
« Notgedrungen wird jeder begabte junge Künstler sich mit dem Kubismus auseinandersetzen müssen ». - Die Darstellung des Kubismus in den Schriften mitteleuropäischer Kunsttheoretiker

Tout jeune artiste talentueux ne peut se soustraire à la confrontation avec le cubisme. La présentation du cubisme dans les écrits théoriques des historiens de l'art d'Europe centrale

Alfred Strasser



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1812>

DOI : [10.4000/germanica.1812](https://doi.org/10.4000/germanica.1812)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2004

Pagination : 117-130

ISBN : 9782913857131

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Alfred Strasser, « « Notgedrungen wird jeder begabte junge Künstler sich mit dem Kubismus auseinandersetzen müssen ». - Die Darstellung des Kubismus in den Schriften mitteleuropäischer Kunsttheoretiker », *Germanica* [Online], 34 | 2004, Online erschienen am: 11 Oktober 2012, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1812> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1812>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

« Notgedrungen wird jeder begabte junge Künstler sich mit dem Kubismus auseinandersetzen müssen ». - Die Darstellung des Kubismus in den Schriften mitteleuropäischer Kunsttheoretiker

Tout jeune artiste talentueux ne peut se soustraire à la confrontation avec le cubisme. La présentation du cubisme dans les écrits théoriques des historiens de l'art d'Europe centrale

Alfred Strasser

- 1 In der Kunstgeschichte herrscht Einigkeit darüber, daß der Beginn des Kubismus mit dem Jahr 1907 anzusetzen ist, dem Jahr, als Pablo Picasso seine *Demoiselles d'Avignon* malte. Im selben Jahr eröffnete der aus Mannheim stammende und nach Frankreich ausgewanderte Daniel-Henry Kahnweiler in der rue Vignon in Paris seine erste Galerie. Kahnweiler sollte in der Folge zu einem der wichtigsten Förderer der Kubisten werden ; er kaufte ihre Bilder, stellte sie als erster aus, ja er bot den Malern Verträge an, in denen er sich verpflichtete, deren gesamte Jahresproduktion aufzukaufen.
- 2 Außerdem wurden 1907 beim Pariser «Salon d'Automne» in einer posthumen Retrospektive 56 Bilder des im Jahr zuvor verstorbenen Paul Cézanne gezeigt. Einer der Besucher dieser Ausstellung war Georges Braque : Aus seiner Auseinandersetzung mit der Malerei Cézannes sowie aus der Konfrontation mit Picassos *Demoiselles d'Avignon* (Apollinaire hatte 1907 Braque mit Picasso bekanntgemacht) sollte ein Jahr später ein neuer Malstil entstehen. Die Arbeiten, die Braque 1908 von seinem Aufenthalt in

Estaque¹ mitbrachte (*Le Viaduc à l'Estaque, Maisons à l'Estaque, Route à l'Estaque* und andere), werden gemeinhin als zweiter Ausgangspunkt dieser neuen Kunstrichtung betrachtet.

- 3 Die Pariser Kunstkritik konnte mit der neuen Richtung nicht viel anfangen, dementsprechend vernichtend fielen die Besprechungen von Braques Bildern aus. Louis Vauxelles² von der Zeitschrift « Gil Blas kommentierte beispielsweise den "XXV. Salon des indépendants" »(März 1909), bei dem Braque mit zwei Bildern vertreten war, mit folgenden Worten : « Salle importante, bien caractéristique des tendances actuelles et essentielles que poursuivent les principaux d'ici, [...] Tout, jusqu'aux bizarreries cubiques et je l'avoue, malaisément intelligibles de Bracke (sic). »³
- 4 Um dem Unverständnis zu begegnen und um die innovativen Tendenzen der neuen Kunst zu verdeutlichen, verfaßten Albert Gleizes und Jean Metzinger, beide selbst Vertreter der neuen Kunstrichtung, einen kurzen Text, in dem sie den neuen Stil auf einfache Weise erläutern wollten. In dem 1912 bei Figuière publizierten Essay *Du Cubisme* wurde erstmals dargelegt, daß es nicht die Absicht der Kubisten sei, in ihren Bildern die Natur zu imitieren, sondern daß es ihnen darum gehe, Formen zu schaffen.
- 5 Guillaume Apollinaires veröffentlichte ein knappes Jahr später ebenfalls bei Figuière seine Studie *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, ein Text, der in der Folge zwar als eine Art Programmschrift betrachtet worden war, doch gleichzeitig stellte Picasso dazu fest : « Les poètes ont suivi attentivement notre effort, mais ils ne l'ont jamais dicté⁴. » Apollinaire stellte in seiner Arbeit als erster die neue Kunst vor allem als Ausdruck der Geistigkeit des Künstlers vor.
- 6 Neben diesen beiden Texten verfaßten etwa zur selben Zeit mehrere aus Mitteleuropa stammende Kunsttheoretiker, die mit den Kubisten in einer engen Beziehung standen und die zum weiteren Kreis um die Galerie Daniel-Henry Kahnweilers gezählt worden waren, eine Reihe von Essays über den Kubismus oder über die Entwicklung der modernen Kunst, wobei der Kubismus in diesen Arbeiten ein Schwerpunktthema bildete. Kahnweiler selbst schrieb einen Text über die neue Kunst. Obwohl die Fragestellungen, von denen sie ausgingen, unterschiedlich waren, ging es in allen diesen Texten in erster Linie darum, den innovativen Charakter des Kubismus zu zeigen, aber auch um dessen Verankerung in der Tradition der darstellenden Kunst.
- 7 Als erster beschäftigte sich Max Raphael in seiner Schrift *Von Monet zu Picasso* theoretisch mit der neuen Kunst (1913), etwa gleichzeitig entstand Carl Einsteins *Negerplastik* (1915), ein Manifest für eine neue Betrachtungsweise der schwarzafrikanischen Plastik, das aber von Einsteins Begegnung mit dem Kubismus angeregt wurde. Zeitgleich schrieb Daniel-Henry Kahnweiler im schweizerischen Exil ein Buch über die Entstehung des Kubismus (1914/1920), auf das wiederum der tschechische Kunsthistoriker Vincenc Kramář mit seinem Essay *Kubismus* reagierte (1921). Schließlich machte Carl Einstein das Kapitel über den Kubismus in seiner Kunstgeschichte *Kunst des 20. Jahrhunderts* zum zentralen Thema der Entwicklung der modernen Kunst.

Max Raphael

- 8 Der 1889 in Schoenlanke (damals Posen/Westpreußen) geborene Max Raphael setzte sich in seinem 1913 erschienen Essay *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und*

*Entwicklung der modernen Malerei*⁵, einer Arbeit, die er als Dissertation eingereicht hatte, die aber nicht angenommen wurde, als erster deutschsprachiger Kunsttheoretiker mit dem Kubismus auseinander.

- 9 Raphael studierte in Berlin Volkswirtschaftslehre, Philosophie bei Georg Simmel und Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin. Er unternahm mehrere Reisen nach Italien, in die Niederlande und an den Niederrhein, bevor er 1911 für längere Zeit nach Paris ging. Dort hörte er Vorlesungen bei Henri Bergson und dem Kunsthistoriker Emile Mâle, studierte die Impressionisten, Matisse und Cézanne, aber vor allem machte er die Bekanntschaft von Pablo Picasso und auf diese Weise auch mit dem Kubismus, den er als die vorläufig letzte Stufe in der Entwicklung der modernen Kunst betrachtete.
- 10 In seinem Essay geht es Raphael vor allem darum, Kants Erkenntnis « es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich⁶ », daß also Kunst Geschmackssache sei und nicht objektiv beurteilt werden könne, wie Kant es in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) formuliert hatte, zu widerlegen und nachzuweisen, daß die Entwicklung von Kunst objektiven Kriterien unterliege, was er mit einer Untersuchung über die Ästhetik und die Geschichte der modernen Malerei belegen wollte. Die Feststellung, Kunst sei Geschmackssache, gehe von einer falschen Fragestellung aus : Die Frage : « Was ist Kunst und wie wirkt Kunst ? » (23) ist nach Raphael der falsche Ansatz, um Kunst zu erfassen ; richtigerweise müßte die Fragestellung aber lauten : « Wie wird Kunst, welches ist der Sinn ihres Wesens ? » (23) Kant habe durch seine Fragestellung « der Kunst die Möglichkeit der Objektivität » genommen, die jedoch zum Beispiel der Wissenschaft durchaus zugestanden werde.
- 11 In einem ersten, theoretischen Teil, versucht Raphael, das Wesen des künstlerischen Aktes zu erörtern : Seiner Meinung nach ist die Grundlage aller Kunst der schöpferische Trieb des Subjekts, der ihm von Geburt an gegeben ist. Die Tätigkeit des schöpferischen Triebes ist stufenförmig angelegt, beginnend mit der Bemächtigung eines Objekts durch das Subjekt, den Künstler, bis zu dessen absoluter Gestaltung als zweite Stufe. Der Künstler bemächtigt sich der Realität in ihrer ursprünglichen Größe und Form und ordnet sie. Hierbei ist es notwendig, auf den Ursprung des Objekts zurückzugehen ; seine vielen Erscheinungsformen erschweren dies, doch das Subjekt darf sich nicht mit nur einer solchen zufriedengeben.
- 12 Der Perzeption folgt schließlich der Akt der Gestaltung, der dem Willen, sich zu realisieren entspringt : Das Ergebnis ist das Resultat der Erzeugung durch alle Organe des Künstlers unter Führung des Willens, nicht allein « Ergebnis des Auges als eines einzelnen Sinnes oder des Geschmacks als eines isolierten Vermögens » (43).
- 13 Es handelt sich dabei keineswegs um die Wiedergabe des ordnenden Prinzips des Künstlers, sondern um das Setzen der dem schöpferischen Trieb immanenten Funktion, nämlich der Relation zwischen Subjekt und Objekt durch die ihm zur Verfügung stehenden Mittel wie Licht, Farbe, Linie. Die Verbindung der Kunst zur Realität muß aber unterbrochen sein, weil sonst die Reinheit der Kunst bedroht wäre und diese auch durch andere Äußerungen ersetzt werden könnte. Diese Setzung geht permanent weiter, denn der schöpferische Akt ist niemals zu Ende : Sein Anfang und sein Abschluß liegen im Unendlichen, so daß es immer wieder zu einem neuen Anfang kommt, was soviel bedeutet, daß Kunst niemals zu einer letzten, definitiven Form oder einem ultimativen gedanklichen Konzept gelangen kann.

- 14 Kunst ist also keine Geschmackssache, « sondern das Bilden einer realen, organischen und notwendigen Ganzheit als gestaltende Aktion einer Erlebnisumme durch spezielle Mittel und Materialien » (79). Da sich das Erleben des Individuums im Laufe der Zeit jedoch ständig ändert, ist es nur folgerichtig, ja sogar notwendig, daß auch im künstlerischen Schaffen sich ständig Änderungen vollziehen : Innovation in der Kunst ist demnach nicht zufällig, sondern sie ist ihrem Wesen inhärent. Im zweiten, « praktischen » Teil prüft Raphael seine Theorie an der Entwicklung der modernen Malerei : Ausgehend vom Impressionismus, durch den ein « neues Lebensgefühl » erobert wurde, sieht Raphael in Cézanne die zentrale Malerpersönlichkeit die « den reinen Weg zur absoluten Gestaltung » (151) eingeschlagen habe, auch wenn Cézanne ihn nicht immer erfolgreich ging. Er habe jedenfalls sowohl auf die Expressionisten, als auch auf Matisse und auf Picasso entscheidenden Einfluß ausgeübt.
- 15 Mit einem Kapitel über Picasso, in dem sich Raphael fast ausschließlich mit dessen kubistischer Entwicklung auseinandersetzt, beendet er diesen Teil.
- 16 Nach Raphael zeichne sich Picassos Schaffen seit seinem Beginn durch ein « Nach-außen-Setzen innerer Erlebnisse » aus, das « seinen Sinn [...] aus der formalen Bildung der Visionen » (177) hatte. Neu an Picassos Malerei ist, daß der Raum Ausgangspunkt seines Schaffens ist und nicht der Gegenstand, wodurch der Raum nicht mehr als « objektives Kontinuum von Dingen » gilt, sondern als « eine vom psychischen Erlebnis jeweilig bestimmte Relation seiner Komponenten » (182). Es handelt sich nicht um die mimetische Abbildung von Dingen, sondern vielmehr um die Beschreibung des Raums, die bestimmt ist durch die Quantität der Massen, und um deren Lage zueinander. Auf diese Weise entsteht « eine Welt, die offenbar darum restlos ausdrückte was sie ausdrücken sollte, weil sie *geschaffen* war und nicht abstrahiert von einem Naturgegenstand, nicht verdünnt zu einem Ornament » (179).
- 17 An der absoluten Gestaltung ist Picasso dennoch gescheitert, denn er habe sich zu sehr an leblose Dinge geklammert, deren Bedeutung in seinen Bildern überdimensional über die Banalität des Gegenstandes hinaus gewachsen sei. Außerdem spiele die Farbe eine völlig untergeordnete Rolle zugunsten der Form : Eine Konzeption, « die nicht von einheitlichen Mitteln getragen ist », widerspreche aber den Anforderungen der absoluten Gestaltung.
- 18 Obwohl sein Essay als Doktorarbeit abgelehnt wurde, stieß Raphael in Fachkreisen durchaus auf Zustimmung : So sah Vincenc Kramář darin die beste Arbeit, die über Picasso vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben wurde⁷.

Daniel-Henry Kahnweiler

- 19 Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, befand sich Daniel-Henry Kahnweiler auf einer Italienreise. Als Untertan des deutschen Kaisers war es für ihn unmöglich, nach Paris, der Hauptstadt des Erzfeindes der Deutschen zurückzukehren, doch andererseits konnte Kahnweiler auch nicht nach Deutschland gehen : Dort wäre er unverzüglich zum Kriegsdienst in die deutsche Armee eingezogen worden, was für ihn vor allem bedeutet hätte, auf seine französischen Freunde schießen zu müssen. Aus dieser Zwangslage befreite sich Kahnweiler dadurch, daß er von Italien in die neutrale Schweiz reiste und sich in Bern niederließ, was aber auch die Aufgabe seiner Galerie in Paris bedeutete.

- 20 Ohne seine Galerie und abgeschnitten von seinen Freunden beschäftigte sich Kahnweiler in seinem schweizerischen Exil nun theoretisch mit dem neuen Kunststil und verfaßte in den Jahren 1914/15 die Studie *Der Weg zum Kubismus*⁸. In sieben Kapiteln stellte er die Entwicklung des Kubismus dar, von seinen « Vorläufern Cézanne und Derain » bis zur Abgrenzung des Kubismus von der « Malerei ohne Gegenstand ». 1916 veröffentlichte die Züricher Zeitschrift « Die weißen Blätter » die einzelnen Kapitel, die Redaktion der Zeitschrift nahm aber gegen den Willen des Autors größere Kürzungen vor, so daß Kahnweiler sich darum bemühte, den Essay als eigenständige Publikation zu veröffentlichen. Schließlich erschien 1920 *Der Weg zum Kubismus* im Münchener Delphin Verlag⁹, aber auch diese Publikation war Fragment: In seinem Vorwort der Neuauflage von 1958 weist Kahnweiler nämlich darauf hin, daß sein Text eigentlich Teil einer umfangreicheren Abhandlung sei, die *Der Gegenstand der Ästhetik* hieß, die aber auf Deutsch nie veröffentlicht wurde.
- 21 Anders als Max Raphael wollte Daniel-Henry Kahnweiler in seinem Essay keine kunstphilosophische Abhandlung vorlegen, sondern er beschäftigt sich mit dem Kunststil und seiner Entwicklung jener Malergruppe, der er den Aufstieg seiner Galerie zu verdanken hatte. Es geht ihm aber nicht darum, « von den zahlreichen Künstlern [...] zu reden, die sich dem Kubismus anschlossen, sondern nur von denen, die ihn schufen » (106). Folgerichtig stehen Picasso und Braque in seinen Erörterungen im Vordergrund, die, nach Kahnweiler, gemeinsam den Kubismus « erfunden » haben.
- 22 Für die Kubisten ist eine der ältesten Problemstellungen der Malerei Ausgangspunkt ihrer Überlegungen, nämlich die Frage nach der « Veranschaulichung der Form, die Darstellung des Dreidimensionalen und seiner Lage im dreidimensionalen Raume, auf der zweidimensionalen Fläche » (28). In ihren Lösungsvorschlägen gehen sie ganz neue, von Cézanne schon angekündigte Wege, indem sie als Mittel für die Schaffung von Plastizität das Licht einsetzen.
- 23 Minutiös beschreibt Kahnweiler die Entwicklung des neuen Malstils: Von den ersten Bildern, in denen es den Malern um die genaue Festlegung von Gegenständen – Zylinder, Kuben – im Raum ging, kamen die Kubisten zur Durchdringung der geschlossenen Form. Sie bilden somit den Gegenstand nicht mehr ab, sondern sie beschreiben ihn, so daß der Beschauer selbst diesen Gegenstand zu einer Einheit zusammensetzen muß. Dabei kommt dem Beschauer seine Erfahrung zu Hilfe; er kann auf « Erinnerungsbilder » zurückgreifen, die im Menschen fest verankert liegen und die « die Voraussetzung für jedes körperliche Sehen » (66) sind.
- 24 Die Vollendung des Kubismus sieht Kahnweiler aber weder bei Picasso noch bei Braque, sondern in den Gemälden von Juan Gris. Gris arbeite nach ganz präzisen Kompositionsgesetzen, die er « die Mathematik der Malerei » nennt, « la règle qui corrige l'émotion » (104). Dadurch strahlen Gris Bilder, so Kahnweiler, wie die keines anderen Ordnung, Klarheit sowie tiefste Erregung aus. Überraschenderweise sieht Kahnweiler auch in Fernand Léger einen Vertreter des Kubismus, der mit seinen wuchtig-klobigen Formen diesen Stil mitgeprägt hat, jedoch sollte dieser seiner Wertung heftig widersprochen werden.

Vincenc Kramář

- 25 Auf die Veröffentlichung von Kahnweilers *Der Weg zum Kubismus* reagierte dessen tschechischer Freund Vincenc Kramář mit der Publikation eines Essays mit dem Titel : *Kubismus*.
- 26 Der in der nordböhmischen Kleinstadt Vysoké nad Jizerou geborene Kramář studierte an den Universitäten Prag, München und Wien Kunstgeschichte. Zuletzt war er Schüler der Wiener Professoren Alois Riegl und Franz Wickhoff. Nach seiner Promotion zum Doktor der Philosophie unternahm Kramář eine Reihe von Studienreisen, die ihn durch halb Europa führten. Bei einer solchen Reise nach Paris lernte er im Jahre 1910 Daniel-Henry Kahnweiler und die Kubisten kennen. Er freundete sich mit dem Kunsthändler und den jungen Malern an, besuchte sie regelmäßig in den darauffolgenden Jahren und erwarb dabei eine ansehnliche Sammlung kubistischer Bilder. Darüber hinaus übernahm Kramář eine Mittlerrolle : Er machte junge Prager Künstler wie Emil Filla¹⁰ mit dem Kubismus bekannt und trug so dazu bei, daß Prag das zweite große Zentrum dieser Kunstrichtung in Europa wurde, ja daß der Kubismus in Prag auf fast alle Bereiche des Kunstschaffens einen mehr oder weniger starken Einfluß ausübte.
- 27 Erst der ausbrechende Erste Weltkrieg setzte Kramář Reisetätigkeit nach Paris vorübergehend ein Ende ; nach dem Krieg sollte er nach Paris zurückkommen, diesmal aber als offizieller Abgesandter der Národní Galerie, der Prager Nationalgalerie, mit dem Auftrag, für das Museum Arbeiten zeitgenössischer Künstler anzukaufen.
- 28 Mit seinem Essay *Kubismus*¹¹ verfolgte Vincenc Kramář zwei Ziele : Einerseits wollte er seine Schrift als Ergänzung zu Kahnweilers *Der Weg zum Kubismus* verstanden wissen : Kahnweilers Text sei zwar « konzis », doch habe Kahnweiler in manchen Bereichen seine Erläuterungen nicht weit genug geführt, so daß sich der Leser vieles selbst erschließen müsse, wozu aber nicht alle in der Lage seien und deswegen dem Phänomen der neuen Kunst nicht auf den Grund gehen könnten.
- 29 Andererseits ging es Kramář darum, die kubistische Kunst in Prag gegen Angriffe aus jenen tschechischen Kreisen zu verteidigen, die, sich auf die Forderungen des 18. Jahrhunderts nach einer Nationalkultur berufend, für die neu gegründete tschechoslowakische Republik eine solche bodenständige Kunst forderten¹². Das Argument der Anhänger einer nationalen Kunst, der Kubismus sei nur eine « kurzlebige Mode »¹³ gewesen und gehöre der Vergangenheit an, läßt Kramář nicht gelten, denn « Kunst im allgemeinen kann nicht "überholt" sein, sondern nur von einem anderen Kunststil abgelöst werden, der entweder bessere Lösungen für dasselbe Problem oder ganz neue Wahrheiten bringt. » (67)
- 30 Die Schaffung einer nationalen Kunst würde nur eine Epoche des kulturellen Provinzialismus einläuten. Innovative Kunst erfordere, genauso wie Wissenschaft, eine internationale Zusammenarbeit (5) und dürfe in ihrer Entwicklung nicht durch Landesgrenzen eingeschränkt werden.
- 31 Für Kramář ist die Entwicklung des Kubismus gleichbedeutend mit der Entwicklung Picassos und Braques ; Derain gesteht er noch zu, in den Anfängen der neuen Kunst eine innovative Rolle gespielt zu haben, doch allen anderen Vertretern des Kubismus spricht Kramář jedwede schöpferischen Fähigkeiten ab, ja Juan Gris wird in seinem Essay nicht einmal namentlich erwähnt. Kahnweiler wirft er vor, daß er in seinem Buch Fernand Léger in die Gruppe der kreativen Geister aufgenommen habe, obwohl

niemand « eine fruchtbare Anregung Légers in der Entwicklung der neuen Malerei [...]wird nachweisen können » (53).

- 32 In seiner Analyse des Kubismus hebt Kramář fast gebetsmühlenartig immer wieder hervor, daß in der neuen Malerei – er sprach nur sehr ungern von Kubismus, weil es sich bei diesem Begriff ursprünglich um ein Schimpfwort handelte – das Bild als Produkt eines geistigen Aktes des Malers zu verstehen sei. Folglich sind alle wesentlichen Parameter der perspektivisch reproduzierenden Malerei in den Hintergrund gerückt oder ganz aufgehoben. So ist die Zentralperspektive¹⁴ mit der Darstellung von Gegenständen in ihrer real existierenden Form unvereinbar. Auch die Farbe spielt in der neuen Malerei eine andere Rolle : Sie ist nicht mehr wie in der abbildenden Malerei von der Beleuchtung abhängig, sondern sie gewinnt, genauso wie das Licht, ihre Autonomie, indem die Dinge in ihrer real existierenden Farbe gezeigt werden. Ausgehend von der Erkenntnis, daß Gegenstände im Raum « auch ohne Licht » (16) existieren und daß die Tatsache, daß sie beleuchtet werden, nichts an ihrem Dasein ändert, haben die Kubisten auch ihre Konzeption des Lichts neu definiert : Licht geht von mehreren Quellen aus und wird als schöpferisches Element in der Bildkomposition gesehen, das es vor allem ermöglicht, die Plastizität der Gegenstände in ihren drei Dimensionen klarer zum Ausdruck zu bringen.
- 33 Um den Kritikern des Kubismus den Wind aus den Segeln zu nehmen, die eine Malerei, in der auf die Zentralperspektive verzichtet wird, als Verstoß gegen die Grundlagen der Kunst betrachteten, unterstreicht Kramář viel stärker als die drei anderen Autoren (sieht man von Einsteins Essay *Negerplastik* ab, der aber nicht als reine Schrift über den Kubismus betrachtet werden darf), daß die Wurzeln der Kubisten in vergangenen Epochen der Kunstgeschichte liegen : Auch im Mittelalter existierte eine Malerei ohne Zentralperspektive und perspektivische Verzerrung, bei der die frontale Darstellungsweise dominierte. Frontalität und Darstellung des Dreidimensionalen im Raum sind außerdem die wesentlichen Merkmale der schwarzafrikanischen Skulptur. Die Vorherrschaft des Ideals der reproduzierenden Renaissancemalerei hatte aber zur Konsequenz, daß sowohl die Kunst des Mittelalters als auch die außereuropäische Kunst Afrikas oder Ozeaniens bis zu diesem Zeitpunkt als « primitiv » abgetan wurden.
- 34 Kramářs Vergleiche gehen jedoch über die Malerei hinaus : Im Kubismus sieht er ganz ähnliche Konstruktionsprinzipien verwirklicht wie sie Bach in der polyphonen Musik umgesetzt hat, die auf der Führung von mehreren gleichwertigen Stimmen beruht.
- 35 Für Kramář hat die Auseinandersetzung der Kubisten mit der Malerei dazu geführt, daß diese zum rein schöpferischen Akt wurde. Um die Kubisten zu verstehen, ist es notwendig, dieselbe geistige Arbeit wie sie zu leisten. So kann « das Werk Picassos und Braques uns in unserem tiefsten Inneren [...] im Sinne einer Zunahme der Geistigkeit [verändern] » (48).

Carl Einstein

- 36 Carl Einstein wurde 1885 in Neuwied am Rhein geboren ; er begann eine Banklehre in Karlsruhe, doch diese brach er 1903 ab und zog nach Berlin, wo er Vorlesungen an der dortigen Universität bei Georg Simmel, Heinrich Wölfflin und Alois Richl (Philosophie) hörte. Zwischen 1905 und 1907 besuchte er zum ersten Mal Paris und machte dort die Bekanntschaft von Picasso, Braque und Gris. In den folgenden Jahren sollte er immer

wieder nach Paris zurückkehren, bevor er 1928 die französische Hauptstadt zu seinem ständigen Wohnsitz wählte.

- 37 In Berlin gehörte er zum Kreis um Franz Pfemferts Zeitschrift « Die Aktion », in der er seine ersten literarischen und kunstkritischen Arbeiten veröffentlichte. Daneben publizierte er auch noch in den Zeitschriften « März », « Die weißen Blätter » und « Der Merker ». Während des Ersten Weltkriegs war er zuerst im Elsaß und später in Brüssel stationiert, wo er sich mit der Kunst der belgischen Kolonien in Afrika auseinandersetzte. In der unmittelbaren Nachkriegszeit gehörte er dem weiteren Kreis der Spartakisten an. Nach dem Spartakistenaufstand wurde Einstein zwar kurz inhaftiert, entging aber weiteren Verfolgungen.
- 38 Sehr wahrscheinlich war Einsteins Begegnung mit der neuen Kunst der Kubisten in Paris das auslösende Moment für seine Auseinandersetzung mit der schwarzafrikanischen Skulptur, deren Ergebnis er mit dem Text *Negerplastik*¹⁵ 1915 vorlegte. Besonders im Kapitel « Kubische Raumschauung » formuliert er Beobachtungen, die auch für die Malerei der Kubisten gültig sind, nämlich, wie in der schwarzafrikanischen Plastik das Problem des Kubischen als Form, das heißt, die gleichzeitige Darstellung der dreidimensional situierten Teile bzw. die Integration des zerstreuten Raumes in ein Blickfeld, gelöst wurde: « Jeder Teil » muß « [...] plastisch verselbständigt und so deformiert sein, daß er die Tiefe absorbiert, indem die Vorstellung, wie er von der entgegengesetzten Seite erschiene, in die frontale, jedoch dreidimensional funktionelle, hereingearbeitet ist » (71). Das bedeutet, daß eine solche Plastik einerseits « stark nach einer Seite zentriert » (71) ist, während die anderen Seiten kaum gestaltet sind und daß andererseits die Proportionen der Figuren nicht ausgewogen sind, weil « die Beziehungen der Teile untereinander lediglich von dem Grad ihrer kubischen Funktion abhängen », was zu Statuen mit überlangen oder gewundenen Beinen oder besonders breiten Füßen führen kann.
- 39 Sicher hat Einstein mit *Negerplastik* ein epochemachendes Werk vorgelegt, das die Perzeption der schwarzafrikanischen Kunst grundlegend veränderte, doch dieser Essay ist mehr als das: Auch wenn Einstein es nicht ausdrücklich betont, handelt es sich bei diesem Text auch um « ein Manifest für die moderne Kunst, das für die Pariser Kubisten »¹⁶, wie Liliane Meffre in ihrer Einleitung zur französischen Ausgabe hervorhebt.
- 40 1926 erschien ein anderes von Einsteins Hauptwerken, nämlich die *Kunst des 20. Jahrhunderts*¹⁷ als Band XVI der Propyläen-Kunstgeschichte. In diesem Band, der nach seinem Autor « für manche Größe peinlich sein wird », widmet Einstein ein längeres Kapitel dem Kubismus. Wie wichtig dieses Kapitel für ihn war, bestätigt nicht zuletzt die Tatsache, daß er es für die zweite (1928) und dritte Auflage (1931) jeweils stark erweitert hatte¹⁸. Der Kubismus ist nicht nur Angelpunkt der modernen Kunst, er ist auch « die einzige Kunstrichtung, die den Menschen und die Welt verändern kann »¹⁹.
- 41 Das Kapitel über den Kubismus besteht aus einer Einleitung und Unterkapitel über die seiner Meinung nach vier wesentlichen Vertreter der neuen Kunst: Picasso, Braque, Gris und Léger (Einstein stimmt in seiner Wahl mit Kahnweiler überein).
- 42 Gleich zu Beginn des Kapitels stellt sich Einstein eine grundlegende Frage zur modernen Malerei, nämlich ob « Gegenstände abzubilden seien, oder freie Bildgestalten erfunden werden sollten » (73), oder anders ausgedrückt, ob sich Kunst wandeln dürfe oder ob sie « so heilig [sei], daß sie dauernd in ihren anerkannten Beständen zu

erhalten ist» (74)? Die Antwort für Einstein ist eindeutig: Kunst darf sich nicht nur ständig erneuern, sondern es ist ihre Aufgabe, denn « wäre der Kern der künstlerischen Überlieferung die Wiederholung, so bestände dieser in nachahmender Verblödung» (73 sq.).

- 43 Die zeitgenössische Malerei kann nicht mehr den Anforderungen der Renaissance entsprechen, daß der Künstler die Natur getreu nach seiner Wahrnehmung abzubilden habe, denn die soziokulturellen Rahmenbedingungen sind für eine solche Kunst nicht mehr gegeben: Es ist eine « romantische Generation » (158) herangewachsen, worunter er jene Künstler versteht, die in der Folge von Nietzsche und Freud das Unbewußte und das Triebleben zu lasten der Rationalität aufwerten und die « gegen die Masse der bürgerlichen und gebildeten Vorurteile [...] die innere Erfahrung » (165) stellen.
- 44 Schon vor dem Kubismus haben die Impressionisten sowie die Expressionisten und die Fauves versucht, im Gebrauch des Lichts bzw. der Farbe neue innovative Wege in der Malerei zu gehen, blieben aber immer noch dem Prinzip der Abbildung verhaftet. Die Konzeption des Kubismus jedoch ist nach Einstein insofern « revolutionierend », als es sich beim kubistischen Bild nicht um eine « Abbildung » sondern um eine « Bildung » handelt, um « die Vereinheitlichung optisch abrupten vielfältigen Sehens » und die « Zusammenfassung verschiedener Sehachsen, die ein Volumen umschreiben » (90). Dafür muß der Seher « innerhalb der subjektiven Konzeption und [...] innerhalb des subjektiven Vorstellens verlaufen » (77). Von den « gegenständlichen Konventionen » befreit wird er autonom und gleichzeitig in den Rang einer aktiven Leistung erhoben. Deshalb sind kubistische Bilder keine « Metaphern einer diktierten Wirklichkeit », sondern « Zeichen unmittelbarer menschlicher Wirklichkeit » (96).
- 45 Auch wenn die vier behandelten Kunsttheoretiker mit sehr verschiedenen Intentionen an die Untersuchung des Kubismus herangegangen sind, waren sie sich sehr wohl bewußt, daß es sich bei dieser Kunstrichtung um etwas radikal Neues im Kunstschaffen handelte, das eine fünfhundert Jahre alte Tradition ablöste. Die « Kritik der Anschauung und Erbschaft »²⁰, die sich auf die Tradition der abbildenden Kunst der italienischen Renaissance bezieht, bringt aber auch zum Vorschein, daß es daneben ein anderes Erbe gibt, auf das die Kubisten, ohne es zu kopieren, zurückgreifen und das dadurch eine Aufwertung erfahren hat, wie die Kunst des Mittelalters und ganz besonders die schwarzafrikanische Plastik.
- 46 Prophetisch wertet Daniel-Henry Kahnweiler die Malerei der Kubisten, an die er immer geglaubt hat, in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte: « Doch notgedrungen wird jeder begabte junge Künstler sich mit dem Kubismus auseinandersetzen müssen. Er wird so wenig ohne ihn auskommen können, als ein Zeitgenosse Tizians in Italien hätte malen können wie Giotto. Der Künstler, als Vertreter des – unbewußten – plastischen Wollens der Allgemeinheit, geht stets auf im Zeitstil, der Ausdruck des Wollens ist²¹. »

BIBLIOGRAPHIE

- Carl Einstein : *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. 1988.
- Carl Einstein : *La sculpture nègre*. Traduction et introduction de Liliane Meffre, Paris, l'Harmattan 1998.
- Daniel-Henry Kahnweiler : *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958.
- Vincenc Kramář : *Le Cubisme*. Edition établie par Hélène Klein et Erika Abrama, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts 2002.
- Liliane Meffre : *Carl Einstein. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne 2002.
- Max Raphael : *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1989.

NOTES

1. Bereits 1907 stellte Braque im « Salon d'automne » eine erste Version des *Viaduc à l'Estaque* aus. Mit diesem Bild präsentierte er einem breiteren Publikum eine neue auf Cézanne zurückgehende Malweise.
2. Louis Vauxelles verwendete bereits im November 1908 in der Besprechung einer Ausstellung in der Galerie Kahnweiler für Braques Bilder den abwertenden Begriff « cubes ».
3. Zitiert nach : *Les années cubistes. Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole Villeneuve d'Ascq*. Ausstellungskatalog, Paris, Lille, 1999, p. 134.
4. Zitiert nach : *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de l'art IV. Du réalisme à nos jours*. Volume publié sous la direction de Bernard Dorival. Gallimard, Paris, 1969, p. 668.
5. Max Raphael : *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1989.
6. Immanuel Kant : *Kritik der Urteilskraft*. In : Immanuel Kant : *Werke X*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, p. 215.
7. An dieser Stelle sei erwähnt, daß der in Verdun gefallene Münchener Architekt und Kunsthistoriker Fritz Burger 1913 mit *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart* ebenfalls eine Arbeit über die moderne Kunst veröffentlichte, in der der Autor die kubistischen Bilder Picassos untersuchte.
8. Daniel-Henry Kahnweiler : *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958.
9. Eine französische Version wurde erst 1963 bei Gallimard unter dem Titel *La montée du cubisme* als Teil von Kahnweilers auf Französisch sehr wohl erschienenen *Confessions esthétiques* publiziert.
10. Cf. Vincenc Kramář. *From Old Masters to Picasso*. Ausstellungskatalog, Prag, Národní galerie v Praze, 2000, p. 223.
11. Als Textgrundlage dient die 2002 erschienene französische Übersetzung : Vincenc Kramář : *Le Cubisme*, édition établie par Hélène Klein et Erika Abrma avec la collaboration de Jana Claverie, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002.
12. Cf. Vojtěch Lahoda : *Avant Propos*. In : *Le Cubisme, op. cit.* p. XIII-XXXIII.
13. In der Tschechoslowakei beherrschte der Kubismus ab 1909 fast alle Kunstgattungen, besonders ausgeprägt neben der Malerei waren kubistisches Design und kubistische Architektur. Im kubistischen Stil wurden in Prag noch bis 1924 gebaut.
14. Die Erfindung der Zentralperspektive, bei der alle in die Tiefe gehenden Geraden auf einen Fluchtpunkt zulaufen, geht auf das 15. Jahrhundert zurück. Sie wird dem Florentiner Architekten

Filippo Brunelleschi (1377-1446) zugeordnet. Der Architekt, Maler und Schriftsteller Leon Baptista Alberti (1404-1472) hatte erstmals 1435 ihre Prinzipien in der Abhandlung *De Pictura* schriftlich dargestellt.

15. Eine gelungene Neuübersetzung ins Französische legte 1998 Liliane Meffre vor : Carl Einstein : *La sculpture nègre*. Paris, L'Harmattan 1998.

16. Liliane Meffre : *Introduction*. In : *op. cit.* 14, p. 12.

17. Verwendete Ausgabe : Carl Einstein : *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. 1988.

18. Liliane Meffre : *Carl Einstein. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne 2002, p. 119.

19. Cf. Liliane Meffre : *Carl Einstein* p. 120.

20. *Op. cit.* 17, p. 73.

21. *Op. cit.* 8. p. 86.

RÉSUMÉS

Schon wenige Jahre nach der Entstehung der kubistischen Malerei haben mitteleuropäische Kunsttheoretiker, die alle in einer mehr oder weniger engen Beziehung zur Galerie Daniel-Henry Kahnweilers gestanden waren, entweder eigenständige Essays über die neue Kunst publiziert oder allgemeinere Arbeiten über moderne Malerei, in denen die Behandlung des Kubismus jedoch eine wesentliche Rolle spielte.

Daniel-Henry Kahnweiler selbst stellte in seiner Studie *Der Weg zum Kubismus* (1914/1920) die Entwicklung des Kubismus von seiner Entstehung bis zu seinem Höhepunkt vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs dar. Auf Kahnweilers Publikation reagierte der Prager Kunsthistoriker Vincenc Kramář mit seinem Essay *Kubismus* (1921), in dem er einerseits Präzisionen und Erweiterungen zu Kahnweiler bringen und andererseits den auch in der Tschechoslowakei stark verbreiteten Stil gegen Angriffe heimischer Kritik verteidigen wollte. Max Raphael zeigte in seiner Arbeit *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* (1913), daß die Entwicklung der Malerei nicht nach subjektivem Geschmack, sondern nach objektiven Kriterien erfolgt. Schließlich hebt Carl Einstein in seiner Kunstgeschichte *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) die Notwendigkeit einer Entwicklung der Malerei wegen ständig neuer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen hervor.

Allen diesen Texten, denen die unterschiedlichsten Intentionen zugrunde liegen, ist gemeinsam, daß sie den Kubismus als das Ergebnis der Transformation des schöpferischen Aktes von einer reproduzierenden Malerei zu einer rein geistigen Handlung als bahnbrechende innovative Leistung von Picasso und Braque würdigten.

Peu après la naissance de la peinture cubiste, des historiens d'art originaires d'Europe centrale et qui étaient en relation avec la galerie de Daniel-Henry Kahnweiler ont publié soit des essais originaux sur le nouvel art soit des études plus générales sur l'art moderne dans lesquelles le cubisme jouait un rôle essentiel.

Daniel-Henry Kahnweiler lui-même a retracé dans son étude *Le chemin vers le cubisme* (1914/1920) l'évolution du cubisme de ses débuts jusqu'à son apogée avant le début de la « Grande Guerre ». En réponse à ce texte, l'historien d'art pragois Vincenc Kramář a publié son essai *Le cubisme* (1921), dans lequel il voulait apporter des précisions au texte de Kahnweiler et défendre le

nouveau style contre les attaques de la critique Pragoise. Quant à Max Raphael, il a montré dans son texte *De Monet à Picasso. Les fondements de l'esthétique et de la peinture moderne* (1913) que l'évolution de la peinture ne s'opérait pas selon les règles du goût individuel, mais selon des lois objectives. Finalement, Carl Einstein souligne dans l'ouvrage *L'art du xx^e siècle* la nécessité de l'évolution de l'art compte tenu de l'évolution constante des conditions socio-culturelles.

Tous ces textes aux intentions différentes ont un point commun : leurs auteurs considèrent le cubisme comme le résultat d'une transformation de l'acte créateur, ils estiment qu'on est passé d'une peinture reproductive à une peinture comprise comme pur acte de l'esprit, dont Picasso et Braque sont les innovateurs révolutionnaires.

AUTEUR

ALFRED STRASSER

Université Charles de Gaulle-Lille 3