

Picasso

Autor(en): **Einstein, Carl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1928)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759666>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Picasso

von Carl Einstein

Picasso malt schon als Kind. Mit zwölf Jahren porträtiert er die Eltern; Tempo steckt darin und viel Geschick. In Paris beginnt er Arme zu malen; kompakte Malerei, in der Haltung sentimental; fast Tendenzkunst. Man mag Lautrec anrufen, doch der Graf gab sich distanzierter, überlegener. Schon eckt etwas flacher Kontur in seiner « Büglerin », dem « Biertrinker », dem « Suppenesser ». Flächenteilung beginnt; nichts verrät impressionistischen Einfluß. Man drängt zur Komposition; so malt er 1913 « Die Suppe », 1904 « Die zusammengekauerten Gaukler », beidemal Mutter und Kind. Diese Bilder sind vom Blau beherrscht. Man mag vielleicht an Picassos große Figurenbilder nach dem Krieg denken. Noch ist man gefühlsam, gibt Geste und lebt etwas in den stillen Allegorien der Symbolisten. Vieles ist auf das Sentiment der Figur gesetzt; Suppenteller, Absinthglas werden symbolhaft benutzt. Etwas spanisches Pathos. Trotzdem, ein Instinkt für Komposition überzeugt. Aus dem Rührstück kommt man zur stillen Welt der Harlekine. Nicht der zierliche blasierte Pierrot des Beardsley, nicht die weißgeschminkte Maske eines ermüdeten Snobs zwischen Spitzenrüschen posiert, sondern arme Teufel, blaß von dünnem Blau, still in grauem Ton und abgezehrt zu mattem Rosa dulden. Cézanne malte im « Mardi-Gras » Pierrot und Harlekin wie Apfel und Banane; Menschen als Stilleben. Picasso gibt dünnflächige Körper mit still gleitendem Kontur; Lyrik. Ein Stück Chavanne. Später werden von neuem diese Gestalten behandelt, unsentimental, ohne Tendenz.

1907: Aufbruch in den Kubismus. Man hat diese Zeit als « negroide Periode » bezeichnet und wollte damit den Versuch zur flächenhaften Darstellung des Kubischen geographisch motivieren. Picasso lehnt den Hinweis auf Negerkunst ab: « J'en connais pas. » Abschied von der Symmetrie; man gibt Gestalt, in Flächen geteilt, deren Kontraste durch Helldunkel herausgeschliffen werden. Noch schärfer meidet man den damals üblichen Kolorismus, man beschränkt die Farbe auf Grau und Braun. Die Fläche wird nur allmählich gewonnen. Picassos Stationen folgen nun merkwürdig konsequent. Er versucht die große Figur.

Naturgegebenes wird auf einfache Gebilde zurückgeführt. Apollinaire nannte solches «instinktiven Kubismus»; dieser beherrscht zweifellos den größeren Teil heutiger Malerei. Picasso und Braque schenken den bedürftigen Kollegen Formmittel und Aufgaben, von denen sie selber bald sich abwenden. Ein tektonisches Pathos beginnt, das alle fortriß, die Cézanne in sich aufgenommen hatten. Man baut Akte aus einfachen Teilen, die mit Hell und Dunkel eckig gegeneinander stoßen. Die Jahre 1908 und 1909 bringen solche Figuren und Köpfe. Aus der Cézanneschen Modellierung ist Spiel von sich querenden Flächen geworden; der Maler eint wechselnde Achsen und Blickpunkte, doch die Form der Akte und Köpfe baut sich streng zusammen. Das Volumen, die Kontraste und Kadenz der Teile sind verstärkt. Wenn man Landschaften malte, mußte Architektur diese beherrschen; also schleuniger Abschied von der Sentimentalität des nachgebildeten Motivs. Man sollte entscheiden: ob mechanische Nachahmung oder freie Schöpfung, Wiederholung oder Erfinden; also mehr als nur Artistisches wurde befragt, eine sehr menschliche Angelegenheit, die Freiheit der optischen Vorstellungen wurde entwickelt. Die Vormänner haben behauptet, Kunst solle vor allem technische Probleme lösen, und hierauf möge man sich beschränken; doch keiner hatte bestimmt, wo Technik endet; ob beim Virtuosen, der Wachsfigur oder der Umbildung. Im Jahre 1909 schafft Picasso eine Plastik, den Bronzekopf. Masse wird in Bewegung gesetzt, man beginnt die Fläche zugunsten dreidimensionaler Teilkörper möglichst auszuschalten. Wer alles wurde von diesem Stück beeinflußt! Erinnern wir an Boccioni, seinen «Mann in Bewegung», oder Archipenkos «Plafond». In das gleiche Jahr stellt Picasso den ersten Versuch von Skulptomalerei. Archipenko, sein geschmeidiger Schatten, benützt diese Anregung später, nachdem Picasso ein bemaltes Relief gezeigt hatte: «Gitarre und Flasche». Im gleichen Jahr malt er im spanischen Horta die Häuser und Fabrik. Die Villen Cézannes steigen an, die Sequenz der Kuben von Gardanne. In Picassos Hortabildern steht Abschied von der Landschaft, vom Gegebenen. Ein konstruktives Licht dient, geometrische Formen – Würfel, Rechteck – gegeneinander zu stellen und zu binden. Volumen wird nun aus Flächen zusammengebaut; das Licht ist tektonisches Mittel geworden. Braque hatte wohl mit solcher Auffassung begonnen, als er das «Haus in l'Estaque» malte (1908). Die Frage der Priorität ist sinnlos, wichtig bleiben die Ergebnisse: Abschied von der Landschaft und ihrem Abbild; dies Durchzwingen eines Subjektiven, das dem Raumaufbau näher,

unmittelbarer als dem Motiv zustrebt; die Distanz zur Natur wird vergrößert zugunsten des immanent Unmittelbareren. Es beginnt die Zeit der Figuren, Stilleben. Braque bringt die Musikinstrumente. Diese Kunst vor dem Krieg legt ein Tempo vor wie kaum mehr später. In den Jahren 1908–1914 wird das gesamte Repertoire vorbereitet; es ist die stille, glühende Zeit angespannten Erfindens, da man Historie, die gegebene Malerei, ihre Raumformen und Technik ablehnt, sie um des Neuen willen zu opfern sich entschließt. In den Jahren 1911 und 1912 entsteht der « Kopf des Dichters », wobei der Kamm der Anstreicher zum Wellen des Haars verwandt wird (Braque hat diese Technik von der Dekorationsmalerei gebracht, Severini und die Futuristen trieben es zur Verwendung der Dinge selbst – Haare usw.). Picasso und Braque beenden, was man bisher Porträt nannte. Figur und Porträt gelten ihnen als räumlich ausdrucksvolles Kalligramm, über die Sentimentalität des individuellen Motivs siegt das Raumbild, wie früher einmal die Handschrift über das Organische. Nicht der Mensch wird zum Raum, sondern eine Anschauung wird vermenschlicht, vereinzelt. Die Futuristen, welche lärmend banalisierten, zogen in plakatierten Aphorismen den praktischen Schluß: Kampf gegen die Erotik, den Akt; diese Leute sahen den praktischen Inhalt, das populäre Manifest.

Von den Figurenbildern hebe ich heraus: « Mann mit Klarinette », « Frau mit der Laute », « Der Dichter », « Kahnweilers Porträt », « Der Kopf » (bei Flemming), « Buffalo Bill », « Mann mit Mandoline », « Der Torero ». Eine visuell geistige Leidenschaft wird gegen bequeme Übereinkunft, die man dreist Natur nennt, gestellt; ein denkendes Schauen isoliert sich gegen die überkommene Bildauffassung. Diese Bilder sollen als konsequente eigene Bildung gesehen werden; Gestalt als tektonisches Flächenkalligramm, vielfältig gebaut. Die durch konventionelle Realität nicht durchbrochene Darstellung eines Bildgegenstandes, der nichts mit dem Realen gemein hat, der Ausdruck eines formalen Zustandes, wird höher gewertet als die Verifizierung an der lebenden Person. Wenn das Wirkliche aufklingt, so als gegensätzliches Zeichen im bildstruktiven Formgefüge. Ich glaube, diese Stücke sind die erheblichsten und charakteristischsten Figurenbilder dieser Zeit. Picasso hielt damals – bis 1913 – seine Bilder in Braun und Grau; die Flächen werden durch kontrastierendes Helldunkel gegeneinander gesetzt, um die Bewegung der Formen zu verstärken.

In den Jahren 1910–1912 entstehen zahlreiche Stilleben; oft malt Picasso wie Braque Musikinstrumente. Die Formen werden flächig

zerlegt; die helle Farbe des Violinholzes kündigt koloristische Haltung an. Man liebt Geigen und Mandolinen, diese von Menschen bereits gestalteten Dinge, die man virtuos zerlegt und der Fläche anpaßt, also noch einmal erfindet. Im Jahre 1914 sind wohl bildmäßig die Zeichnungen und Aquarelle von besonderer Bedeutung. Man gibt die anmodellierten Flächen auf; will nur letzte Struktur im ganz Flächigen zeigen. Picasso und Braque hatten schon 1912 die Kalligraphie ihrer Bilder durch Buchstaben bereichert. Nun beginnt man in die Bilder Zeitungsausschnitte und Tapetenmuster zu kleben. Nachahmer mißverstanden auch dies literarisch oder zum Witz; sie meggendorferten und gaben statt des Dekors Erläuterungen oder Pointe. Im Einfügen nachgebildeter oder tatsächlicher Dinge, die vielleicht dem Konstruktiven entgegen, ist wohl der Beginn des Verismus zu sehen. In die Zeichnungen klebt man Zeitungen, Tapeten, farbige Papiere als geformte Flächen, die farbig wirken, die Lettern beleben wie Pinselauftrag oder Korn.

Man hat begonnen, die Farbe stärker zu verwenden. Vom Jahre 1914 kennt man noch die bemalte Bronze « Das Absinthglas ». Nun kommen die Jahre des koloristischen Kubismus, da Picasso die Teile farbig abgrenzt, mit farbigen Flecken, Schraffur usw. die Flächen belebt und die Verformung des Volumens durch farbige Kontraste klärt. Es entstehen die Stilleben, die in den Folgen der « Tische mit Stilleben », der « Tische vor dem Fenster » und der « Tische vor dem Balkon » gipfeln; man arbeitet die Figurenbilder, unter denen « Kartenspieler » (1914), « Frau » (1914), die « Pierrots » von 1918 außerordentliche Leistungen bedeuten. In den Stilleben ist das kubistische Mittel dermaßen elastisch geworden, daß Picasso mit ihm « das Wirkliche », den Gegenstand, in voller Übersetzung gibt. Vom « Kartenspieler » und der « Frau » stammt wohl « Die Badende » (1915) des flinken Archipenko mitsamt ihrem Kolorit. Den Figurenbildern stehen reiche Stilleben gegenüber, Instrumente, Tabaktasche mit Pfeife; farbig geometrische Kalligramme. Picasso variiert technisch und formal unermüdlich seine Themen, bis Stücke von tatsächlicher Meisterschaft gelingen.

Die Jahre 1917/18 bringen das unvollendete Porträt seiner Frau und das von Madame R. Diesen Stücken folgen die großen Figurenbilder, denen eine Kopie nach Corot vorausgeht. Picasso, der Kluge, begreift die Grenzen jeden Stils; er will zeigen, daß er von keiner Manier abhängt, eine jede bewältigt. Man hat hier von Ingrismus, dann wieder vom Einfluß des Barock gesprochen. Zweifellos hat Picasso mit diesen

Arbeiten bei den illegitimen Nachfolgern die Reaktion gegen den Kubismus und etwa Umkehr zum Klassizismus eingeleitet. Er wies, daß eine einzige Methode ihm zu eng sei, daß sie durch ihren Gegensatz ergänzt werden müsse. Dämonie – man gestatte das mißbrauchte Wort – und Spiel sind oft schwer zu scheiden. Picasso kennt die Begrenztheit von Stil und einzelner Form, die ihm eher als Mittel denn als Ziel gilt. Dieser weitgespannte Mann bezweifelt das einzig Mögliche, ironisch oder verzweifelt zeigt er den formalen Kontrast, den andern Stil; ein pluralistischer Geist, der kaum eindeutiger formaler Kausalität vertraut. Ihm bedeutet Malerei ein Mittel und über diese stellt er das Ingenium, während sie für Braque alles und das Ziel ist. Braque ist der Romane, der sich puristisch einschränkt und der Schönheit des Handwerks bewußt opfert. Eine Resignation, die vielleicht größer ist als jedes Wagnis, die aber vieles versperrt.

Das Klassische war niedergerissen, und voller Neugier versuchte nun Picasso seine Kraft, um den Gegensatz, die klassische Norm, sehr persönlich zu versuchen. Man erprobt in Porträts einen gegenständlich soignierten Realismus und verwendet virtuose Lokalfarbe. Man zeigte, daß man die ganze Folge französischer Bildüberlieferung beherrscht; man kann auch bewunderter Klassiker sein. Es reizte die Fülle neuer Erfahrungen von der andern Seite her, vom Motiv aus anzuwenden.

Wir haben schon mehrmals gezeigt, wie stark Picasso in der Spannung der Gegensätze lebt und er seine Person und Identität im Drama der Antithesen lebendig verspürt. Solch stilistischer Pluralismus ist in der französischen Malerei und Literatur nichts seltenes. Wir weisen auf das anziehende Beispiel Mallarmés, man erinnere sich in der Malerei der heroischen und sentimentalen Kompositionen Poussins. Bei Poussin wuchsen die stilistischen Kontraste aus einer Differenzierung des Moralischen; etwa ein christlicher Dualismus spricht hieraus. Wir weisen noch auf die Beispiele der Corot und Cézanne. Bei diesen Meistern hat wohl die zeitliche Distanz, die erhebliche Verschiedenheit ihre Haltung gemildert. Es ist durchaus verständlich, daß reiche Naturen unter der Verengung, dem zweifellos beschränkten Ausschnitt eines Kunstwerks leiden; zumal im Vergleich zu den alten Meistern die heutigen Bildwerke nicht ähnlich komplex sind.

Keiner hat wie Picasso den Elementen sich genähert. Es ist tragisch, daß dieser Zeit der Nebensächlichen das Elementare als blasphemische Willkür gegenüber ihren ausgelaugten Gemeinplätzen erscheint, deren meiste vor Abnutzung unwahr geworden sind. Gesetze werden letzten

Endes nur durch besessene Willkür gewonnen und sind intuitiv; an dem Kontinuum des Vernünftigen gemessen, erscheinen sie geradezu als das Außerordentliche, als Explosionen der Willkür. Im intuitiven Ursprung begegnen Kunst und Wissenschaft einander auf schmalen Punkt und hieraus rühren einige ihrer Formverwandtschaften, die Willkür und die Besessenheit.

Wohl keiner der heutigen Maler hat gleich intensiv mit sich verkehrt wie Picasso; oft verlosch ihm die peripherischste Welt, doch immer holte er aus seiner Besessenheit ein Stück Form hervor, womit eine bestimmte Gestaltung der Umwelt zu beginnen möglich war. Wir können noch so weit von dieser Welt uns entfernen, immer bleiben wir ein Teil in ihr, wie diese in anderem Sinn als unsere Vorstellung besteht. Mit dieser polaren Doppelgerichtetheit ist die Möglichkeit von freier Gestalt und Abbild gegeben. Beide polare Grundstellungen bedingen sich gegenseitig, und darum berühren sich letzten Endes die freien halluzinativen Gestaltungen mit den Erscheinungen. Die Form ist das Mittel der Differenzierung und durch sie wird der Charakter und die Artung bestimmt.

Es konnte einen so in sich versenkten Menschen wie Picasso locken, objektiv weltlich zu malen, um sich selber zu beweisen, daß man das Erbgut der Geschichte fest in den Händen halte. Picasso wollte sich der Geschichte bemächtigen, um nicht mehr isoliert zu stehen und nicht mehr auf ein schmales, doch entscheidendes Jetzt verwiesen zu sein. Die weite Spanne der Vergangenheit galt es zu greifen und vielleicht einen Vergleich mit den alten Meistern zu wagen. So verließ Picasso das subjektiv Unmittelbare, die pure Dynamik des isolierten Vorstellens. Er malte seine klassischen Bildnisse, zeichnete strenge Blätter, rein und edel wie die Kalligramme der griechischen Vasen. Jetzt sucht er das körperlich Plastische, arbeitet in wuchtiger Statik, zeichnet subtile, scharfe Umrisse und sieht episch gelassen, ruhig große, fast proto-griechische Gestalten.

Mit diesen Werken hat Picasso einer zweiten Generation den Bezirk ihrer Aufgaben zugewiesen. Seine Bildnisse und Kompositionen wurden Wegweiser für die Jüngeren. Picasso legitimierte damit eine Restauration, das Klassische wurde bedeutend versucht.

Aus diesen Bildern spricht zyklopische Archaik. Picasso hat das Griechische über Maillol hinaus zum riesig Mythischen getrieben. Er richtet großäugige, schwere Gestalten auf oder zaubert beschwingt Tanzende wie auf den Vasen. Eine heroische Welt, bald im Idyll

ruhend, ein andermal pathetisch gewaltsam wird aufgetan. Picasso fand in diesen Gemälden zur Geschichte und somit zur offiziös anerkannten Natur zurück; die objektiv gebilligte Welt wurde von dem Eigenwilligen erobert, und damit schenkte Picasso seiner Zeit eine neue Gestaltenreihe. In diesen Arbeiten kehrte der Maler zu den Figurenbildern seiner Jugend zurück. Doch bezichtigt ihn man wie immer auch hier der Treulosigkeit, während er die Themen seiner Frühzeit kräftiger bildet. Der Arme und Phantasielose fühlt sich eben immer von Jugend und Reichtum betrogen.

Picasso hat Harlekine, Stilleben, Figurenbilder, archaisch-klassisch und gleichzeitig kubistisch gemalt. Die Welt von beiden Polen aus sehend; sich zersplattend im Vertrauen auf stärkste Person, die Wahrheit und die Fülle in der Spannung der gleichzeitigen Gegensätze suchend, kein Glaube an die dogmatische Wahrheit *eines* Stils, den Fund opfernd. All diese seelischen Momente bemerkt man immer wieder bei Picasso. Der große Stil spricht noch eindringlicher in den kubistischen Lösungen. Das Gefüge der sich kreuzenden Sichten steht nun ruhiger, größer und bedeutender. Die Gestaltbegrenzung spricht kurviger, einfacher, aber differenzierter. Die Formzusammenhänge strömen deutlich betont und gemessen. Das Farbige ist tektonisch gegliedert. Diese Arbeiten erscheinen dem konstruktiven Sinn klassisch geklärt. Sie atmen in breiter tektonischer Spannung; die Blickschnitte sind nun vereinfacht und weiter geworden. Ich rede hier von den Stilleben und Figuren. Nennen wir noch die dunkel drohenden *natures mortes*, deren brandende Nächtlichkeit und Strenge an den großen Zurbaran erinnert. Große dunkle Flächen sind von fadenfeinem Kontur umspannt, der farbig in sich schwingt wie eine zitternde Bogensehne. Zwischen diesen Dingen klagen und rufen die ahnungsvollen Entwürfe einer Kreuzigung, die vielleicht einmal eine Mitte des Werkes bilden wird; ein Thema, das ganz in die metrische Dynamik Picassos paßt. Im Jahre 1927 malte Picasso besonders bedeutende Figuren und Köpfe. Nun handhabt er das Mittel der zerlegten Gestaltkontraste in noch größerem Ausmaß. Die farbig-kontrastierenden Sichten fügen sich in- und gegeneinander und eine beschwingte, vielstimmige Fuge der Blick- und Gestaltschichten wird gebaut. Die Kontraste sind durch kurvige Gelenke verbunden, schwingen wundervoll ineinander und übermusizieren sich. Der Sinn der Kontraste ist wundervoll genutzt. Überall klingt dies polyphone Gesetz der Gegensätze, dass eine Form sich bedeutet und gleichzeitig uns in ihren Gegensatz schleudert.

Gerade aus diesen Bildern spricht der zukunftsreiche Sinn des Simultaneés, daß eine Form oder ein Satz, die früher latente und unbewußte Akteile und Gegensätze gleichzeitig sonnenhaft beleuchtet, und die Wahrheit in der Identität zwischen der Spannung der Gegensätze ruht.

Picasso spielt die fugenhaften Kontraste im einzelnen Bild. Er umspannt auch die Polyphonie der Stile. So eilt er ruhelos von Gestaltung zu Gestaltung; Formen verbrennen und sterben in ihm in der Glut der eilenden Gesichte. Ein Mann, der wie keiner das Beschränkte der Kunstübungen, ihre maniakische Enge zersprengt hat.