

19. April 1937 Obermosel – Zeitung

Kleine Gebrauchsanweisung einer großen Ausstellung.

„Kunstwerke werden nicht mit dem Gefühl gemacht, darum langt das Gefühl auch nicht hin, um sie zu verstehen.“ Dieser altbewährte Ausspruch wird durch die augenblickliche Ausstellung im Cercle wieder einmal erhärtet. Denn, trotz der zahlreichen Prinzipienklärungen, die in der Presse erschienen (für Obermosel-Zeitung siehe Samstag, 10. April und Montag, 12. April), stehen eine Menge Besucher ratlos vor den Bildern. Zwar haben die Organisatoren für tägliche Führungen gesorgt, doch es gibt Menschen, die mit den Bildern allein sein wollen. Ihnen sei diese kleine pädagogische Gebrauchsanweisung zugesteckt.

1. Saal

Die Impressionisten. – Zuerst jene, die den Impressionismus direkt vorbereiteten: Boudin, Manet; dann die Vollimpressionisten: Monet, Pissaro, Sisley und Guillaumin; endlich jene, die schon zum Expressionismus überleiten: Degas, Renoir.

Erklären wir noch einmal kurz den Impressionismus.

1) In erster Linie war der Impressionismus eine geistig – ideologische Revolution. Er stand auf gegen den sekulären Akademismus (Akademismus = blutleeres, methodisches Einpauken und Anwenden des falschen Pathos auf mythologische und geschichtliche Sujets). „La conciergè a détrôné Vénus“, könnte man sagen. Denn von nun an folgen sich in langer Reihe jene Bilder aus der Pariser Damen- und Halbwelt, aus dem Leben der Arbeiter und den Freuden des Ruder- und Segelsports, aus den geheimnisvollen Tiefen der Ateliers, der Bars und der Boudoirs, aus dem Straßen- und Rampenlicht. „Une ligne doit suggérer un état social“, sagte Degas, und damit hat er selbst treffend das erste Bild „Danseuse“ charakterisiert, das gleich am Eingang hängt. Aus dieser schummerigen Fläche leuchten einige helle Flecken hervor. Das genügt, um uns die ganze Misère dieser nackten, schlecht genährten Körperteile, die am Abend im Rampenlicht reizend und begehrenswert erscheinen sollen, einzuprägen. Bemerkenswert, echt impressionistisch, ist die Art und Weise, mit der er die drei Pastellfarben (grau, grün, und rot) hintuscht.

2). In zweiter Linie war der Impressionismus eine Reaktion. Er reagierte gegen die Staffage (Staffage = verlogene oder falsche Anschauung der Natur. Das Sujet wird gestellt, arrangiert, aus organisch Unzusammenhängendem zurechtgeputzt). Ein Bauer sollte tatsächlich ein klobiger Mujik, und nicht ein Städter in Bauernkleidern sein. Auch hier ist die eben besprochene „Danseuse“ von Degas aufschlußreich, weil sie nach dem Leben studiert ist. Desgleichen dieses intime „Porträt“, das er in fiberhafter Eile mit Messer, Pinsel und besonders mit dem Finger hinsetzt, um ja nur den ersten Eindruck, die dieses Gesicht auf ihn macht, festzuhalten.

3). In dritter Linie war der Impressionismus eine technische Revolution. Darin liegt eigentlich sein Hauptwert. Seit Jahrhunderten hatte man das ganze Bild in Braun fertig gemalt und die Schatten mit Schwarz vertieft. Aus dieser Grundierung holte man die Lichter mit kräftigen, hellen Farben heraus, und auf die Übergänge zwischen Licht und Schatten legte man die Farbe. Diese alte sogenannte Ateliermanier verwarfen die Impressionisten grundsätzlich. Von brauner Untermalung wollten sie nichts mehr wissen. Nur helle Farben auf helle Leinwand gesetzt, hieß ihr Prinzip. Dazu sollen diese Farben nicht mehr ineinander vertrieben werden, um eine glatte Rundung zu erzielen, sondern sie werden Strich für Strich nebeneinander gesetzt und wollen flach wirken. Die Pinselstriche sollen etwas aussagen, selber sprechen, und daher stehenbleiben. Dadurch wird schon der Umriß aufgelockert. Der Umriß fängt bekanntlich das Licht auf. Das Licht leuchtet und flimmert und verwischt von sich aus schon die Umrisse. Wo das Licht am stärksten, ist der Umriß am unbestimmtesten.

All diese Erwägungen ergaben Resultate wie „Jeune taureau dans un pré.“ Es ist eine Fläche in allen Abstufungen von Grün. In die Diagonale dieser Fläche, die übrigens ausgewogen wird durch die Kurve des Wiesenrandes, setzt Manet die klobige Fläche des Tieres in allen Abstufungen von Gelb. Die hellen Farben setzt er so auf die helle Leinwand, daß letztere an manchen Stellen sanft durchschimmert und als Farbwirkung mit in das Bild einbezogen wird. Die Pinselschrift spricht für sich, bald in Form von saftigen Punkten, bald in schrägen, bald in senkrechten, bald in scharfen Zickzacklinien, bald in dicken, vollen Strichen, in denen die Spuren der Pinselhaare sichtbar sind, und dadurch hier die Struktur der Wiese und dort die Struktur des Tierfelles geben. Die Pinselstriche wollen also die Gegenstände modellieren, ohne eine Rundung zu erzielen, ohne sie in eine straffe Form einzuzwängen. Das eben Gesagte gilt voll und ganz auch für die Bilder. „Madame Monet dans le Jardin“ und „Port d’Anvers“, in denen besonders die Leinwand als Farbe eine Rolle spielt. In „Venise“ geht Monet noch weiter und löst die Umrisse vollständig im Lichtgeflimmer auf. Hier ist überall

Farbe, voll und saftig, und trotzdem fein und pastellartig in zwei Tönungen (gelb-grün und grün-violett) vertrieben. Hier ist auch die Quelle jener kräftigen Hakenstrichtechnik, die später von den meisten Künstlern übernommen wurde.

Rechts und links von diesem Monet hängen zwei Sisley. Im „Sous-bois“ spielt wieder die Leinwand durch, und ist als Punktauflockerung mit in die Punkte, Kommata und flüssigen sensiblen Linien miteinbezogen. Hier ist nur noch Flächenflimmern, trotz der straffen Perspektive, die in die Tiefe führen soll. In „Journée d'été“ wendet Sisley dieselbe Technik an, während die Komposition aus größeren Flächen zusammengestellt ist. Und hier ist das Seltsame: Jede Fläche ergibt durch ihre Bestrahlung und ihren Widerschein eine andere Tiefenlage, und so könnte man dieses Bild auch als Gegensatz zur Linien- und Flächenperspektive, Lichtperspektive nennen.

Das danebenhängende Bild von Camille Pissaro „Paysanne à la vache“ ist in dieser Hinsicht ebenfalls aufschlußreich und sehr bezeichnend für den Meister. Das Physiologische der Gegebenheiten: das Grünen der weichen Wiesenfläche, das Stehen der Bäume, das Sitzen der Frau werden durch die Lichtgegensätze unterstrichen. „Tuileries“ von Pissaro ist eine sehr kühne Komposition. Das Bild ist in der Mitte durchgeschnitten. Die obere Hälfte ist neutralgrau. Um nun dieses Bild nicht auseinanderzureißen, setzt der Meister unten überaus feine Akkorde in Hellgrau, Grüngrau und Violettgrau, in die er kräftige strukturelle Ellipsen und Kurven hineinzeichnet.

Um den wissenschaftlichen Genuß dieser kleinen, aber sehr guten Auslese zu vervollständigen, hängen in diesem Raum dann noch drei ausgezeichnete Renoirs. Die ganze „Femme au chapeau de cerises“ ist eine Delikatesse in Rot und Grün. Was so ein Meister wie August Renoir mit zwei Farben anfängt, die er, bald hauchdünn abstimmt, bald knollig hinsetzt, beweißt uns dieses Bild. Dieses Bild beansprucht nicht nur den Gesichtssinn, sondern alle Sinne. Es ist mehr als ein Bild, es ist die glutvollste Sublimierung der Farbe, nein, der Töne; denn es sind nur noch Töne, nur noch Klänge. Die rosige Fläche ist an einer Stelle (Wange) rosiger und wirkt dadurch schon plastisch, obschon nirgends Schatten, nirgends Rundung ist. Die grünen Arabesken des Kleides zittern auf vertikal gestrichenem, grünem Hintergrund, und doch ist hier Atmosphäre um die schattenlose Figur. Bei diesem Meisterwerk beschließen wir den Rundgang durch den Saal der Impressionisten. Théo Kerg.

(Fortsetzung folgt.)

20. April 1937 Obermosel – Zeitung

Kleine Gebrauchsanweisung einer großen Ausstellung.

Zweiter Saal.

Die Pointillisten: Seurat, Signac, Cross, Luce, Vuillard, Bonnard, Denis, Roussel.

Diese Gruppe starker Persönlichkeiten ist aus dem Impressionismus herausgewachsen. Ihre Kunst ist zerebraler als der Impressionismus. Sie gehen von naturwissenschaftlicher Grundlage aus. Das volle, helle, zitternde Licht, das alle Dinge einhüllt, lösten sie wie durch ein Prisma gesehen in Einzelfarben auf und setzten sie ungemischt in kleinen Fleckchen mosaikartig nach den Gesetzen der Komplementärlehre nebeneinander auf die Fläche. Erst im menschlichen Auge sollten diese bunten Farbfleckchen, aus der richtigen Entfernung betrachtet, zu der gewünschten Einheit zusammenschmelzen. Der Meister, der den Pointillismus zuerst mit Bewußtsein in den Dienst seiner strengen Figurenmalerei stellte, war Georg Seurat. Sein „Paysage“, straff in die Diagonale komponiert, zeigt schon durch den aufgewühlten Charakter der Erde in den Expressionismus hinüber.

Paul Signac, Cross und Luce, die den Pointillismus zum Selbstzweck erhoben, sind mit vier sehr guten Werken vertreten, die nicht weniger streng im Aufbau sind als jenes von Seurat. Hier ist ein Maximum von Farbeneinheit und Leuchtkraft erreicht. Es ist der letzte Ausdruck des zersetzenden Geistes. Das Prinzip ist wissenschaftlich richtig, in seiner ästhetischen Anwendung jedoch gefährlich, wie alle ästhetischen Prinzipien. Denn dem Künstler wird ein technisches Mittel zum Ziel, das somit sich selbst seine Grenzen setzt. Das haben Bonnard, Denis, Roussel und Vuillard früh empfunden. Darum sind sie mit dem Expressionistischen des Pointillismus hinübergegangen ins Psychologische. Es sind „Crodeurs minutieux de symphonies intimes“, die in seinen Farben die Stimmungen ihrer Menschen geben. Dadurch werden sie schon zu echten Expressionisten. Sie drücken etwas aus. Sie veräußern eine innere Welt. Sie malen nicht mehr was sie sehen, sondern was sie wissen. In höherem Maße tun dies jedoch Toulouse-Lautrec, Gauguin, van Gogh und Cézanne.

Wenn Degas mit scharfem Blick unterernährte Arme, runzelige Schultern und Brüste oder abgeflachte Hüften überrascht, notiert er das alles ohne Mitleid.

Toulouse-Lautrec notiert ebenfalls. Aber seine Notize ist bewußter, grausamer. Er nimmt Stellung, er unterstreicht. Mit einem gewissen Sadismus analysiert er das verwelkende Menschenfleisch, das sich für feiles Geld auf dem Markt gibt, während ein hanswurstiger Pianist auf einem verstimmt Klavier klimpert, oder ein Clown mechanisch seine Witze vorgrinnt. Das liegt alles schon in seinem grausam schneidenden und dahineilenden Strich, in seiner zerrissenen Komposition. Leider ist dieser Meister nur mit einem kleinen Bilde „Les amies“ vertreten. Ebenso der große Gauguin und der pathologisch interessante van Gogh. Was wir von den Figuren des Toulouse-Lautrec gesagt, kann man auch von van Goghs „Portrait“ und von Gauguins „Paysage d’hiver“ sagen. In letzterem ist alles weiß, doch wälzt und wirft sich jeder Plan anders auf durch seine strukturalen Linien und kommt so zu einer gewissen Ruhe.

Kunst ist Sprache! Es ist Sprache in den verschiedensten räumlich-zeitlichen Formen, gemimt in Tanz und Theater, gesprochen in Literatur und Musik, geschrieben in Bild und Plastik. Ohne sie wäre kein Fortschritt möglich. Es ist also auch der Keim aller Wissenschaft und schließt somit die Summe der Wissenschaften in sich. Der Künstler ist also Wissenschaftler. Seine Werke sind synthetische Sprachdokumente einer Zeit. Sie sagen, was und wie die Menschen einer Zeit dachten. P. Cézanne ist der Schöpfer der zeitgenössischen, d. h. unserer Sprache. Alle die nach ihm kamen, mußten seine Sprache erlernen, mußten von ihr ausgehen. Seine Grammatik faßt er selbst in folgenden (bereits am Montag, 12. April, erwähnten) Regeln zusammen: „In der Natur gestaltet sich alles nach Kugel, Kegel und Zylinder. Lernt man nach diesen einfachen Gebilden zeichnen, so kann man nachher alles machen, was man will. Zeichnen aber bedeutet für den Maler Farbe. Wenn die Farbe auf ihrer Höhe ist, ist die Form vollendet. Es gibt keine Rundungen, es gibt nur Farbgegensätze. Die reichste Farbe erzeugt die vollste Form. Die ausgestellten Werke sind also Dokumente. Jedes stellt eine ungeheure Summe Arbeit dar. Es scheint, als ob Cézanne abkonterfeit hätte, was er sah. Er versuchte den Weg nach der naiven Anschauung des Kindes zurück; denn sie kennt nur die charakteristischen Züge, sie abstrahiert. Da er jedoch viel wußte, viel gedacht und viel gelitten hatte, wurde diese Abstraktion durch einen gewaltigen, bewußten Willen auf ein Maximum von Strenge, Reinheit und Allgemeingültigkeit gebracht. Hatte der Meister dies nach langer mühevoller Arbeit erreicht, war das Problem gelöst, ließ das Werk liegen, wo er eben aufgehört, auf dem Felde, im Garten oder am Bach. Die ausgestellten Werke, besonders „Terres Rouges“ und „Paysage“, sind aus seinen letzten Jahren, da es keiner hundertfünfzehn Sitzungen mehr bedurfte, um ein Vorhemdchen zu malen. „Paysage“ ist ein Aquarell. Auch

„Terres Rouges“ (ein Ölgemälde) ist aquarellartig hingesetzt in degradierenden, kleinen, unheimlich intensiven Flächen (le plan), in die die weiße Leinwand miteinkomponiert ist. In der Abstrahierung geht er hier so weit, daß er kaum noch Farbe hinsetzt. Als dieser gehäßte und verhöhnte Schöpfer so weit gekommen war, daß er mit den geringsten Mitteln die höchste Ausdruckskraft erreichte, verschied er, nachdem er noch tags zuvor gearbeitet hatte. Sein Erbe ist groß. Es lebt und wächst täglich, wie wir in den nächsten Sälen sehen werden.

Theo Kerg.

(Fortsetzung folgt.)

22. April 1937 Obermosel – Zeitung

Kleine Gebrauchsanweisung um eine große Kunstausstellung.

Saal III

Les Fauves. – Derain, Friesz, Matisse, Vlaminck, Utrillo, Dufresne, Rouault, Segonzac, Marquet, Moreau.

Cézannes Ausspruch über Kugel, Kegel und Zylinder sowie sein Ausspruch über die Farbe sind die Grundlagen seines künstlerischen Testamentes. Sie haben zwei Richtungen bestimmt: die Form! jene der Kubisten, und die Farbe! jene der Fauves. Zwischen beiden Richtungen steht Derain, der somit Cézannes direkter Erbe ist. Er vereint in seinen Werken die Kraft und Logik der Form und die Sensibilität der Farbe. Ich kann mir kaum etwas Interessanteres als eine Derain – Ausstellung denken. Dekorationen, deren trübes Orange spukhaft in gesättigtem Schwarz steht, wechseln ab mit drallen Akten, träumerischen aber kräftigen Porträts (Nr. 23) und primitiven Landschaften. Die „Nature morte au verre de vin“ ist innerlich nach dem Prinzip des physischen Kubismus aufgebaut, wie ja fast alle seine Werke. Was ihn jedoch sehr stark von seinem geistigen Vater Cézanne unterscheidet, sind die dunklen Farben, die er in vollen Akkorden nebeneinandersetzt.

Maurice Vlaminck malt Erde, schwere, volle Erde, Materie, Mutter alles Bestehenden. Jene Farben, die Cézanne verschmähte, greift er auf und knetet daraus mit Malmesser und langhaarigem Pinsel eine kubistisch strenge Welt.

Othon Friesz nähert sich Derain in seinem „Mer.“ Pinsel- und Linienschrift gleichen sich; hier dieselbe Arabeske, dort derselbe Rhythmus in der Linie. Doch ist Friesz oft (so in diesem Bild) heller, weicher, dekorativer als Derain.

Henri Matisse ist jener Künstler, bei dem man seit Cézanne am wenigsten an den Gegenstand denkt. Vielleicht, weil dieser Gegenstand für ihn nur ein Vorwand ist, weil er alle Dinge auf die wichtigsten und logischsten Charakterzüge ihrer formalen und koloristischen Struktur bringt. So wird jedes Ding zu einem direkten, konkreten und gewollten Symbol, das uns die Wunder der uns umgebenden Welt in einer ungeahnten Atmosphäre heraufbeschwören soll z. B. „Marine rose et noire.“ Auf zart rosigem und grünlich-grauem Grunde stehen dunkle Flächen. Alles ist Farbe und nur Farbe! Alles ist Rhythmus und nur Rhythmus! Alles ist Struktur und nur Struktur!

Was Matisse der Materie abzwingt, scheint Marquet spontaner zu erreichen.

Geistig ist Maurice Utrillo stark mit Matisse verwandt. Was jedoch Wissen und Wollen bei Matisse, wird bei Utrillo Intuition, Proustische Sensibilität, Obsession eines Alkoholvergifteten. Beweis: diese vielen und unsäglich einsamen Vorstadtstraßen, aus denen plötzlich knallrot, unwiderstehlich „Vin“ aufleuchtet. Beweis: die melancholischen, getünchten Kirchen, an denen (wie in Nr.8) der Turm sich selbst zu drehen und vom Schwindel erfaßt zu stürzen scheint. Die ausgestellten Werke zeigen uns Utrillo als kubistischen Komponisten (Le moulin) und besonders als raffinierten Koloristen, der die Lasuren der alten Meister in modernem Kolorit zu verwenden weiß.

Charles G. Dufresne komponiert kubistisch wie Matisse, doch ist seine Farbe schwerer materieller. Sein „Chasseur rouge“ ist ein prunkhafter und quecksilbriger Teppich. Aus dem Schnitt der Diagonalen knallt ein scharfes Rot. Nach allen Seiten stiebt im Rhythmus hell, dunkel, hell, dunkel, gelb, grau, braun, gelb das zackige Linienlabyrinth.

Georges Rouault kommt aus der Gotik. Vielleicht ist er ein direkter Nachfahre des Meisters, der im 13. Jahrhundert die Glasfenster in Chartres entwarf. Die Intensität, der Glaube an die Materie, das Primitive dieses Meisters steckt auch in Rouault. Seine Farbe, straff in schwarze Linienumrisse gezwängt, wird zu glühender Mystik und Geistigkeit.

André Dunoyer de Segonzac, der wild und dumpf mit dem Malmesser auf die Leinwand knetet, scheint traditioneller, impressionistischer. Die Empfindung fängt er in eine konstruierte, kubistische Form, indem er das Innere der Gegenstände, das Material, aus dem sie hergestellt sind, an die Oberfläche bringt. So das Organische des Kohlkopfes und das Irdene der gebrannten Schüssel in „Natur morte.“

Segonzac und L. A. Moreau (Portrait de Mamie) haben den französischen Formengeist zwischen den Klippen des sentimental Lyrismus (der einen Richtung innerhalb der Fauves) und der systematischen Abstraktion (der anderen Richtung innerhalb der Fauves) verankert. Werden sie den Weg weiterfinden? Théo Kerg

(Fortsetzung folgt)

24. April 1937 Obermosel-Zeitung

Kleine Gebrauchsanweisung einer großen Ausstellung.

Vierter Saal.

Die Kubisten. – Picasso, Bracque, Gris, Léger, Modigliani, van Dongen, Dufy, Laurencin, Gromaire, de la Fresnaye, Chagall, Pascin, Kisling, Lhote, de la Patellière.

Der Kubismus! Was ist denn eigentlich der Kubismus? Der Ausdruck stammt von Matisse her, der ihn 1908 nicht eben zum Lobe der ersten kubistischen Bilder, die er sah (von Picasso), anwandte. Wohl waren die Häuser in den betreffenden Bildern baukastenförmig zusammengefaßt. Aber, daß es sich hier nur um die Darstellung von Kuben handeln soll, ist nicht wahr. Beweis: Kisling, Pascin, Chagall, Dufy.

G. Apollinaire, der Freund und schriftstellerische Kampfgenosse der Kubisten, unterscheidet vier Arten von Kubismus.

1. Der wissenschaftliche Kubismus. – Er ist die reinste Form des Kubismus. Vorbereitet hatte ihn schon Cézanne in seinem ersten Grundsatz über Kugel und Zylinder (siehe Obermosel-Zeitung vom 10. 12. und 21. April). Geschaffen und ausgebaut hat ihn der spanische Pariser Pablo Picasso. Er führte konsequent weiter, was die Impressionisten begonnen, die Expressionisten vertieft. Die Impressionisten hatten die Anekdote zertrümmert.

Sie hatten die einzelnen Gegenstände aus der Anekdote herausgerissen und ihre Gestalten unter den verschiedensten Beleuchtungen gezeigt. Sie malten die Oberhaut, das Äußere, das Optische. Sie sagten: So ist ein Ding. Die Expressionisten gingen tiefer und weiter. Sie malten den psychologischen Ausdruck dieser Oberhaut. Sie begnügten sich also nicht mehr mit der bloßen Tatsache: So ist das Ding; nein, sie fragten sich: Wie ist das Ding? Die Kubisten gehen noch weiter und tiefer. Sie dringen in die Haut hinein, unter die Haut, in die Struktur, in das Knochengüst des Gegenstandes, der Dinge. Sie fragen sich schon: Warum ist das Ding eigentlich so? Könnte es nicht anders sein? Und mit der Naivität, die nur kleine Kinder und große Schöpfer haben, zertrümmern sie die Dinge der Welt. Sie nehmen das Organische, das „Warum“, den Motor heraus, und bauen damit eine eigene Welt. Aber dieses Bauen unterliegt meistens noch den sekulären Kompositionsgesetzen. Picasso komponiert noch wie die Bild – Komponisten (= Maler; Tonkomponisten = Musiker) der Renaissance. Jene bauen ihre Bilder z. B. mit Pyramiden auf. Die Pyramide ist aus Madonnen und Jesusknaben aufgebaut (Raphael). Picasso setzt an Stelle einer in der Pyramide sitzenden Madonna nur die Pyramide, diese wunderbare, einmalige, sachliche Figur. Dann dreht und zerlegt er sie und malt das Resultat: die verschiedenen Profile, die Teile, den Schatten. So verfährt er mit allen geometrischen Figuren. Aber für ihn zählt nicht das Perspektivische, das die Renaissancekünstler sehnsüchtig erstrebten und auch erreichten. Für ihn zählt das Zweidimensionale, die Fläche. Ihm genügt die Fläche, um das Dreidimensionale darzustellen. Betrachten wir zum Beispiel seine „Nature morte“, Nr. 68. Vor einem Atelierfenster steht ein brauner Tisch; eine violette Decke darüber. Auf dem Tisch steht eine Plastik (Picassos eigener Kopf von seinem Freunde, dem spanischen Pariser Manolo) und ein Vogelkäfig. Davor liegt ein Apfel. In der konkreten Welt, in der wir uns bewegen, gibt es drei Dimensionen: Länge, Höhe, Tiefe. Dadurch kommt uns der Raum zum Bewußtsein. Um uns in diesem Raume zu bewegen, um ihn abzuschreiten, bedürfen wir einer bestimmten Zeit. Bergson und Einstein, die Philosophen unserer Zeit, haben dieses Problem von Raum und Zeit sowie seine Relativität in unseren heutigen Begriffen klargestellt. Picasso beachtet diese Relativität und bringt die drei Dimensionen auf zwei: Länge und Höhe. Betrachten wir nun diesen plastischen Kopf. Er steht im Profil. Dadurch hat er ein bestimmtes Eigenleben. Er wirkt beschaulich. Alle Dinge, die im Gegenlicht, im „Contre-jour“ stehen, wirken beschaulich. Das Dämmerlicht glättet Rauheiten. Es verschmilzt alle Züge. Daher ist der Kopf mit fettem Braun zugestrichen. Nun sagt Picasso sich: der Kopf ist wunderschön und beruhigend, wenn ich ihn so im Gegenlicht betrachte. So sind auch jene Negermasken dort an meiner Atelierwand. Aber, er erinnert sich: wenn am Abend seine Freunde Apollinaire, Braque,

Manolo und Modigliani kamen und sie trieben allerhand tolles Zeug, dann beleuchteten sie auch mal von allen Seiten diese Masken. Seltsam begannen sie aufzuleben und in das Großstadt-Atelier drang die geheimnisvolle Atmosphäre des Urwaldes. Picasso geht also um die Plastik auf dem Tisch herum und betrachtet sie von allen Seiten. Auch aus Dreiviertelstellung ist sie schön. Sie hat ein anderes Leben. Die Lichtgegensätze sind schärfer, brutaler und auch der Ausdruck selbst. Doch da es immer noch derselbe Kopf ist, nur etwas gedreht, addiert Picasso zur ersten Profilstellung den Teil, der durch die neue Drehung hervorspringt: die weiße Lichtseite. Das Profil der Nase wird hier zum Nasenrücken. Nun tritt Picasso hinter die Plastik und malt sie von dieser Seite. Seltsam, diese Hinterkopfstellung ergibt den Schatten der Figur, den er nach links addiert, weil rechts die Lichtseite steht. Die ganze Rundplastik ist auf die Fläche projiziert. Das Problem ist gelöst. Selbstverständlich hat er auch den Marmorkubus, auf den die Plastik aufgebaut ist, mitgedreht. Dieselbe Operation beginnt nun wieder mit dem Vogelkäfig. Zur Profilstellung addiert Picasso die Firstseite. Der Draht, der im Gegenlicht schwarz erscheint, wird zum Kompositionsmittel. Daneben stellt er die Lichtseite. Zwischen beiden leuchtet die blau-graue Wand durch. So entsteht ein Rhythmus schwarz-grau-weiß. Wenn ich vorhin sagte, auf dem Tisch liegt ein Apfel, so ist das berechtigt, obschon drei Äpfel sichtbar sind. Es ist immer derselbe Apfel. Bald ist er von der Seite, dann von oben, dann von unten gesehen. Der schwarze Schatten, der die drei Stellungen einschließt, soll hier synthetisierend wirken. Daß Picasso trotz seinen Errungenschaften noch konventionell ist, beweist das Gerüst seines Bildes. In der Mitte geteilt, unten eine große Fläche, oben zwei große Ausschnitte auf den Himmel hinaus, das haben wir in so vielen italienischen und französischen Renaissancebildern, daß man staunt ob dieser Anwendung durch Picasso.

„La mandoline bleue et rouge“ von Georges Braque ist ebenfalls nach den Prinzipien des wissenschaftlichen Kubismus aufgebaut. Den Spanier Picasso könnte man „austère“ nennen. Den Franzosen Braque müßte man dann „pétillant“ bezeichnen. In der Tat fällt uns an seinem Bilde gleich der strenge und doch rasche Rhythmus auf. Gerade Linien durchschneiden gebogene, eilen weiter zu anderen geraden und brechen hier im Winkel ab. Aktives, kämpferisches Rot steht aggressiv neben passivem, beschaulichem Blau. Neutralisiert werden sie durch tragisches Grau. Optisch geht Braque von einem Stilleben in seinem Atelier aus. An der rauh beworfenen Wand hängen und stehen verschiedene Materialien: Holz, Marmor, Eternit. Davor steht ein banaler Rauchtisch mit gedrehten Beinen. Auf dem Tisch ist ein weißes Tuch gebreitet. Darauf liegt eine Mandoline. Auf dem hölzernen Boden liegt ein

weicher Teppich. Also überall; Gegensätze der Linien, harte Gerade, spitze, scharfe Winkel, weiche Wellenlinien und gebogene. Dann: weichen Stoff und hartes Holz, harten Marmor. Endlich: rauhe Flächen: Wand, Holz und glatte: Marmor. In diese Welt, die uns die Schönheit der Materialien aufzeigt, mit denen wir täglich leben, setzt er das Organische und Physiologische. Der Tisch steht auf gedrehten Beinen. Das ist unlogisch. Also setzt er in die Drehungen das Straffe, Solide des Stehens. Der Teppich ist weich, auf ihm kann man nur gehen, wenn er von einer soliden Fläche getragen wird. Also malt Braque unter den Teppich, durch den Teppich hindurch, den Boden. Die Mandoline ist jedoch das Hauptstück. Nicht nur, weil sie im Mittelpunkt liegt, sondern weil sie Geist und Gefühl im selben Maßstab beansprucht. Von der Seite gesehen sieht sie so oder so aus. In die Seitenansicht projiziert er, wie Picasso, die Oberansicht. Auf einer Mandoline kann man Marschlieder, alte Soldatenlieder, also Kampflieder, begleiten. Braque malt daher eine Seite rot. Man kann aber auch Liebeslieder darauf spielen. Also malt er die andere Seite blau. Doch darf diese Gefühlserwägung nicht verhindern, daß man auch sehen kann, wie der Boden dieser Maschine gebaut ist, die das Herz der Menschen, d. h. den Motor der andern Maschine bewegen kann.

„Compotier et Journal“ heißt das Werk von Juan Gris. Man könnte es auch „Méditations d’un mathématicien“ nennen. Denn Juan Gris war ein präzise denkender und fühlender Geist. Sein Denken war wie sein handwerkliches Können: genau, technisch. Seine Farben streicht er auf präzise Flächen, die er vorher mit Pinsel, Reißschiene und Zirkel aufgetragen. Dadurch entsteht solch ein strenger Rhythmus, daß man unwillkürlich an Bach oder Ravel denken muß. Gehen wir unten vom hellen Rahmen aus. Weiß, schwarz, braun heißen die geometrischen Flächen, in die plötzlich grün wellenförmig einspringt. Aber gleich stößt in diese neue Fläche ein scharfes Dreieck und nimmt die Bewegung halbkreisförmig nach oben hoch. So baut sich das ganze Bild weiter. Es wächst und wird zum organischen Gebilde. Jede kleine Kurve, jeder Strich ist durch das Vorhergehende und das Nachfolgende in Form und Farbe bedingt. Daraus entsteht dann bedingt, aber so wie durch Zufall „Compotier et journal.“ Seine strenge Gesetzmäßigkeit hat seine Freunde und Mitkämpfer denn auch weitgehend beeinflusst. Und wenn man heute nicht mehr nur horizontal, vertikal, diagonal komponiert, wenn man auch von sternförmiger und ovaler Komposition spricht, so verdanken wir das dem intelligenten, leider zu früh verstorbenen Spanier Juan Gris. Glücklicherweise haben seit zwei Jahren einige junge Schaffende sein reiches Erbe aufgegriffen, um es weiterzuführen.

(Fortsetzung folgt.)

Théo Kerg

Kleine Gebrauchsanweisung einer großen Ausstellung.

Vierter Saal (Fortsetzung).

2. Der orphische Kubismus ist die zweite Form des Kubismus. G. Apollinaire versteht darunter die Darstellungen, die der Phantasie des Künstlers entspringen. Delaunay, der leider nicht vertreten ist, wird als der Schöpfer dieser Richtung gefeiert. Ihm näherte sich während einiger Zeit Fernand Léger. Doch ist dieser Künstler so selbständig geworden, daß man ihn kaum noch in irgendeine Richtung einschließen kann. Vielmehr hat er selbst den Purismus bestimmt. Wie alle Kubisten ist er von der Zertrümmerung des Optischen ausgegangen. Nach Cézannes Grundsatz zerlegte er alles in Kegel, Zylinder, Kugel und Kreis. Beeinflußt durch das Rationelle der Maschinen, versucht er Kraft und Dynamismus darzustellen. Seine Menschen sind Maschinen. Diese Maschine handelt und denkt. Zum Handeln bedarf sie einer entsprechenden Konstruktion. Arme und Beine dreiteilige Kurbelstangen. Der Arm ist ein Instrument in der Schulter festgeschraubt. Die Hand ist ein Instrument zum Greifen. Sie ist aus fünf Greifern zusammengesetzt. „Les trois camarades“, die wir hier hassen, bewundern oder studieren können, geben die Verschiedenartigkeit des menschlichen Apparates. Die Maschine, die vorwiegend mit den Greifern arbeitet, der Prolet. Die Maschine, die vorwiegend mit dem Kopf arbeitet, der Intellektuelle. Die Maschine die zum Kaputschlagen existiert, der „Held“ oder Soldat. Fernand Léger ist ein äußerst feiner, jede Romantik hassender Zeitkritiker und Reporter. Sein Handwerk ist sehr sauber und gekonnt. Ehe er ein Bild beginnt, macht er mit Reißschiene und Zirkel seine Zeichnung fertig und belegt sie mit Aquarell. Dann überträgt er haargenau auf die Leinwand. In Fernand Léger setzen die besten Kunstkenner große Hoffnungen. Den leider zu früh verstorbenen Amadeo Modigliani können wir in manchen Hinsichten an F. Léger anreihen. Modigliani hat, ebenso wie Léger, die Poesie der Maschine entdeckt. Léger ist analytischer, funktioneller, er ist ein Lyriker der Technik und ein technischer Lyriker. Modigliani ist weniger funktionell aber sensibler. Er übersetzt den Seelenzustand in die geometrischen Figuren, aus denen die Maschine Mensch zusammengebaut ist. Er ist ein Lyriker der Geometrie. Diese Geometrie ist aber noch an optische Gegenstände, wie z. B. an dieses „Portrait“ Nr. 59 gebunden. Um das Wehmütige, Morbide seiner eiförmig standardisierten Köpfe zu unterstreichen, setzt er sie auf einen leicht gebogenen Zylinder. Diesen steckt er in beschaulich herunterhängenden Schultern, die ihrerseits wieder zu einem größeren Ei gehören. Dieses Bild, wie überhaupt alle guten Bilder,

bedürfen einer längeren Erklärung. Wir werden vielleicht noch einmal auf Modigliani zurückkommen.

Zu den orphischen Kubisten zählte André Lhote als er sein ausgestelltes Bild (les trois grâces) malte. Desgleichen Roger de la Fresnaye. Doch steht La Fresnays „Paysage“ dem wissenschaftlichen Kubismus näher, durch das terrassenförmige Steigen des Berges, das Rollen des Rauches, das Wirbeln der Wolken. Lhotes Bild hingegen näherte sich mehr der dritten Richtung, dem physischen Kubismus.

3. Der Grundsatz des physischen Kubismus lautet: Eindrücke im kubistischen Sinne verarbeiten. Lhote zerlegt flächenhaft. Jede Fläche hat einen Lokaltön. Dadurch schiebt sie sich vor oder tritt zurück, je nachdem die anderen Flächen um sie herum wirken. Es entsteht Bewegung, Beleuchtung, manchmal in impressionistischem Sinne, was Lhote heute zu einem wirklich impressionistischen Kubismus geführt hat. Auch Dufy gehört zu dieser Richtung. Seine Flächen sind jedoch starkfarbiger. Lhote setzt die Farbfläche in den Umriß, Dufy dagegen schreibt den Umriß auf ruhlose Farbfläche. Diese (meist schwarzen) Umrisse sind ein Stenogramm, das die Eindrücke auf einem flimmernden Teppich sammelt.

Marcel Gromaire schließt sich den beiden Vorhergehenden an. Er vereinigt in sich die technischen Errungenschaften der Pointillisten, die Symbolik der Fauves, die straffe und logische Form der Kubisten. Für ihn gilt nur noch der feinabgestufte Ton. Siehe „Neige sur le village“ in zwei Tönen (grau und braun). Siehe „Portrait de Madame G. Z.“ ebenfalls in zwei Tönen (braun und grün). Sie eilen vom hellsten Gelb zum dunkelsten Braunrot. Er malt wie Rouault, nicht mehr die Farbe, sondern die Intensität, die Seele der Farbe. Er steht im Übergang zum

4. instruktiven Kubismus. Diese Form des Kubismus ist außerordentlich verbreitet. Die Geometrisierung und Stereometrisierung wird hier nicht vorgedrängt. Auch behandelt der Künstler die Gegenstände optischer, „nicht in naturfeindlicher Absicht“, wie der Laie sagt. In diese Richtung reihen wir van Dongen, Kisling, Marie Laurencen, Chagall, Pascin, de la Patellière. Die Figuren der drei Ersten leben vor allem durch den Ausdruck ihrer Augen. Eigentlich könnte man das ganze Geschehen dieser Bilder in den zwei Augenpunkten resumieren. Bei Kees van Dongen, dem grünäugigen Holländer, sind diese Punkte gewöhnlich grün. Bei Moses Kisling, dem schwarzäugigen Polen sind sie schwarz. Bei Marie

Laurencen, der blauäugigen Französin, sind sie blau. Jeder gibt in diesen Punkten kurz und knapp seine innere Welt, die man auch expressionistischen Kubismus nennen könnte. Um die grünen Augen in van Dongens Bildern, kreisen die sinnlichsten, giftigsten Farbflächen, der Halbweltdamen. Beispiel: „le bar au Caire“. Um die schwarzen Augen in Kislings Bildern, baut sich in geschlossenen Formen, die zarte, gefühlvolle Welt der Kinder und jungen Frauen. Auch Dürer hat diese Melancholie dargestellt, aber welcher Weg zwischen beiden! Um die blauen Augen in Marie Laurencins Bildern wirbelt die duftende, gepuderte lächelnde Welt der Mädchen, die uns manchmal ans 18. Jahrhundert erinnern. Vom wissenschaftlichen Kubismus ausgegangen, ist ihr eine berausende Rhythmik und Strenge in der Komposition geblieben.

Marc Chagall steht auf dem äußersten linken Flügel der eigentlichen Expressionisten. Die sichtbare Außenwelt ist für ihn nur ein Sinnbild der hinter ihr empfundenen „metaphysischen“ Welt. Er entkleidet sie dementsprechend ihrer natürlichen Zusammenhänge. Er ist in seinen eigenen Werken weder Kubist noch Absolutist, eher Futurist im italienischen Sinne. Vor allem ist er ganz Russe. Chagall hält durchaus an der Darstellung bestimmter örtlich umschriebener Vorgänge fest. Nr. 17 ist ein Bild aus seiner letzten und bedeutendsten Periode, die er in seiner kleinen Vaterstadt Witebsk zubringt. „Au-dessus de Witebsk“ liegt einer bestimmten Spukgeschichte seiner Heimat zugrunde. Er lebt das Leben dieser Geister. Dieser Sankta-Klaus über der Stadt ist er selbst. Seine Farbgebung, die ebenso mystisch wie seine Geschichte ist, übernahm er von den byzantinischen Ikonenmalern. Dadurch hat er eine zweite Eroberung der europäischen Kunst durch Byzanz eingeleitet.

Damit beschließen wir unsern Rundgang durch die Ausstellung. Die beiden noch bleibenden Säle zu besuchen, empfehle ich entschieden. Sie zeigen die eine Seite der Weiterbildung u. der Ausbeutung der Resultate und Probleme, die wir aufgezeigt. Es ist jene Richtung, die von den Impressionisten über die Expressionisten zu den Fauves führt. Es ist vor allem Virtuosität und Farbenkult. Aus jener Richtung, die vom Grundsatz Cézannes ausgeht und über den Kubismus weiterführt, konnten leider keine Werke entliehen werden. Die Weltausstellung in Paris wartet auf uns mit einer Retrospektive dieser Richtung. Die Überraschung wird umso angenehmer sein.

Théo Kerg.

PS. Die Ausstellung ist bis einschließlich Donnerstag, den 29. April (1937) verlängert.