



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

3. Kubismus

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

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 gährte in den Geistern, die eine Katastrophe herannahen fühlten, es

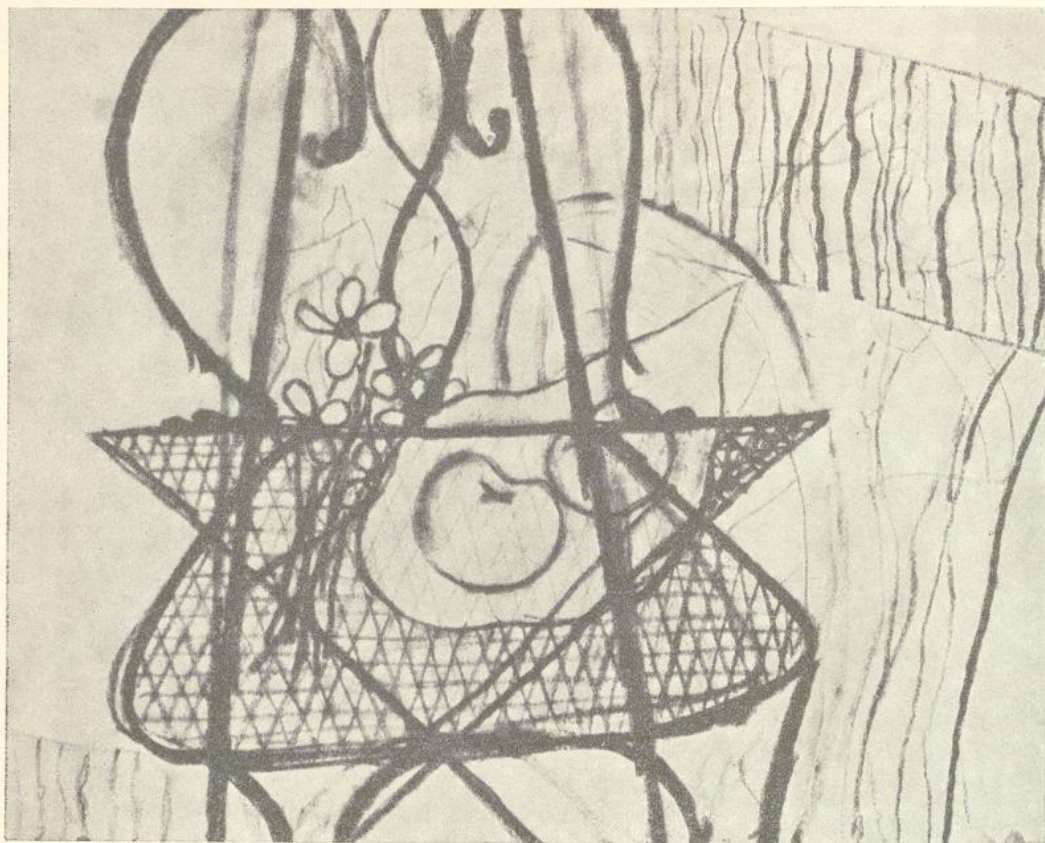
mußten Formen zerbrochen werden, um das Zerbrechen altüberkommener Werte anzudeuten. So hat der lateinische Genius auf seine Weise die Unruhe der anbrechenden Zeit symbolisiert und im Umsturz von Bildgesetzen seinen prophetischen Gefühlen Ausdruck gegeben – nicht wörtlich, in Gestaltung von Visionen, 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.

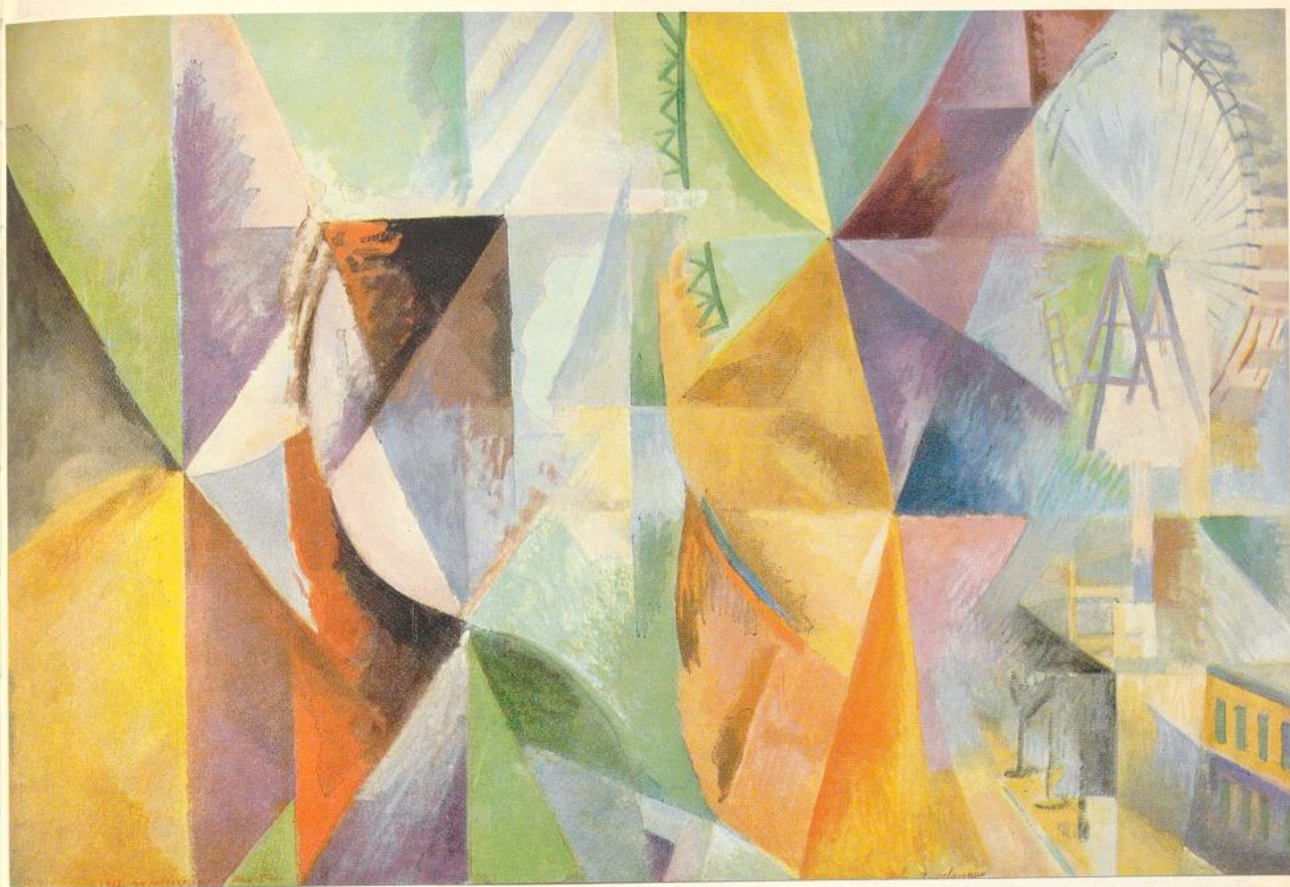
Mitbegründer und Mithelfer bei der Entstehung des Kubismus konnte auch *Robert Delaunay* (1885–1941) genannt werden. Seine Auseinandersetzungen mit Pariser Architekturen, vor allem dem Eiffelturm, machten ihn schon 1910 bekannt. Jenes monumentale Eisengerüst lud zum Zertrümmern seiner Konstruktion wie 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.

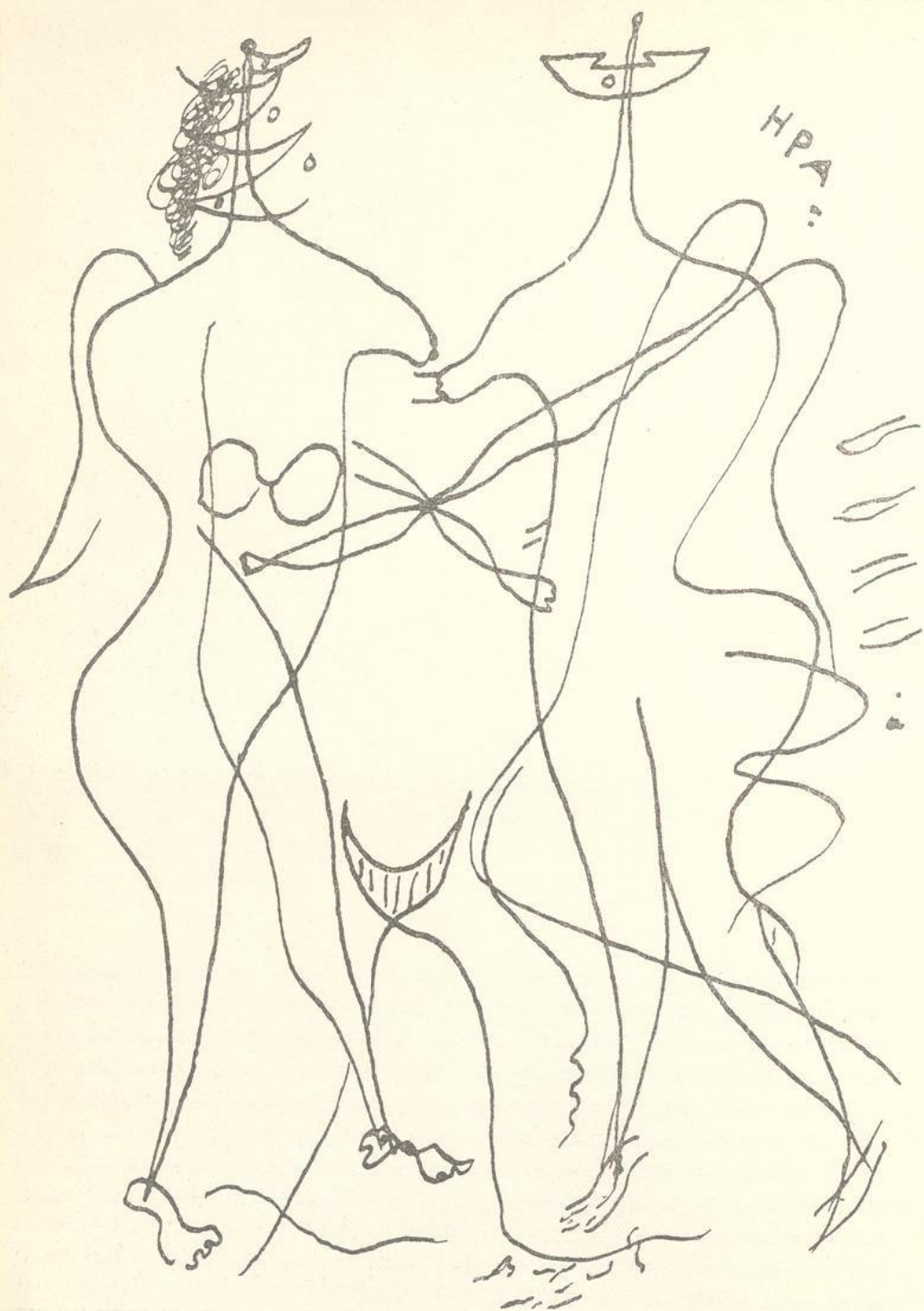


*Fernand Léger, Mann mit Vase,
Federzeichnung um 1924*

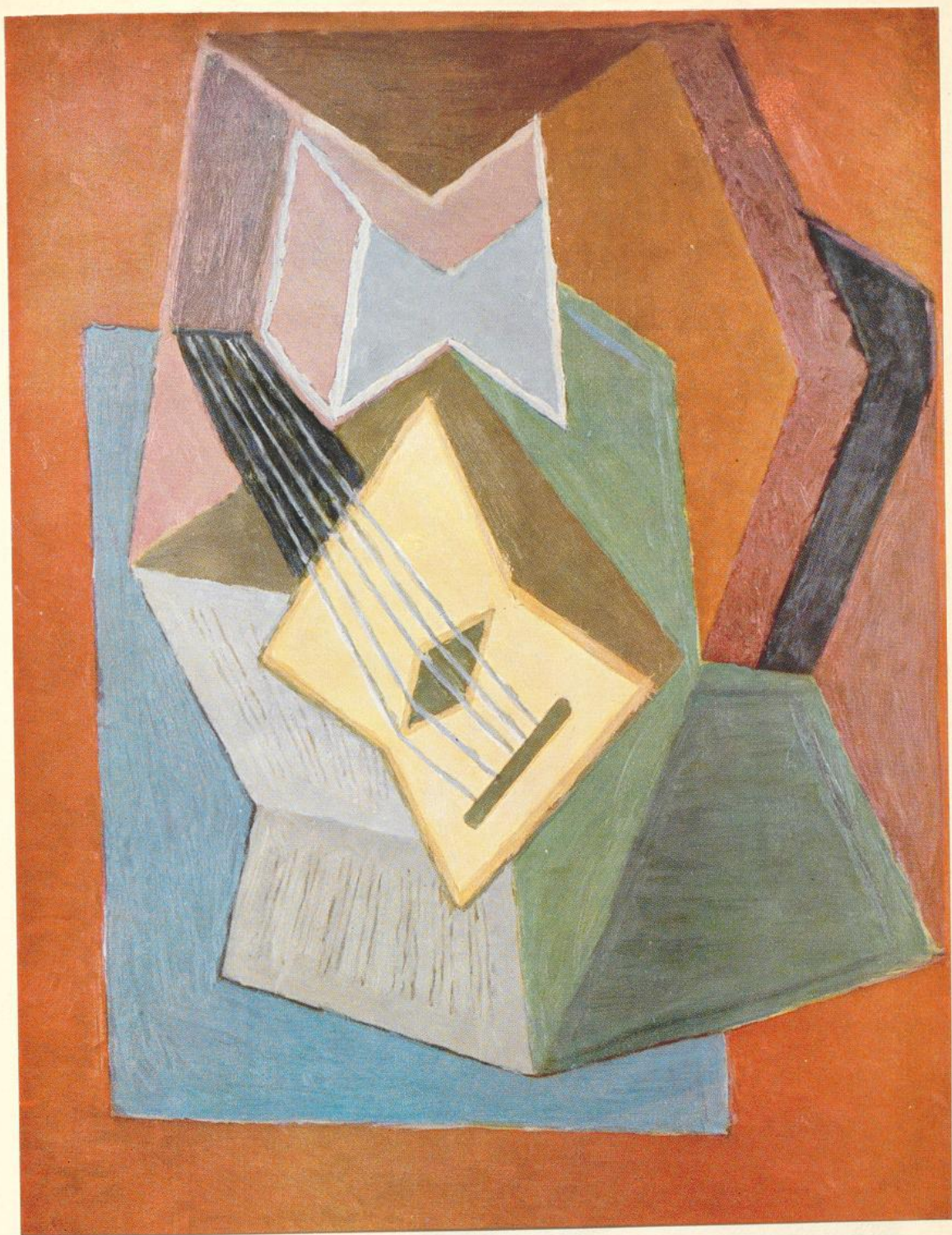
Individuellen Eigenwillen trug *Fernand Léger* (geb. 1881) in die Methode. Er legte seine ungewöhnliche Energie und Erfindungskraft in persönliche Verwandlung kubistischer Formen. Wie fast alle bedeutenden Kubisten begann er 1910, und sogleich mit einer betonten Sonderart. Der kraftvolle Bau seiner Bilder 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



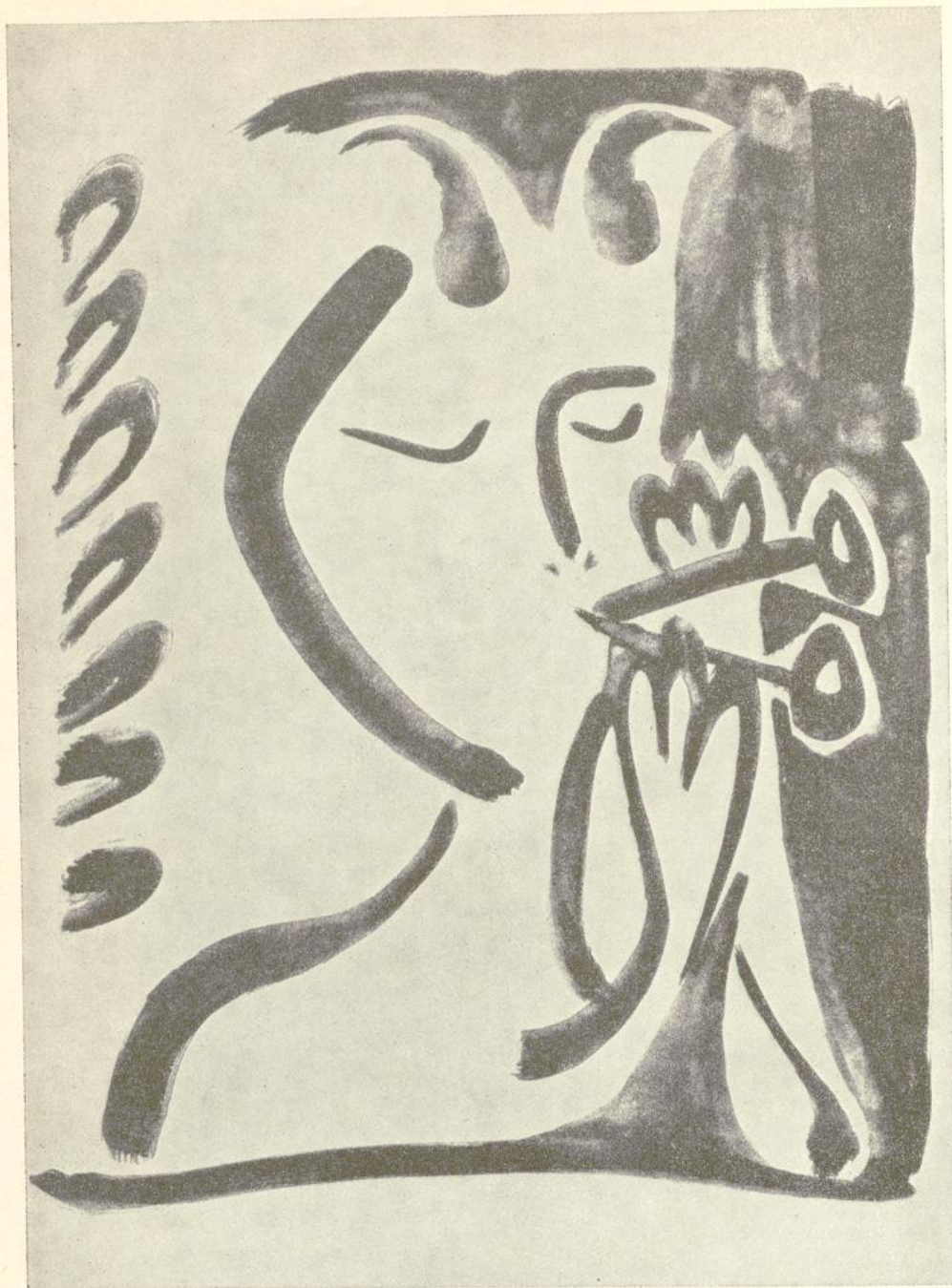
Juan Gris, Gelbe Gitarre, Ölgemälde, 1926

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