösem Umriß und goldfarbenen Tönen, enthielten nur Eigenschaften von höchstem Rang. Sie waren schlechthin schön, vollkommen, von einer klassischen Ausgewogenheit, die aus der Tradition von Ingres stammte, und mit der lebenswürdigen Zartheit weiblichen Ausdrucks begabt. In Modiglianis Schicksal lag die Grausamkeit des Verkanntwerdens. Kaum war er tot, wurden seine Werke gekauft, ihre Preise schnellten märchenhaft in die Höhe: welch bittere Ironie!

Persönliche Handschrift konnte man *Maurice de Vlaminck* (1876–1956) nicht absprechen. Er entwickelte rasch eine leicht eingängige Methode durch geschmackvolle Anwendung seiner Lieblingsfarben Grünblau, Schwarz, Rotbraun, Weiß in Landschaft und Stilleben, deren Duktus unverwechselbare Züge trug. Davon zehrte er sein Leben lang, ein glücklicher Typus der gefälligen und immer leicht dekorativen Manier der Fauves.

Ein Sondergebiet fand auch *Albert Marquet* (1875–1948) bald, nachdem er von seiner kräftig schönen Aktmalerei zur Landschaft übergegangen war; die Liebe zum Wasser, besonders zum Meer, erfüllte ihn ganz. Die lebhaftige Annäherung an das Naturbild war offenbar; seine höchst anziehende Malkultur bewahrte ihn vor Wiederholungen.

Fast wie ein Wandervogel nahm sich unter den Regulären *Raoul Dufy* (1877–1953) aus, der unter Matisse's Einfluß sich zum Stilisten wandelte, einem Stilisten der reinen Farbe. Sehr schlichte Landschaften wurden unter seinen Händen zu kindlichen Märchen von Farbflecken, breit hingestrichen, wunderliche Mosaiken von heftiger Buntheit, mit einem lockeren, zwischen Natürlichkeit und Farbenbukett hin und her pendelndem Auftrag. Die heitere Reinheit dieser Farbengesöpfe näherte ihn von ferne den Primitiven, den sog. Sonntagsmalern. Doch blieb seine zärtliche Art, voller Raffinement, mehr Matisse verpflichtet als Rousseau.

Im Lauf der Entwicklung konnte kaum mehr ein Unterschied gegen einen verschleifenden Impressionismus gefunden werden. Die Jüngeren glitten in einen Traditionalismus hinüber, der als Ergebnis die innere Schwäche des Systems offenbarte, allerdings auch einer allgemeinen Zeitrichtung entgegenkam. Bei alledem war ihnen in ihrer Gesamtheit das Verdienst eines sehr gepflegten Malhandwerks zuzusprechen, und die Vorliebe vieler Kunstfreunde und Sammler für ihre Feinheiten ist angesichts ihrer Qualität wohl zu verstehen. Nur bedeuteten sie wenig mehr innerhalb des Entwicklungsgangs im 20. Jahrhundert. Die titanischen Anstrengungen der Bahnbrecher hatten nicht zum Ziele, ein glänzendes Niveau von



Amedeo Modigliani, Sitzender Akt, blaue Kreide, um 1910/13, Sammlung Scheiwieler, Mailand



Raoul Dufy, Balkonzimmer

Geschmackskunst vorzubereiten. Wären nicht die Persönlichkeiten da, die sich zu eigenwilligen Formen erhoben, der Fauvismus hätte vielleicht seinen Einsatz verspielt.

Eine besondere Stellung nahm schon die Malerei von *Jules Pascin* (1885–1930) ein. Der spaniolische Bulgare aus Widdin, der früh seinen Vatersnamen Pinkas in Pascin umwandelte, kam von München, wo er im Simplizissimuskreise heimisch gewesen war, 1905 nach Paris und bürgerte sich bald so vollständig auf dem Montparnasse ein, daß er den französischen Malern gleichzustellen war. Ein Element östlicher Phantastik zeigte sich in seiner pikanten Auffassung der Weiblichkeit, die ein Parfüm zierlicher Verderbtheit an sich hatte. In Zeichnungen der Karikatur sich nähernd, gewann er für seine Malerei den Zauber der *bonne peinture*. Seine weiblichen Akte und Vorstadt-Mondänen wurden mit zart verschwimmender Modellierung bedacht, die Bildfläche mit pastellhaften Schwingungen silbergrauer Töne gestreichelt. Dabei ging die seelische Belebung seiner Lieblinge nie über eine bestimmte Andeutung von Erotik hinaus. Seine Kunst gehörte in den Umkreis des Fauvismus, mit einer Nuance von pariserischer Dekadenz.

Als stärkste Persönlichkeit trat *André Derain* (geb. 1880) hervor. Eine ganz unmittelbare Beziehung, ein intuitives Verstehen band ihn an Cézanne; er kann als dessen wahrer Erbe und Vollender betrachtet werden. Dies zeigte sich in seinen frühen Landschaften, die aus den Andeutungen kubischer Verfestigung der Gegenstände bei Cézanne unmittelbare Folgerungen zogen. Die Nachbarschaft des Kubismus trug vielleicht etwas dazu bei, aber er benutzte seine Methode nur zur Sicherung einer starken Gegenständlichkeit. Denn die Landschaft blieb Derain nicht eine bloße Gelegenheit zu farbigen oder kubistischen Variationen; er begriff die Ordnung räumlicher Elemente, wie Cézanne, als das Wesentliche beim Aufbau seiner Bildflächen. Die Landschaft bekam unter ihm wieder ihr persönliches Gesicht. Berghänge und Täler, Häuser und Bäume behielten ihr natürliches Aussehen, aber ihre Zusammenballung erweckte zugleich mit der systematischen Komposition den Eindruck einmalig vorhandener Erdenräume. Eine Reduzierung der Farbe auf Nuancen von Braun, Grün und Blau in gedämpftem Dunkel klärte die Einheit malerischer Erscheinung, die nirgends einer zeichnerischen Grundlage entbehrte.

Die Einmaligkeit seines Stils war so persönlich, daß er in der französischen Kunst isoliert dastand und nur wenige Nachfolger finden konnte. Es war kein Wunder, daß man Derain in Beziehung zu den Deutschen brachte, weil in ihm ein Bedürfnis nach Ausdruck des Wesentlichen lebte. Gleichwohl konnte eine so strenge Form wie die seine nur von lateinischem Geist geprägt werden. Die Klarheit und unverbrüchliche Ordnung seiner Gemälde kam aus der besten Tradition Frankreichs, von Poussin und Ingres her, mit denen ihm mehr gemeinsam war als mit den Fauves, aus deren Farbensönheit er sich beizeiten gelöst hatte.

Die gleiche Stabilität klassischer Ordnung besaßen seine figürlichen Kompositionen, mochten es portrathafte Einzelpersonen oder Aufbauten aus mehreren Gestalten sein. Vielleicht offenbaren sie noch unmittelbarer die Verwandtschaft mit der Kunst Cézannes wie die Landschaften. Nur gingen sie über die Verhaltenheit, die jenem eigen war, zu einer stillen Innerlichkeit über, mit einem Stich ins Melancholische, der seine Frauenbilder unendlich sympathisch macht. Manchmal unterstrich eine leise Deformation das Charakteristische, und es war offensichtlich, daß die plastische Bestimmtheit der Gestalt und die Beschränkung in der

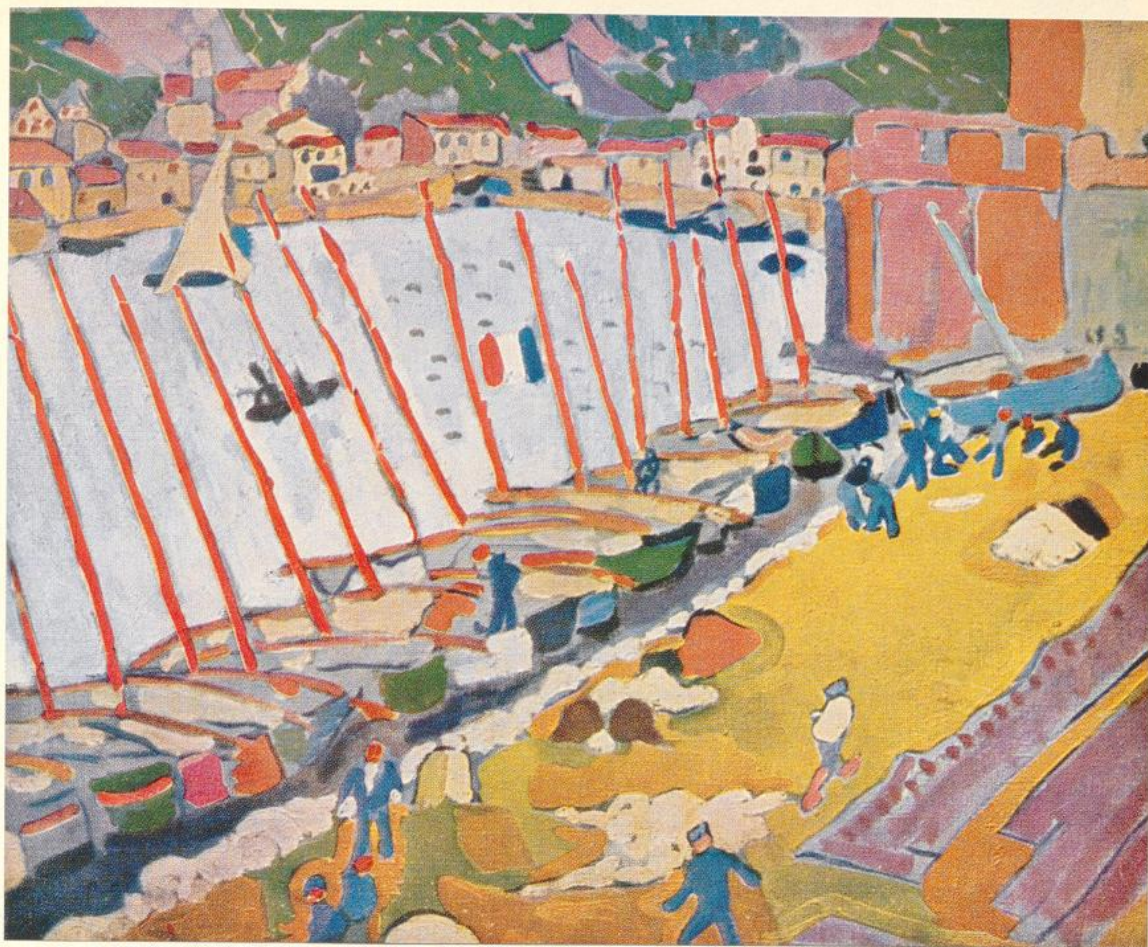


Farbigkeit hier noch notwendiger waren als bei Landschaft und Stilleben. Dreidimensionale Bedürfnisse ließen ihn auch bei den Stilleben auf eigentlich malerischen Reichtum verzichten. Wie bei den Kubisten waren es nicht Blumen, sondern Geräte und feste Gegenstände, die ihm auch hier einen struktiven Bau ermöglichten.

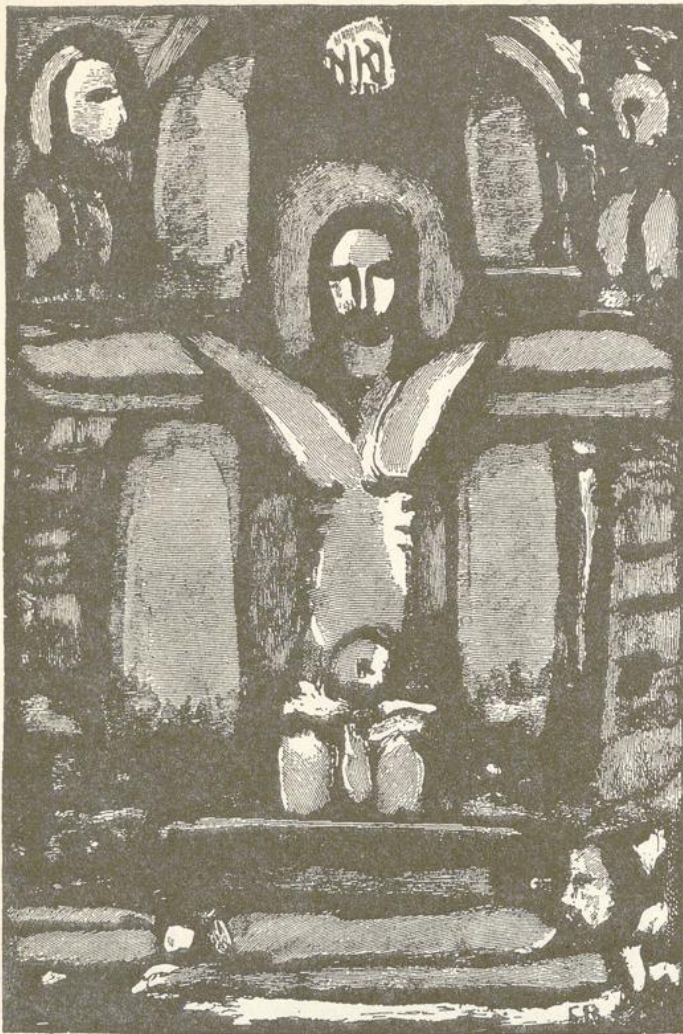
So erreichte Derain überall einen harmonischen Ausgleich zwischen Gegenstand und herber Gestaltung, eine Neuformung im Geiste der klassischen Tradition, in gleichem Abstand von den Fauves wie von den Kubisten sich haltend. Ihm Eklektizismus vorzuwerfen, wie es bisweilen geschehen ist, beruht auf Verkennung seiner Wesenheit, die eine eigenwillige Weiterbildung Cézannescher Methoden war, kein Umherschauen nach entlegenen Quellen. Erstaunlich war, daß dieser Meister der Formbestimmtheit aus der Schule des weichlichen Frauenmalers Carrière (1895) hervorgegangen ist und 1905 die Berührung mit den Fauves erfuhr; ein Beweis, wie streng sich originales Schöpfungstum aus seiner Umgebung zu erheben vermag.

Einer der ältesten Fauvisten, der in den 90er Jahren mit Matisse und Manguin im Atelier von Moreau gelernt hatte, ist *Georges Rouault* (geb. 1871). Das Düstere in seiner Gesinnung wich erheblich von der heiteren Lebensauffassung seiner Genossen ab. Seine Gestaltungsart erinnert am ehesten an die dunkle Größe von Daumier. Mit überstarken Konturen umriß er Brustbilder und menschliche Figuren und füllte die Flächen mit dumpfen Farben. Ein düsterer Pessimismus sprach sich in seinen Vorwürfen aus und ging bis zu grausigen Darstellungen von Geheul. Seit 1905 wandte er sich, mit langsam steigender Vorliebe, religiösen Themen zu. In ihnen gab er seiner tragischen Grundstimmung ergreifenden und oft großartigen Ausdruck; eine Deutung des Christlichen, die einigermaßen an Nolde erinnert, jedoch in der Konsequenz und Aufgeschlossenheit ihrer Form mehr und allgemeiner Gültiges erreicht hat. Das Leiden Christi war vor allem sein Thema. Die starke Konturierung und leuchtende Farbe in seinen Bildern befähigte ihn auch zu Glasmalereientwürfen, in denen er Bedeutendes zur Ausschmückung von Kirchen beigetragen hat. Die Vorliebe für Ausdrucksgesten und dickflüssigen Kontur näherte ihn am meisten von allen Franzosen dem deutschen Expressionismus. Man denkt bei seinen Visionen an Beckmann. Manchmal blieb allerdings ein ungelöster Rest formaler Art in seinen Bildern mit ihren übertriebenen Rahmungen; man spürt in seiner Form das Fremdartige, das zwischen seiner französischen Herkunft und dem Abweichenden der Gesinnung steht. Die bis zum Rohen gehende Herbheit der Aussage und das Ringen um Formstrenge ließ ihn zwischen der Energie des Ausdrucks und Mosaikenschönheit den rechten Weg nicht immer finden. Unbestritten bleibt die Mächtigkeit seines abseitigen Wollens, das Persönliche in einem groß empfundenen Stil.

Hervorragend durch die individuelle Kraft malerischer Synthese erscheint die Kunst von *Marcel Gromaire* (geb. 1892). Seine Gemälde stellten eine komplizierte Gleichung auf zwischen zeichnerischen und malerischen Werten, eine Verbindung vordergründigen Flächenstils und geheimnisvoller Tiefenerstreckung. Wenn Gromaire weibliche Akte malte, geschah es nicht mit schmeichlerischer Delikatesse, sondern mit einer Hintergründigkeit, die im Weibe uralte tierhafte Instinkte witterte. Fast gewalttätig, herausfordernd üppig, wölben und sträuben sich ihre Formen, gleichermaßen lockend und mit dumpfer Drohung schreckend. Ein wundervoller Farbauftrag füllt die kräftig umrissenen Gebilde, dem Betrachter sehr nahe gerückt und mit einer unbestimmbaren Raumtiefe in Beziehung gesetzt. Noch wuchtiger tritt

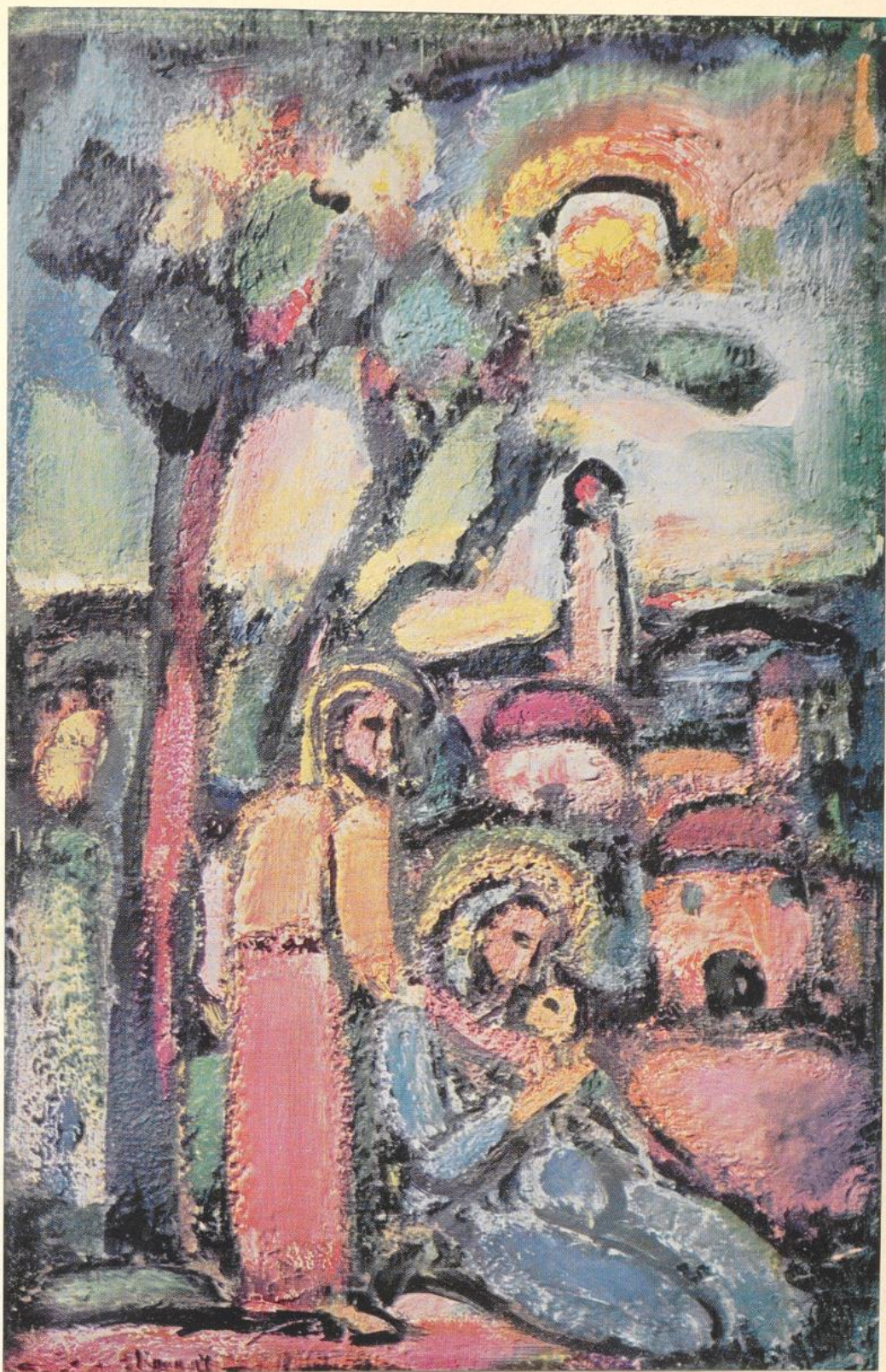


André Derain, Vorstadt von Collioure, Ölgemälde, 1905, Privatbesitz Paris

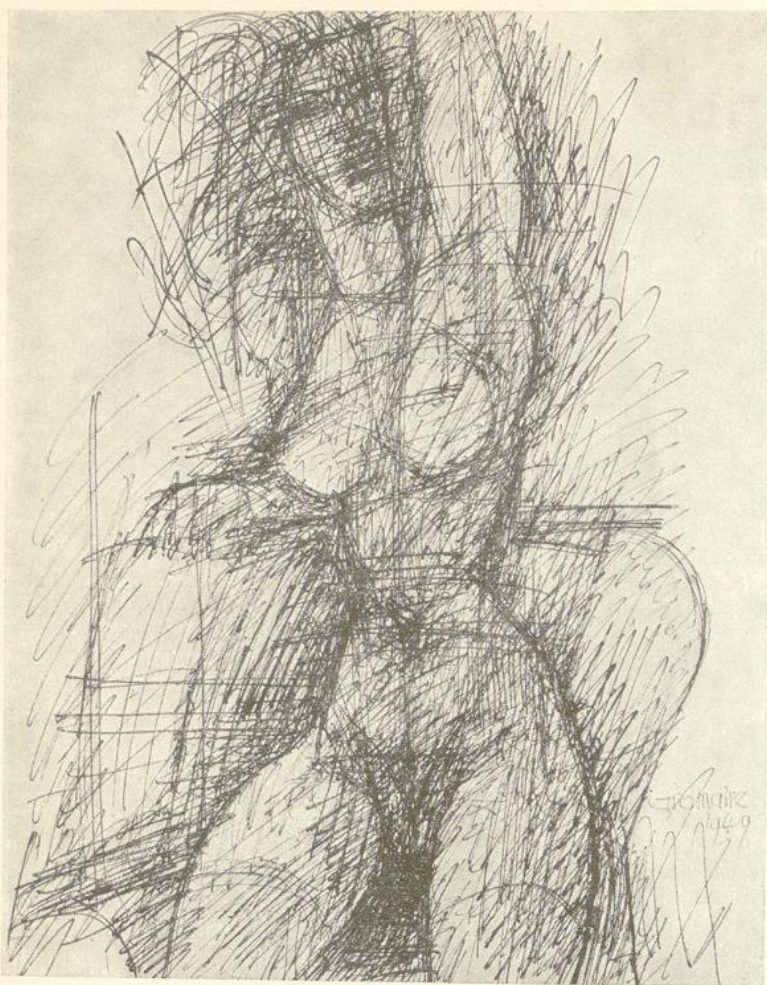


Georges Rouault, *Der Gekreuzigte*, Holzschnitt

die Konzentration von Gegenständen und Raummystik in Bildern wie dem „Wald“ auf, einem Dickicht von Baumstämmen und ratlos sich gebärdenden Menschen, voll unheimlich spannender Elementarkraft der Natur. Eine in vollster Bedeutung des Wortes *bildende* Phantasie, an Kraft der Versinnlichung Daumier nahestehend, gestaltete echte Visionen, überzeugend durch Ausdrucksstärke von Gebärden und Naturdetail und von ebenso eigenwilliger wie betörender Süße der Farbe. Dichterisch sind diese Bilder nicht nur durch ihre Geistigkeit, sondern auch in dem Sinne, daß ihre Malerei in großartiger Weise „verdichtet“ wirkt. In Gromaire hat sich die vollkommene Malkultur Frankreichs mit dem Willen zu Expression einer individuellen Lebensauffassung verbunden; ein einzig dastehender Fall, der sich auch abseits der Derainschen Latinität, nicht minder aber der düstern Groteske von Rouault hält. Denn hier sind Lebensbejahung, persönliche Form und Malkultur aufs



Georges Rouault, *Die Flucht nach Ägypten*, Ölgemälde, 1939



Marcel Gromaire, *Sitzender Akt*, Federzeichnung, 1949, Sammlung Mermod, Lausanne

engste verknüpft, und dabei ist nicht die geringste Beziehung zu einer unfranzösischen oder gar deutschen Äußerung zu finden. Vielleicht wäre bei Gromaire von einer gewissen Nachwirkung der Seuratschen Bildgesetze zu sprechen. Näher liegt die Befolgung der eigentümlichen Konstruktivität Le Fauconniers, aus dessen Schule Gromaire kam, ohne freilich auf seinen Kubismus einzugehen.

Im letzten Jahrzehnt hat sich Gromaire, wie viele der begabtesten Maler, der Teppichweberei in Aubusson zugewandt und eine Anzahl bedeutender und formstarker Entwürfe in kräftigen Farben dort ausführen lassen. Das mythische und symbolhafte Moment, zu dem die Monumentalität des Wirkteppichs wie von selber leitet, drückt sich in gestalten- und beziehungsreichen Erfindungen mit magischer Inbrunst und mit einer Fülle von Schönheiten aus, derart, daß man solche Webereien unbedingt zur hohen Kunst zu rechnen hat.

2. Die „Primitiven“

Henri Rousseau, Camille Bombois, Seraphine de Senlis, Louis Vivin, Maurice Utrillo

Daß ein Mann wie *Henri Rousseau* (1844–1910) sein Leben in Paris zubringen, seine primitiven Bilder malen und, wenn auch in armseligen Verhältnissen lebend, keinen Augenblick in der Überzeugung von seiner Mission wankend werden konnte: dies ist eines der Wunder, das in einer hochbegabten Nation zuweilen erscheinen mag. Zwar gab es am Ende seines Lebens einige empfindliche Geister, unter denen Wilhelm Uhde die erste Stelle zukommt, die den Wert seiner merkwürdigen Gemälde erkannt haben. Aber dies änderte kaum etwas an der Mißlichkeit seiner bürgerlichen Existenz. Berühmt und gekauft als Werte echter Kunst wurden Rousseaus Bilder erst nach seinem Tode. Von den Legenden, die um einen Aufenthalt in Mexiko (1862–1866) wissen wollen, wird nach neueren Ermittlungen besser abzusehen sein. Rousseaus exotische Motive stammen fast durchgängig aus seinen letzten Lebensjahren. Ihre blühende Phantastik ließe sich in keinem Fall aus Erlebnissen in Mexiko während eines Feldzuges herleiten; und wieviel genialer und einleuchtender wird ihr spontanes Hervorbrechen erscheinen ohne solch weit zurückliegenden äußeren Anlaß!

Seine ersten Bilder sind 1880 datiert. Vielleicht wurde er von Akademikern strenger Herkunft wie *Gérome* beraten; von wirklicher Schulung konnte bei seiner Armut keine Rede sein. Er malte Paris, er porträtierte seine Nachbarn, Soldaten und sparsame Auftraggeber; vielfach in Gruppenbildern, die auf den ersten Blick den Eindruck einer befremdenden Simplität hinterlassen; diese aber offenbarten gerade das Eigentümlichste seiner Imagination. In ihnen liegt der Schlüssel zu dem Problem seiner Primitivität, wenn mit diesem Wort überhaupt seine Übersetzung der Natur in einen strengen Stil umschrieben werden kann. Niemals stellte er die Gegenstände in ihrer natürlichen Zwiespältigkeit und Flüchtigkeit dar wie seine Zeitgenossen, die Impressionisten; sie wurden vielmehr einer vorbestimmten Ordnung unterworfen, mit einer Stabilität, die seine Vorstellung ihm eingab. Da er keinen regelrechten Unterricht genossen hatte, mußte er sich ganz auf sein Gefühl verlassen. Das aber leitete ihn mit der Sicherheit des Instinkts und verlieh seinen Bildern die Klarheit in Verteilung der Massen, mit Benützung tektonischer Gesichtspunkte und Wahl der reinen und durchsichtigen Farben. Aus dem Autodidaktischen der Bemühung erwuchs jene herzbezwingende Einfalt, die der Volkskunst das Gepräge gibt.

Volkskunst – ja, aber nicht im abschätzigen Sinne des Einfältigen, Unbewältigten; was er als Darstellung geben wollte, konnte dieser Zögling der Natur auch darstellen, wie noch jeder geniale Autodidakt. Jene aufgereihten, uns in strammer Frontalität anblickenden Bildnisgruppen, die zunächst fast den Anschein komischer Liebhaberaufnahmen erwecken, verdanken ihr Sammelprinzip einem uralten Gesetz der Verewigung von zeitlich Bedingtem.

In der ägyptischen Plastik findet man es am drastischsten, in der regungslosen Frontalität und Symmetrie ihrer Gestalten als Symbole der unzerstörbar existierenden Seele. Der gleiche Wille zur Loslösung der Erscheinung aus dem Strom der Vergänglichkeit heftete die Menschen in Rousseaus Bildern an die Fläche und stellte sie in symmetrischer Anordnung und Frontalität dar, nicht wie sie vorübergehend erscheinen mochten, sondern wie sie in Wirklichkeit waren.

Mitunter gab er solchen Porträts, die stets in ganzer Figur auftraten, weil der Mensch eben nur als Ganzes recht zu erfassen ist, eine symbolische Begleitung mit, wie Apollinaire seine Muse, kindlich aufgefaßt, mit Schreibfeder in der Hand. In einem andern Bilde wurden die Pariser Künstler eingeladen, ihre Tafeln zur Ausstellung der Indépendants zu bringen; der politische Freudentag des 14. Juli wurde von einer Reihe tanzender Republikaner um die Girandole begangen. Das rührend Ungeschickte in ihren Bewegungen verhinderte nicht den Eindruck wahrer Empfindung, die den Maler und die Dargestellten solcher Bilder gleichmäßig mit Freude erfüllte.

Gemeinhin aber suchte er nicht das Ungewöhnliche auf. Die Stadtbilder von Paris wurden nicht aus dem Gesichtspunkt von Sehenswürdigkeiten gewählt. Die klare Überschaubarkeit und Architektonik, die Leuchtkraft der Farbe gab auch unansehnlichen Motiven eine höhere Bedeutung. Sichere Erfassung örtlicher Wirklichkeit und statisches Beharren schlossen sie zur Bildeinheit zusammen.

Doch war damit nur ein Bruchteil seines Wirkens gegeben. Was ihn über seine Zeitgenossen hinaus hob, waren die exotischen Phantasien, die in seiner Reifezeit entstanden. Seine Bilder von Urwäldern, in denen mächtige Tierwesen uns erschreckend anschauen, Kämpfe untereinander oder mit Menschen bestehen, Orkane die Welt durcheinanderbringen oder der Friede ursprünglicher Natur in Negern, Affenherden oder Flamingos, in der mystischen Gestalt einer Schlangenbeschwörerin am Stromufer seinen Zauber entfaltet, waren durchweg Erfindungen einer poetischen Natur mit einer Einbildungskraft von göttlicher Ursprünglichkeit. Die Stärke dieser Phantasie drückte sich in der Klarheit der Darstellungen aus. Mit präziser Genauigkeit sonderten sich Tiere, Bäume, große Wunderblätter und Riesenblüten voneinander; aus vielen Einzelheiten von dinglicher Lebendigkeit baute sich die Fläche auf. In diesen seltsamen und ergreifenden Träumen einer fernen Urnatur gab sich der Dichter zu erkennen, der in Rousseaus Seele lebte. Hier, wo er ganz unabhängig von äußeren Vorbildern schaffen konnte, erreichte er das Stärkste. In den exotischen Gedichten tritt der eigentliche Schöpfer in Erscheinung, der eine säkulare Größe erreicht hat, ein bildendes Genie aus eigenem Recht, das seinesgleichen sucht.

Wilhelm Uhde hat sein Wesen in knappen Worten schön umschrieben: „Kindlichkeit, Wahrhaftigkeit, Leidenschaft und Talent: wer hat je in eine schönere menschliche Landschaft geblickt?“

In Paris schien das Auftreten Rousseaus ein Echo zu finden. Primitive Künstler wie *Camille Bombois*, *Seraphine de Senlis* und *Louis Vivin* fanden mit ihrer kindlich anmutenden Malerei begeisterten Anklang und wurden rasch Mode auf dem Kunstmarkt. Ob man *Maurice Utrillo* (geb. 1883) in diesem Zusammenhang nennen kann, erscheint zweifelhaft. Als Sohn der Malerin Suzanne Valadon gehörte er dem regulären Beruf an, und nur die Einfachheit seiner Auffassung und die Abwesenheit einer eigentlichen Tradition kennzeichnen seine Stadt-



Henri Rousseau, Ansicht von Malakoff, Ölgemälde, 1905, Privatsammlung Bern

ansichten aus Paris in gewissem Sinne als primitiv. Künstlerisch gehören sie durch Feinheit der Farbenkultur in die Nähe der Fauves, und nur eine Zubeiße von zeichnerischer Überbetonung und Ungeschicklichkeit im Figürlichen rechtfertigen zur Not seine Einreihung in den Primitivismus.

Man steht vor einem Rätsel: das menschliche Schicksal dieses Mannes ist kaum in Einklang zu bringen mit seinem malerischen Wert. Er war belastet, ein haltloser Mensch, ein Trunksüchtiger, der in Gefängnissen und Krankenhäusern lebte, dieser hilflose Mann malte mit einer Hingabe und Kraft, ohne Vorbildung, ganz aus sich heraus Bilder, die heute in allen Museen und Sammlungen Wertstücke sind. Die schmutzig-abblätternen Mauern und Häuserfronten in Montmartre, Straßen und Gassen, Höfe, Schänken, Mühlen, alle mit einem unsagbaren Hauch der Melancholie, ja der trüben Hoffnungslosigkeit erfüllt, das sind seine immer wiederkehrenden Motive. Er ist ein glänzender Kolorist, von einer Sicherheit des Auges wie der Pinseltechnik, die ihn in die Reihe der Meister stellt.





Maurice Utrillo, Montmartre



Jacques Villon, Selbstbildnis, Federzeichnung, Galerie Carré, Paris

3. Kubismus

Georges Braque, Robert Delaunay, Juan Gris, Fernand Léger, Amédée Ozenfant

Als eine gründlich ausholende Neuschöpfung der Bildform entstand im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts der *Kubismus*, der höchst bedeutende Beitrag des lateinischen Genies zur Wandlung des Zeitgeistes, der zeitlich und gesinnungsmäßig mit dem deutschen Expressionismus parallel lief. Während den Deutschen der metaphysische Gehalt in der Malerei am Herzen lag, schufen die Franzosen die klassische Form für den Ausdruck des zeitgeborenen Chaos.

Maßgebend war bei Entstehung des Kubismus die Gemeinschaftsarbeit des Franzosen Braque und des Spaniers Picasso. Es war wohl nicht genug an dem Wirken des französischen Ingeniums. Der Elan und die geistige Aufgeschlossenheit eines Spaniers mußten den Anstoß zu einer Bewegung geben, deren sich alsbald das französische Element als einer nationalen und die Welt mitreißenden Formensprache bemächtigte.

Dabei verstand es sich von selbst, daß die Entstehung dieser Form unter tastenden Versuchen langsam sich durch Jahre hinzog, aber im Vordringen zu dem noch unbekannten, kaum zu erahnenden Ziel, mit einer Konsequenz, die durch die Sicherheit des Weges bemerkenswert war. 1906 wandte sich Picasso von der lyrischen Schwermut seiner „blauen Periode“ zu Versuchen, die Gestalt zu verhärten und zu stilisieren. Landschaft wie Bildnis dienten ihm als Versuchsobjekte, die Form mit kubischer Festigung zu versteifen. Aus Gemälden wie „Horta“ (1909) konnte sich der Klassizismus Derains entwickeln und hat auch wahrscheinlich seinen Anlaß von dort genommen. Das Wort Cézannes von der Bildung der Dinge nach Kubus, Kegel und Kugel bot die intellektuelle Voraussetzung für Picasso und nicht minder für den unabhängig auf gleichen Bahnen sich vorwagenden Braque. Auf halbem Wege fanden sich 1908 Braque und Picasso. Sie bezogen nebeneinanderliegende Ateliers, und in ihrem täglichen Beisammensein, im Anregen und Vergleichen ihrer Arbeiten ergab sich die neue Formulierung. Picasso, als der ungestümere, gab zweifellos den Ton an. Um 1912 war der beiderseitige Kubismus voll entwickelt. Zwei Jahre darauf trennten sie sich, ihre Absichten gingen bald weit auseinander. Die weitere Ausbildung des Gewonnenen war Braque überlassen und denen, die sich seit 1910 ihnen angeschlossen hatten. Picasso, der ewig wandelbare, wandte sich andern Göttern zu.

Die Entstehung des Kubismus fußte also auf theoretischen Erwägungen, angeregt von Cézanne, der hier eine ungeahnte Interpretation fand, und auf dem Bedürfnis, die Gegenstände in ein festes Gerüst zu spannen; unbewußt auf dem Drang, ein Gefäß für die Verkörperung ideeller Beziehungen zu finden. Die Künstler waren der geruhigen Anschaubarkeit überdrüssig geworden. Es gärte in den Geistern, die eine Katastrophe herannahen fühlten, es

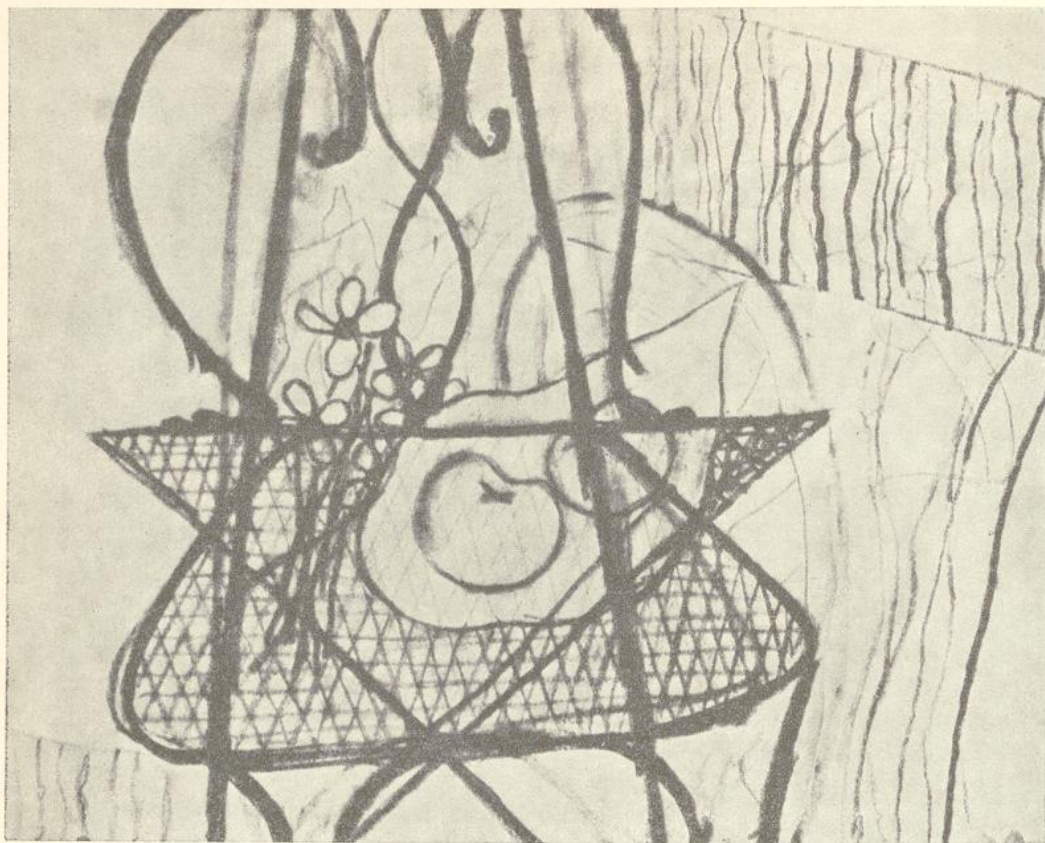
mußten Formen zerbrochen werden, um das Zerbrechen altüberkommener Werte anzudeuten. So hat der lateinische Genius auf seine Weise die Unruhe der anbrechenden Zeit symbolisiert und im Umsturz von Bildgesetzen seinen prophetischen Gefühlen Ausdruck gegeben – nicht wörtlich, in Gestaltung von Visionen, sondern auf seine formal gebundene, formal revolutionierende Weise. Im Kubismus brach die Welt des schönen Scheins auseinander, wurde einer Schönfärberei der Wirklichkeit das Todesurteil gesprochen; in ihm erstand ein Sinnbild der nahenden Zerstörung, die Formel für Disharmonie.

Die Formzertrümmerung ging stets mit dem Blick auf die Bildstruktur vor sich. Negermasken gaben Anregungen zu einer Umformung, die bei Picasso sich zunächst in grober Vereinfachung äußerte, bezeichnend für seine immer wieder durchbrechende Neigung zu barocken Kraßheiten. Dann wurden die Gegenstände gekantet, Rundungen durch Winkel ersetzt, Zusammenhänge gebrochen. Schließlich verselbständigten sich die einzelnen Teile, lösten sich aus dem Zusammenhang und wurden zu stereometrischen Gebilden, bereit zu beliebiger Verwendung in der Formarchitektur des Bildes. In dieser Lage verdämmerte das Gegenständliche, dessen Teile ausschließlich der Dynamik reiner Formkräfte dienten; der abstrakte Zustand des Kubismus war erreicht. In *Stilleben von Braque*, in Picassos *Variationen um eine Geige* (1912) zeigte sich der Höhepunkt der Entwicklung: eine Durchdringung und Durchsetzung von stereometrischen, kristallartigen Partikeln, Linien, Winkeln, Schwüngen, deren Zusammenschließen eine klare Gesetzmäßigkeit der Bildteknik ergab. Die Farbe trat als bildendes Element zunächst zurück und wurde in Nuancen von Braun oder Grau zur erlesenen Begleitung der mathematischen Ordnung. Bald konnte auf diesem Instrument so überlegen gespielt werden, daß auch die Farbenschönheit einbezogen wurde – das Mittel von Braque, Léger und andern Kubisten, die es mit dem Feingefühl geborener Koloristen handhabten.

Eine neue Formensprache war geschaffen, die dem Kontrapunkt der Musik glich. Der Raum kristallisierte zu Einzelementen, den Sinnbildern einer kosmischen Gesetzmäßigkeit. Die Gegenstände zerfielen in kubische, flächenhafte und eindimensionale (lineare) Partikel, die nun den imaginären Raum des Bildes kathedralenhaft aufbauten. Diese völlige Entsinnlichung der Darstellung entsprang letzten Endes einem Bedürfnis nach metaphysischer Spekulation. Man nannte diese früheste Stufe „*analytischen Kubismus*“. Er erlöste die Dinge aus ihrer optischen Einseitigkeit, er gab ihnen die Möglichkeit, Ansichten gleichzeitig von verschiedenen Seiten zu zeigen, die Vorstellung des Malers von ihrem Wesen sichtbar zu machen und dieses Wesen formal allseitig zu gestalten. Nach 1914 gingen sie zum „*synthetischen Kubismus*“ über, der in der Fläche deutende Zeichen und reale Gegenstände kombinierte, Papier, Holzstücke, Haare u. dgl. in die Malerei verwob.

Der Kubismus hielt sich nicht lange im Zustand vollendeter Abstraktion. Der französische Sensualismus verlangte nach Anlehnung an die Wirklichkeit. Ein kaum spürbarer Rest von realen Erinnerungen war schließlich auch bei den letzten Sublimierungen Picassos verblieben. Nachdem das System aufgestellt war und aus der Zerlegung der Gegenstände sich weite Möglichkeiten ergaben, trat das Dingliche wieder in seine Rechte ein. Einfache und komplizierte Vorwürfe wurden durch Zerlegung und Kristallisation geformt und die Freiheit der Komposition – der „Zusammensetzung“ im wörtlichen Sinne – eröffnete Ausblicke zu produktivem Fortschreiten.





Georges Braque, *Der Stuhl*, Kohlezeichnung, 1946, Galerie Maeght, Paris

Stand zunächst das Problem des Dreidimensionalen durch die Anwendung der Stereometrie im Vordergrund, so ergab sich bald die Übertragung auf reine Flächenkonstruktion. Ja, sie wurde in der Folge zum herrschenden Gesetz eines „synthetischen“ Kubismus und wechselte mit kubischen Formen ab, um eine wechselvolle Schönheit aufzubauen. Auch die Künstler anderer Länder erkannten die Brauchbarkeit der Methode für ihre an Gehalt und Gesinnung abweichenden Ziele. Die Russen Chagall und Lasar Segall, die Deutschen Marc, Feininger, Klee, die italienischen Futuristen, die tschechischen Lyriker wie Zrzavy, Spala, Filler wußten ihre Phantasien mit kubischen Formeln auszustatten: gleich der Gotik im 13. Jahrhundert erstand die Internationale eines von Frankreich inspirierten Stils. Daß er nicht alles umspannte, daß eine Fülle anderer Möglichkeiten blieb und die Welt mit Überraschungen bedachte, begreift sich aus dem Reichtum an Persönlichkeiten und Motiven einer aufgewühlten Zeit.

Man fand sogar, daß auch eine so extravagante Regelung gewisse Ahnen gehabt habe. In den Maschinen- und Kettenmenschen Bracellis (1624), in Dürerischen Kopfstudien, im spielerischen Halbernst mancher Fuesslischen Zeichnungen wurden merkwürdige Ansätze

zu kubistischer Verkantung entdeckt, die allerdings zu ihrer Zeit unbemerkt geblieben waren. Ihre Systematisierung mußte wohl einer Epoche vorbehalten bleiben, deren Aufgabe die Feststellung und Formung des Chaos war, und die bis zu den Untergründen psychischer Geheimnisse vorzudringen den Mut besaß. Rationalismus und Mystik verbanden sich in einer bisher nicht vorstellbaren Weise, um Gleichnisse dämonischer Zersetzung zu bilden.

Georges Braque (geb. 1882) blieb dem einmal erwähnten Motiv des Stillebens treu, ein in Frankreich nicht seltener Fall von Spezialistentum, das seine tiefe Berechtigung in der Überlegenheit seines Formgefühls fand. Das Stilleben, von Cézanne schon mit Liebe kultiviert, genügte der Empfindung Braques, immer neue und überraschende Verflechtungen von Gegenstand und Kubismus zu entdecken. Die Tradition eines edlen Malhandwerks fand dabei in ihm ihren treuesten Vertreter. In den Gebieten zwischen Abstraktion und Einfühlung – den scheinbaren Gegensätzen der Kunstauffassungen schlechthin – vermochte er mit gleicher Sicherheit zu schweifen. Am charakteristischsten waren seine Querformate in den 20er Jahren, kleine Tafeln mit einem unsagbaren Reiz von Farbkombinationen; in Harmonisierung gedämpfter Töne, Grüngrau, Gelb, Grau und Braunschwarz, in zartester Nuancierung gab er sein Bestes, und mit gleicher Sinnlichkeit in allen Schattierungen von abstrakten Flächenkombinationen bis zur Annäherung an das Naturbild, vom Dreidimensionalen bis zur Flachmalerei. Ein bedeutender Künstler, dessen Werk die Gleichgültigkeit des Gegenstandes in sublimen Malerei erwies.

Seit der Mitte der 30er Jahre vergrößerte er seine Formate und fügte Darstellungen von Innenraum und Frauengestalten hinzu, die bis zur Lebensgröße gingen. Die Form behielt das flächenmäßig Aufgespaltene und die Unbeweglichkeit der *nature morte*, auch da, wo Figuren in lebhaftere Funktion traten, wie beim Musizieren. Auch die Stilleben nahmen an den lebensgroßen Formaten teil und verdeutlichten sich; Küchengeräte, Eimer, Öfen, Toilettentische und ähnliche in ihrer bürgerlichen Gebrauchsform nicht immer geschmackvolle Gegenstände füllten mit ihrer fixierten Trivialität den Bildraum. Der Anspruch auf Stillebencharakter blieb bestehen und wurde durch die unveränderte Schönheit der Farben (Braun, Hellgrün, Dunkelblau, Rosa, bisweilen auch Scharlachrot) aufrechterhalten; während das bestimmtere Herausheben von Raum und Natürlichkeit ein Element der Unruhe hineinbrachte, das von der Lebensgröße des Dargestellten unterstrichen wurde. Einflüsse des späten Picasso waren bei der scheibenartigen Zerlegung des Figürlichen zu spüren, und die Verbreiterung der malerischen Basis, die Dissonanz zwischen Flachbild und räumlichen Absichten, die Zerteilung von Körperbewegungen teilte diesen Spätwerken ein Gefühl von Verwässerung früherer Qualitäten mit. Die *bonne peinture* war bei so großen Dimensionen überanstrengt.

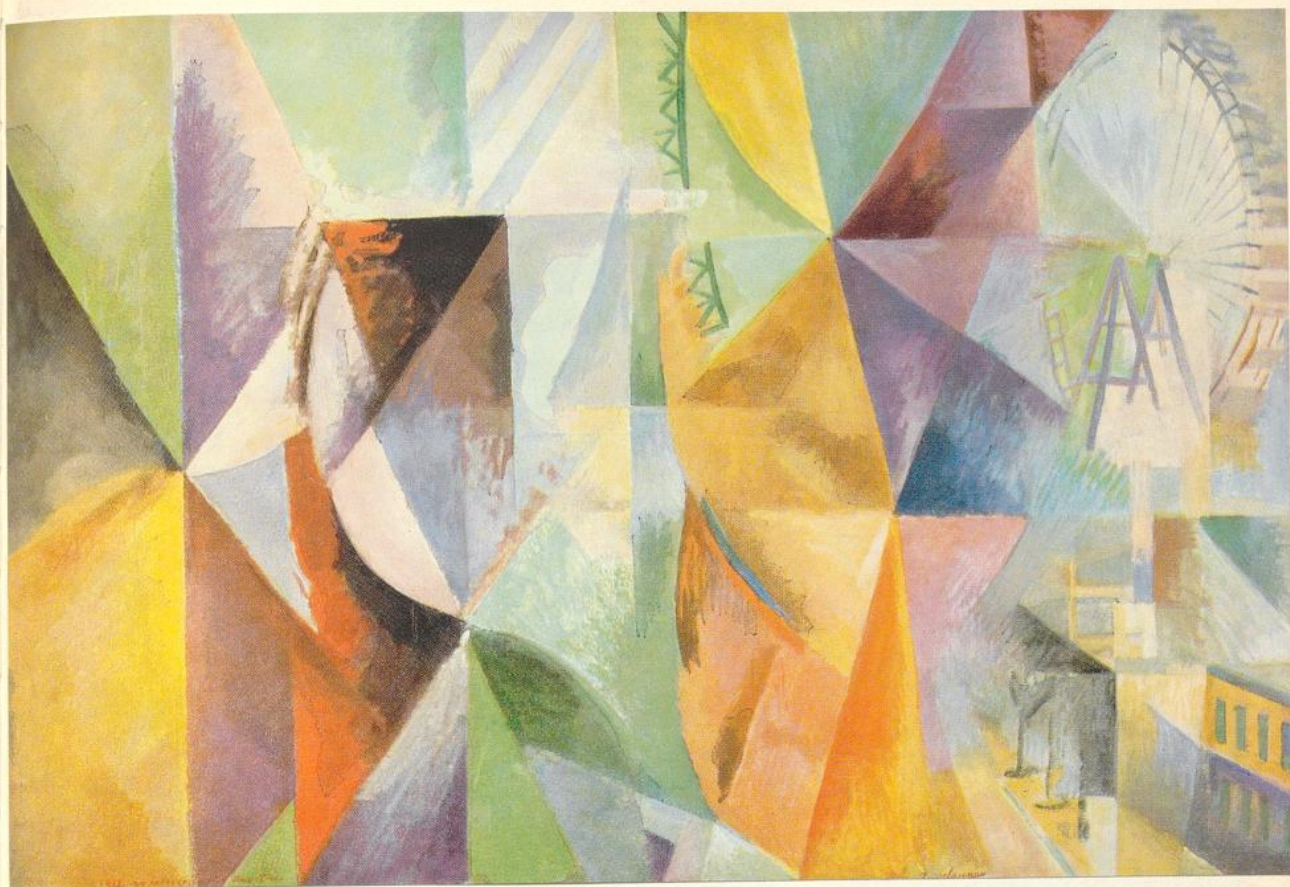
Mitbegründer und Mithelfer bei der Entstehung des Kubismus konnte auch *Robert Delaunay* (1885–1941) genannt werden. Seine Auseinandersetzungen mit Pariser Architekturen, vor allem dem Eiffelturm, machten ihn schon 1910 bekannt. Jenes monumentale Eisengerüst lud zum Zertrümmern seiner Konstruktion wie ein Musterbeispiel ein, und aus der Verlagerung und Verschiebung architektonischer Massen folgte die Verwendung der Bruchstücke in der Bildarchitektur von selber.

Treu hielt *Juan Gris* (1887–1927)) an der einmal übernommenen Methode fest. 1906 aus Madrid nach Paris gekommen, Freund und Schüler von Picasso, lebte er sich so intensiv in das Wesen des Kubismus ein, daß er einer seiner entschiedensten Repräsentanten wurde; anfänglich in absoluter Form, zuweilen sich dem Gegenständlichen leise nähernd, nie aber die Vollkommenheit des mathematischen Aufbaus verleugnend. Zeitweise drang er sogar bis zu Gebilden vor, die mit Farblosigkeit, mit geraden Linien und gedämpfter Modellierung an den Konstruktivismus von Lissitzky erinnerten. Seine geometrischen Flachbilder zeichneten sich, Braque nicht fernstehend, durch besondere Süße und Sanftmut der Farben aus. Da er früh starb, konnte sein gesamtes Werk als integrales Muster für den reinen Kubismus gelten, als ein Fall, wie auch ein Nichtfranzose sich dem französischen Rationalismus hinzugeben vermochte; einem Glück, das mit einem kleinen Verlust an Persönlichkeit erkauft werden mußte.

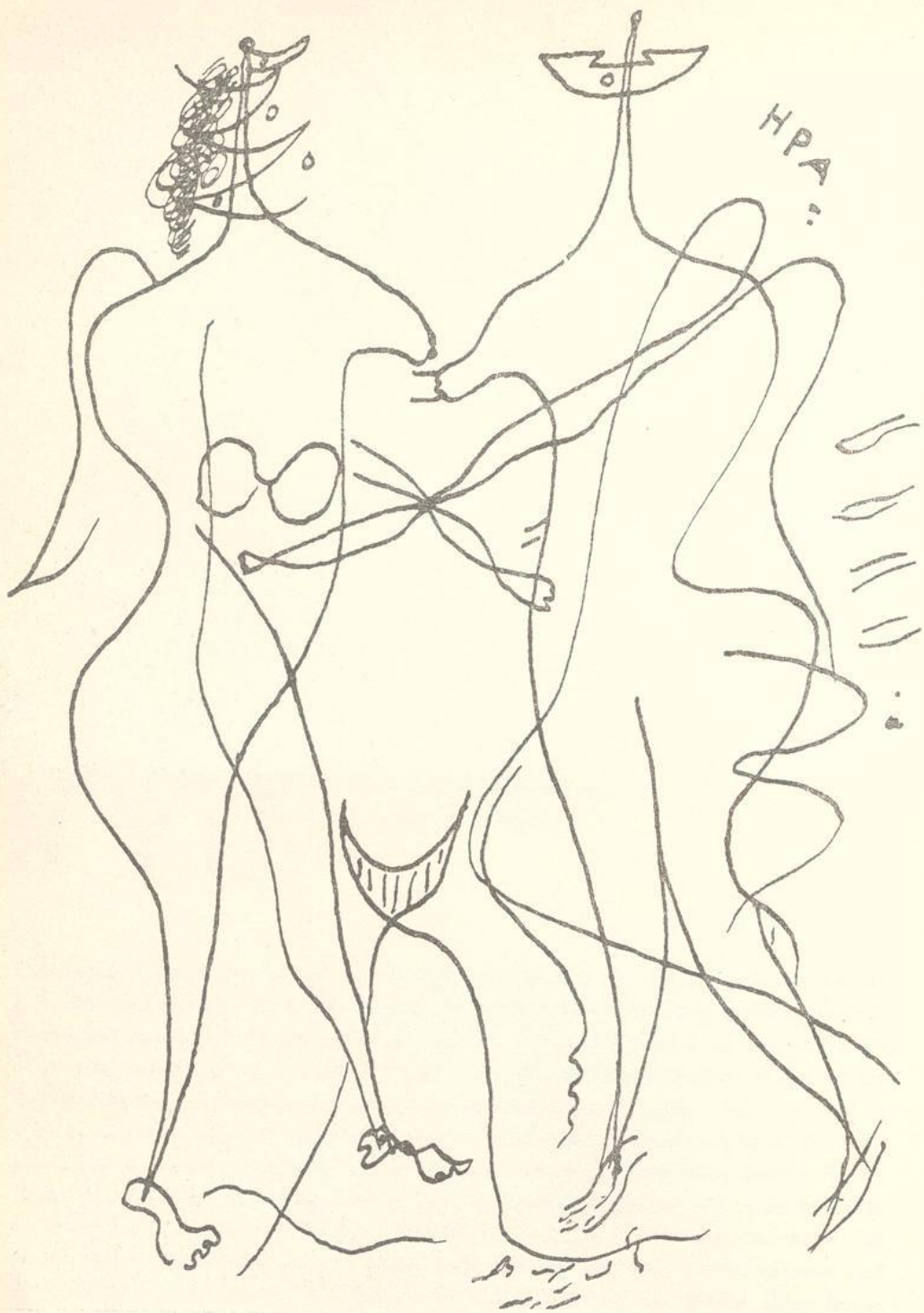


*Fernand Léger, Mann mit Vase,
Federzeichnung um 1924*

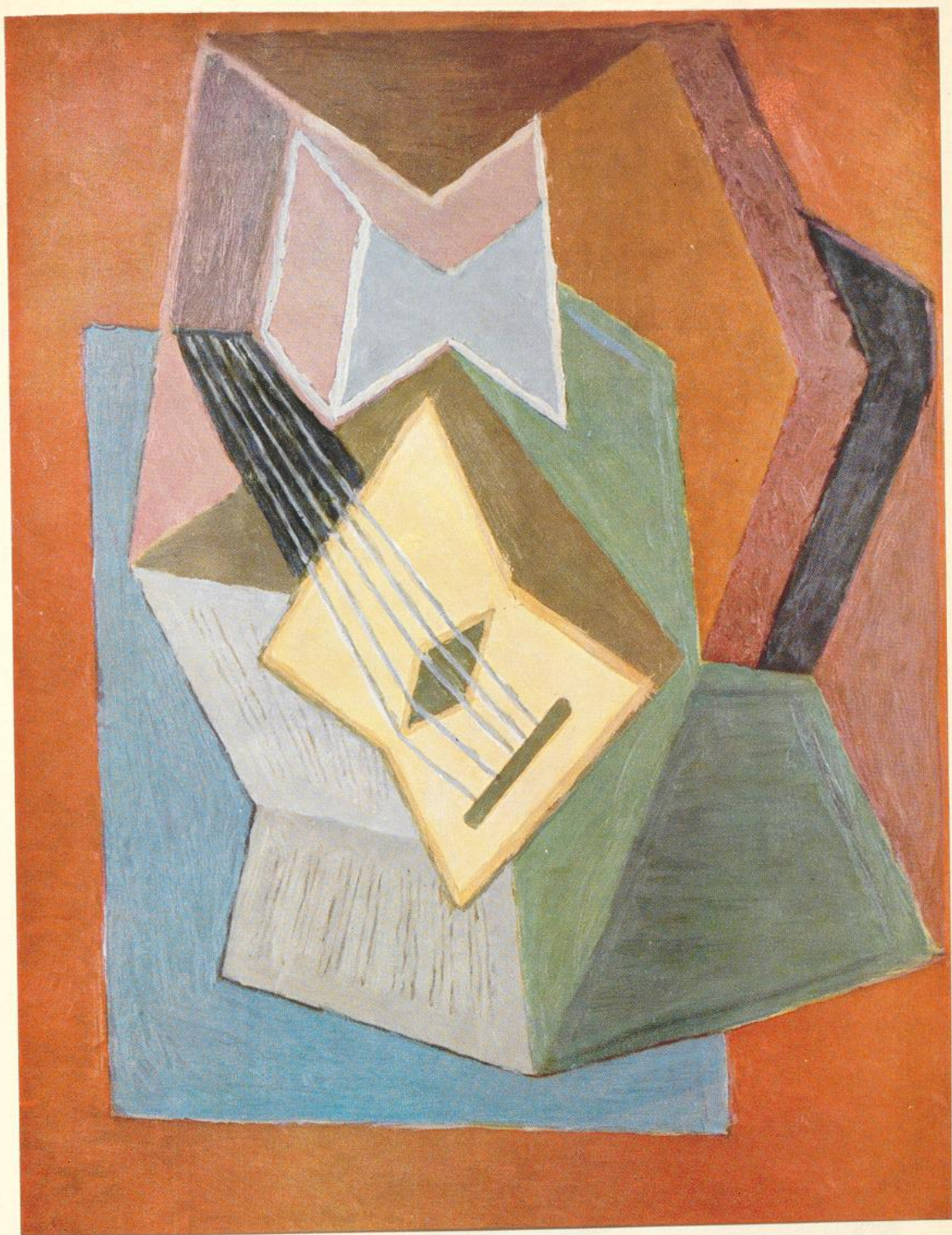
Individuellen Eigenwillen trug *Fernand Léger* (geb. 1881) in die Methode. Er legte seine ungewöhnliche Energie und Erfindungskraft in persönliche Verwandlung kubistischer Formen. Wie fast alle bedeutenden Kubisten begann er 1910, und sogleich mit einer betonten Sonderart. Der kraftvolle Bau seiner Bilder ruhte auf dem Kontakt plastisch gerundeter und flacher Bestandteile, gleichsam Bausteinen, die lebhaft gegeneinander abgesetzt wurden, vertikal orientiert und mit starken, die Partikel leuchtend abhebenden Farben. In diese persönlich unverkennbare Architektonik versenkte er jeweils unterschiedliche Motive: banale Dinge wie Schirme und Geräte, Frauen bei mancherlei Tätigkeiten oder eine abstrakte Schönheit von Maschinen, Bahnhöfen, Fabriken. Man nannte ihn darum scherzweise den „Röhrenmeister“, den tubiste, nach seiner Lieblingsform, der Röhre. Sein Stärkstes und Eigenwilligstes ruhte fest auf der Spannung zwischen Rundung und Fläche. Diese farbig leuchtende Dynamik hob seine Bilder schon von weitem aus jeder Umgebung heraus. Das Geniale seiner Methode, Raumwirkung durch Kontraste der Bauelemente zu erzielen, bleibt



Robert Delaunay, Drei Fenster, Turm und Rad, Ölgemälde, 1912, Galerie Bing, Paris



Georges Braque, Hera, Federzeichnung, 1947



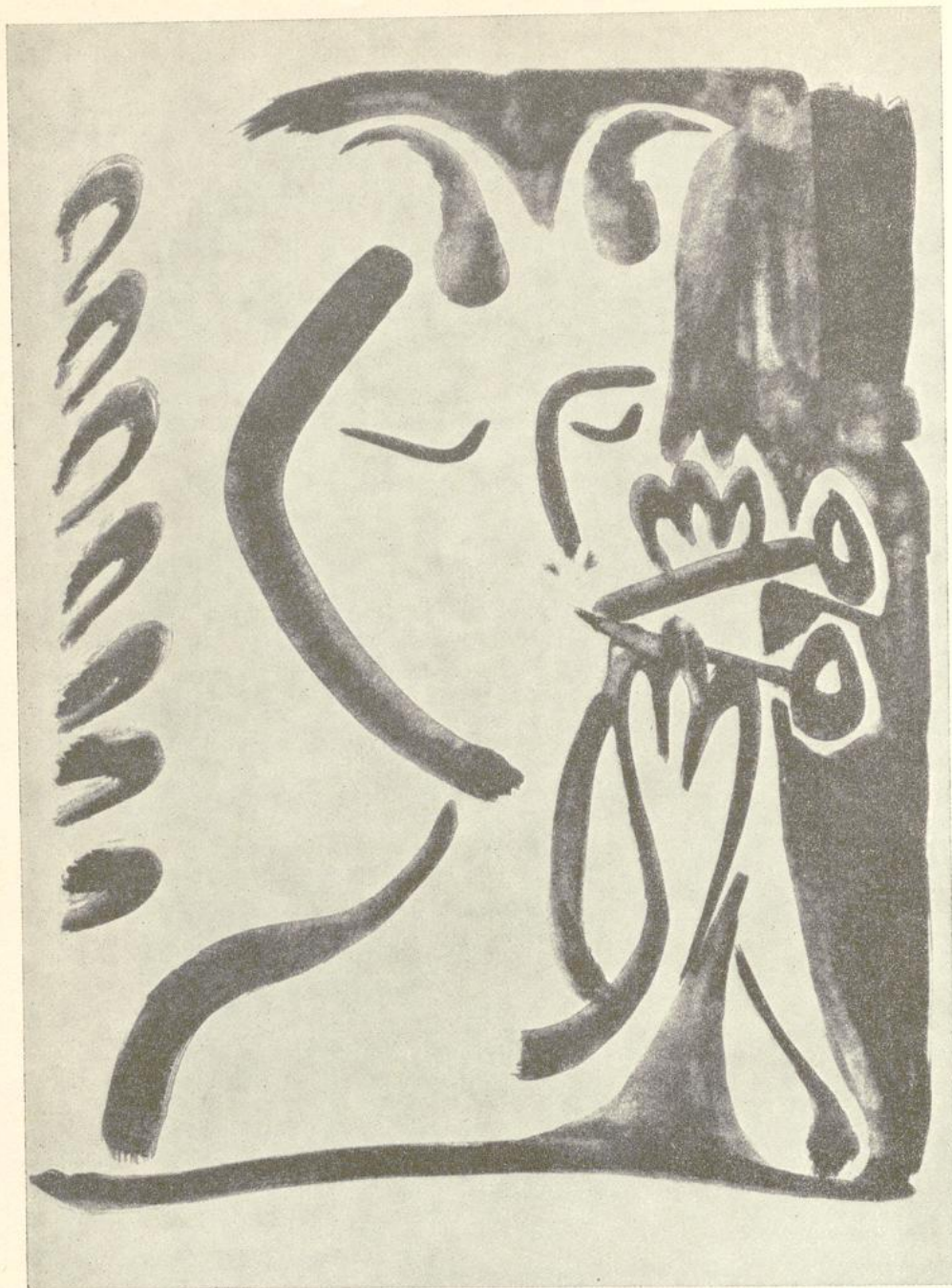
Juan Gris, Gelbe Gitarre, Ölgemälde, 1926

als stärkste Leistung innerhalb der Schule bestehen; Leistung einer Persönlichkeit von überragender Bedeutung.

Aus kubistischen Gedankengängen entwickelte sich der „*Purismus*“ durch extreme Vereinfachung. *Amédée Ozenfant* (geb. 1886) war sein Erfinder, *Jeanneret* schloß sich ihm an. Silhouetten von Vasen, Flaschen u. dgl. wurden so miteinander verschränkt und ineinander gearbeitet, daß eine pure Flächenkonstruktion in gleitenden Linien entstand, von äußerster Strenge der Immaterialität; ein Flachornament war das Resultat. Aus logischer Vernunft geboren, entfernte der Purismus auch die letzten Spuren von möglichen Gefühlsassoziationen und sinnlichen Reizen. Die Doktrin wünschte das „Unabänderliche“ der Dinge darzustellen, sie verneinte zwar die Absicht auf Abstraktion, in Wahrheit aber stand sie der absoluten Malerei mit einer Neigung zum Ornament recht nahe.



Fernand Léger, Stilleben mit blauem Grund



Pablo Picasso, Musizierender Faun, Lithographie, 1948

4. Pablo Picasso

Durch seine spanische Vitalität und seine Wandlungsfähigkeit unterschied sich *Pablo Picasso* (geb. 1881) während seiner ganzen Tätigkeit, und mit größtem Nachdruck in der jüngsten Zeit, von der französischen Gemeinschaft, der er gleichwohl verbunden geblieben ist, seit er im Jahre 1900 Paris betrat. 1902–1904 war er in Spanien.

1881 in Malaga geboren, baskischer Abstammung, nannte er sich nicht nach seinem Vater Ruiz, sondern nach dem Namen seiner Mutter Picasso. Sein Talent, auf den Kunstschulen von Barcelona und Madrid ungenügend gefördert, fand in Paris den rechten Boden unter Einflüssen von van Gogh und Cézanne, in Gesellschaft geistvoller Literaten wie Apollinaire, Valéry und Jean Cocteau, und in der lebenslänglichen Freundschaft mit dem Komponisten Igor Strawinsky. Daß er niemals ganz zum französischen Künstler wurde wie sein Landsmann Juan Gris, bewies die Selbständigkeit und Dialektik seiner Entwicklung, die mit keiner Schule in Einklang zu bringen war und mehr von der spanischen Transzendenz Grecos und Goyas besaß als von klassischer Latinität, obwohl er sich in diese vielfach und mit blendendem Erfolg einfühlte. Ein tief aufwühlendes Moment hat Walter Erben in seiner Untersuchung über die „Schwermut Picassos“ mit Recht in den soledades gefunden, der Sucht nach Einsamkeit und Melancholie, die unausrottbar in der spanischen Seele wohnt. Das Ungenügen an der Sichtbarkeit störte ihn immer wieder auf, wenn er eine bestimmte Form für seine Gesichte gefunden hatte, und trieb ihn zu erneuerten Extravaganzen. Bezeichnend ist die Erzählung, daß er als „Natur“ die Bilder seiner jeweils letzten Periode betrachtete, von denen er nun wieder zu andern Gestaltungen ausgehen müsse. So steigerte er sich beständig in unbefriedigtem Bemühen um einen letzten Ausdruck, immer weiter von der Natur fortstrebend. Daraus erklärt sich die Meinung auch mancher bemühten Betrachter, wie Franz Roh, ob nicht viel Bluff, ja Scharlatanerie hinter seiner Chamäleon-Natur stecke, und daß man nicht alles für bare Münze zu nehmen habe, was aus seinem Atelier hervorgehe.

Für die Gegenwart bedeutet er jedenfalls eine der stärksten, erregendsten und problematischsten Kraftäußerungen europäischer Kultur; eine Persönlichkeit von Weltformat, deren Wandlungen die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ausfüllten und ihr Wesen mitbestimmt haben. Er war ein Schöpfer im wahren Sinne, dessen Werk aus der Notwendigkeit geboren ist, in allen seinen Phasen, mögen sie auch vielfach Zweifel erregen.

Einer kurzen Übergangszeit in lebhaft farbigem Impressionismus folgte die sogenannte „Blaue Periode“, der sich eine kürzere „Rosa Periode“ anschloß. Beide bildeten eine Einheit, ein eigentümliches Intermezzo im Werdegang Picassos. Auf dem Montmartre, wo er

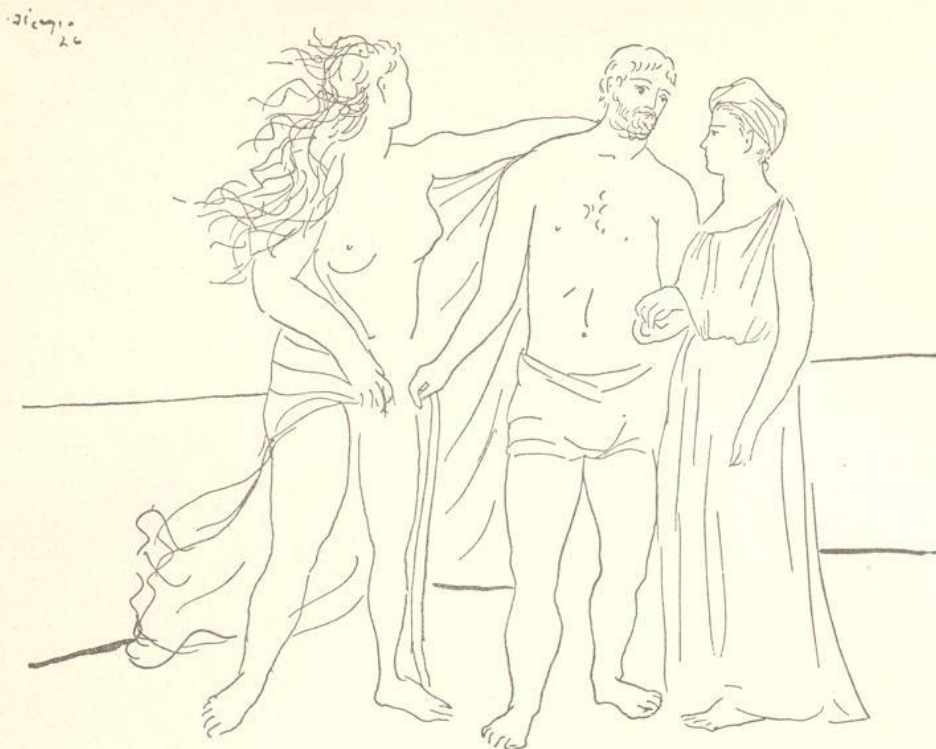


Pablo Picasso, *Der Hinkende*, Federzeichnung, 1904

seine Typen teils vorfand, teils erfand, konnte sich kein soziales Pathos daraus entwickeln; die ihm eigentümliche Schwermut äußerte sich in einem zarten Lyrismus. Seine Pierrots, Seiltänzer, Büglerinnen, Armen und Ausgestoßenen der Gesellschaft wurden ihm mit ihren überschulanken geschmeidigen Gliedern und von der Not gezeichneten Gesichtern zu Gelegenheiten, menschliche Gefühle zu äußern, zu Trägern immanenter Lebensangst. Als bildhafte Phänomene offenbarten sie zugleich eine köstlich abgestimmte Einfarbigkeit in blau oder rosa verschwebenden Tönen. Dergleichen Kompositionen, mit Empfindung gesättigt, zerbrechliche Phantasien einer weltabgewandten Dichterseele, wichen zu sehr von allem Gewohnten in den Pariser Ateliers ab, um Beifall zu erregen, obwohl nicht zu leugnen war, daß sie eine gewisse Verwandtschaft mit der poetischen Exotik Gauguins besaßen. Picasso gelang es nicht, sich damit einen Ruf zu erwerben, von materiellen Erfolgen zu schweigen.



Pablo Picasso, Sylvette XIII, Ölgemälde, 1954



Pablo Picasso, Gruppe, Handzeichnung, 1926

Erst als er mit seinem Kubismus zu Bedeutung gelangte, wurde auch die Blaue Periode entdeckt und besonders in Deutschland begehrt, da sie dort der erstarkenden Ausdruckskunst sich anzunähern schien.

Man wird nicht anstehen, in diesen Bildern ein erstes und grundlegendes Bekenntnis Picassos zu erblicken: den Ausdruck seiner soledades und das Bedürfnis, sich über innere Erlebnisse auszusprechen. Von den beiden Grundrichtungen seiner Kunst, die zwischen abstrakter und natürlicher Form wechselten, war die natürliche hier mit Einseitigkeit und formaler Anmut aufgetreten und ist ein maßgebliches Dokument seiner Frühzeit geblieben. Es ließ ihm aber keine Ruhe, dabei zu beharren. Die Plastizität von Negerskulpturen und das Beispiel der Cézanneschen Tektonik führten ihn vom Gegenstand fort zu Problemen der Formzersetzung, denen er sich mit größter Energie hingab, bis zur Erreichung der kubistischen Inkarnation. In den Jahren zwischen 1908 und 1913 erfolgte ihre Stabilisierung nach gemeinsamen Anstrengungen mit Braque. In diesen Variationen einer starren Dauerform waren musikalisch-kontrapunktisch orientierte Andeutungen einer vierten Dimension, der des Zeitablaufs, angestrebt. Das zugrunde liegende Erlebnis war der Zeit verhaftet: die temporäre Abfolge im Sichbilden von Sehvorstellungen wurde in die Gegenwart einer Bildfläche projiziert. Picasso gelangte darin zu einer Vollkommenheit, die klassisch genannt zu werden verdiente.

Von den Kubisten, die sich ihm und Braque alsbald anschlossen, wurde die Präzision seiner Vorbilder zwar mannigfach differenziert, aber nicht eigentlich erreicht. Der Streit, ob ihm oder Braque oder etwa Delaunay die Priorität gebühre, ergibt kein Resultat. Es ist aber wohl so, daß die schöpferische Urkraft, absolut neue Formen zu entdecken, von der überragenden Persönlichkeit des Fremdlings Picasso nicht zu trennen ist. Sein Ingenium hatte sich so tief mit dem französischen Geist eingelassen, daß er, der doch auch Lateiner und als Baske den Südfranzosen nahe benachbart war, das erlösende Wort für den immanenten Drang der Epoche finden konnte. Der Widerstand gegen die Tradition war am Beginn des 20. Jahrhunderts in allen vorausdenkenden Schichten so erstarkt, daß gerade aus Spanien, das seit Goyas Tod völlig in künstlerische Unfruchtbarkeit versunken war, der Erwecker kommen mußte – ein Phänomen des Widerspruchs und der Einmaligkeit, das in der außerordentlichen Sensibilität dieses Genies seine Erklärung fand.

Kaum aber hatte Picasso kubistische Vollkommenheit erreicht, als er sich zum drittenmal verwandelte. 1915 erschienen akademisch nahezu korrekte Akte und Bildnismalereien, in denen er sich vollständig Ingres verschrieben zu haben schien. Nicht, daß er an Frauenkörpern sinnliches Gefallen bekunden und darstellen konnte, war charakteristisch für Picasso, sondern daß er sich plötzlich um 180 Grad drehte.

Übrigens blieb es nicht bei akademischer Korrektheit. Seine barocken Instinkte ließen ihn die Gestalten unförmlich aufblähen. Ihre Plumpheit grenzte an Elephantiasis; es kam ihm weniger auf plastische Schönheit an als auf das Voluminöse wuchtiger Körper, auf das Pathos der Dynamik. Unterirdisch lebte kubistische Gesinnung in ihnen weiter. Und so stark drängte ihn seine Phantasie zu Exzessen, daß Gebilde entstanden wie jene „Drei Frauen“ (1923), die keiner realen Welt mehr angehörten, sondern einem Traumreich von perspektivischer Überdimensionalität. Die eine der Figuren versinnbildlichte das Entschwinden in die Unendlichkeit: mit einem Bein sich abstoßend, flog sie, zerspiegelartig verkürzt, so weit ins Endlose, daß Kopf und Hand in der Luft sich auflösten. Die Suggestion fernliegender Ideen war dem unruhigen Sucher dabei wichtiger als Bildkonzeption.

Mehr und mehr überwog auch in der Form ein grüblerisches Element, das zu transzendenten Visionen überging. Gleichzeitig mit klassizistischen Bildern entstanden (seit 1913) „synthetische“ Kubismen, wie die flächenhaften Verfestigungen genannt wurden. Es war nicht mehr möglich, eine bestimmte Abfolge in Picassos Stilelementen zu finden; sie gingen in einer unberechenbaren Weise durcheinander, und wirklich machte es den Eindruck, als ob er seine eigenen Schöpfungen als Natur, als Sprungbrett und Gelegenheit zu immer extremeren Wagnissen verwendete.

Aus supranaturalen Synthesen entwickelten sich in den 30er und 40er Jahren immer neue Formen halbabstrakter Herkunft. Die Verdüsterung seines Gemüts nahm in dem Maße zu, in dem politische Katastrophen die Welt mit Vernichtung bedrohten. Den stärksten Anstoß erhielt sein Hang zu Verzweiflung und Schwermut durch die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica im Verlauf des spanischen Bürgerkrieges. Sein Wandbild auf der Pariser Weltausstellung 1937 trug diesen Namen als Ausdruck für die Ekstasen der Vernichtung, die das Bild symbolisierte. Aus solchen Depressionen erwuchsen die letzten Schöpfungen, die das Unbegreifliche und Erschütternde wilder Verzerrungen annahmen. Halbfiguren von Frauen entsetzten durch ihre maßlosen Umsetzungen, die nichts Menschliches übrig ließen



Pablo Picasso,
Sitzende Frau,
Tusche, 1925

und wie böser Spuk zwischen Leben und Tagtraum schwebten. Von der rationalen Dynamik französischer Kubisten war diese Kunst schon weit abgerückt; die Abgründigkeit des Spaniers sprach sich schrankenlos darin aus. Sublimes war kaum mehr zu entdecken, außer der Farbigkeit, die oft ungewöhnliche und starke Zusammensetzungen erhielt. Der Eindruck dieser sonderbaren und naturfremden Gesichte war jeweils erschütternd, mitunter abstoßend, doch fast immer von äußerster Ernsthaftigkeit.

Das Schaffen Picassos mündete seit dem berühmten Wandbild „Guernica“ in den Ausdruck des Abscheus über die aus den Fugen geratene Welt, um nach dem Abschluß von Krieg und Terror, in seiner „Epoche von Antibes“ (1946–1948) abermals zu dem Optimismus einer idyllischen, farbig gedämpften Anmut zurückzukehren, und endlich, da er sich 1946 in dem Töpferstädtchen Vallauris niederließ, in archaisch bezaubernden farbigen Keramiken ein ganz neues Feld der Betätigung zu finden. Auch im Porträtieren seiner jungen Frau und ihrer Kinder genoß dieser vitale Mann eine neue Jugend. Eine ungeheure Spannung umfaßt sein Werk, von der bittersüßen Lyrik der blauen Periode bis zur letzten Abgründigkeit. Inmitten steht seine Entdeckung des Kubismus: wahrlich, das Lebenswerk eines Genies.