

Picasso-Ausstellung im Kunsthaus Zürich

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **19 (1932)**

Heft 11

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-17706>

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.



Evokation, 1901



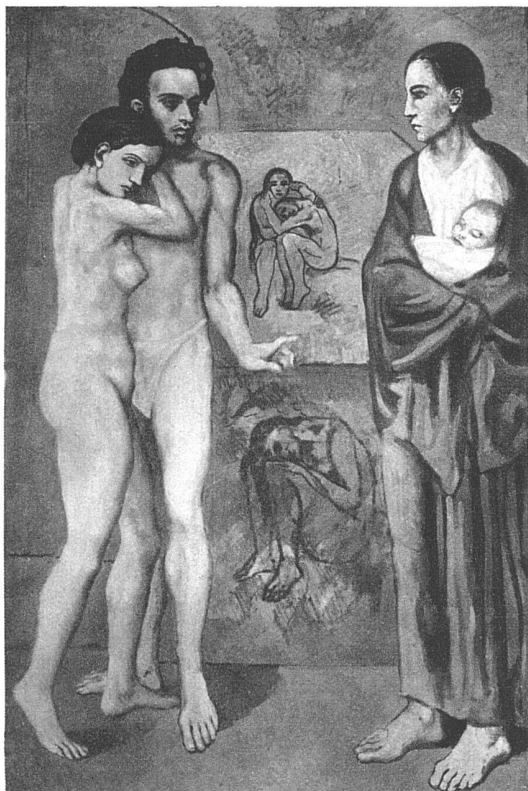
Selbstbildnis, 1901

Picasso-Ausstellung im Kunsthaus Zürich

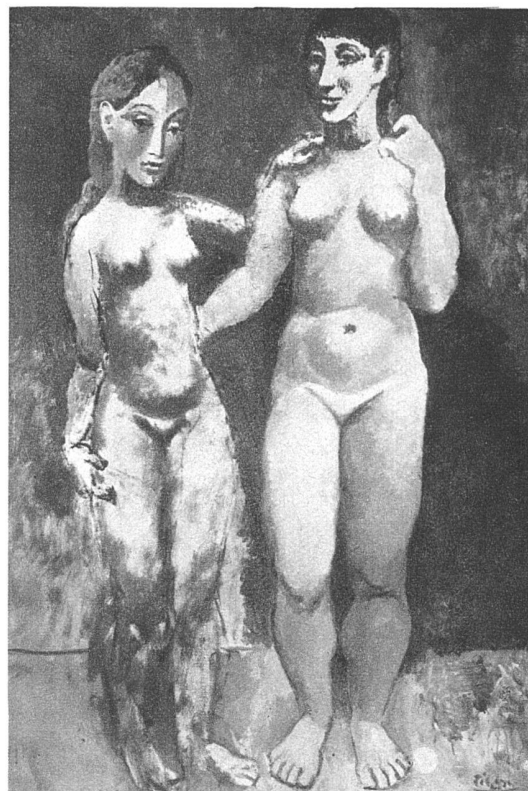
Was über Picasso nur irgend gesagt werden kann, ist längst in allen Variationen und Permutationen so oft gesagt und geschrieben worden, dass diese Orgie des Ruhmes und des vertrauten Kunstgeschäftes — welcher Kunstsoziologe wird uns den fälligen Vortrag «Kreuger und Picasso» halten? — bereits für sich eine Merkwürdigkeit ersten Ranges bedeutet, die an symptomatischer Bedeutung hinter dem Oeuvre des Malers nicht zurücksteht. Aber alles Positive, was sich über diese überaus dankenswerte Ausstellung sagen liesse, wäre nur mattes Echo jener Elogen, die längst in ganz anderem Fortissimo vorgetragen sind, und alle einschränkenden Vorbehalte — auch sie im wohlorganisierten Chorus der Propaganda längst als Stimulus und Gegensatz für besagte Elogen an ihrem Ort ausgesprochen — müssten angesichts des Begeisterungstaumels, der die Zürcher so plötzlich ergriffen hat, als kleinliche Beckmesserei wirken. Vielleicht wird man in zehn Jahren wieder über Picasso reden können, wenn diese Inflation der Argumente vorbei ist; vielleicht ist bis dahin auch der sanfte Terror der Begeisterung

einer weniger verworrenen Anerkennung gewichen, denn dies gehört zum merkwürdigsten: dieser consensus omnium in der Begeisterung gerade für diese doch recht esoterische Kunst. Aber wenn man den Leuten, die selbst kein Verhältnis zu diesen Dingen haben, zunächst mal einredet, sie seien a priori Idioten, so werden sich diese Leute das merken und als die lautesten im Chor der Begeisterung mitjubilieren.

Der Eklektizismus der Frühzeit hat nicht den Charakter des Ringens um die einer inneren Vision adäquate Ausdrucksform, sondern eher den einer akademischen Schulung: virtuos gespielte Etuden im Stil dieses und jenes Vorbildes, ein Wunderkind von erstaunlicher Fingerfertigkeit, mit allem Glanz und allen Gefahren eines solchen. Erst die Bilder der «blauen Periode» haben ein persönliches Gesicht: die aristokratische Haltung der blassen Artisten, die sich in Hofmannsthalscher Schwermut gefallen, ist vielleicht spanischer Sosiego, aber das Sentiment sitzt nicht ganz fest, so wenig wie die blaue — oder danach die rote Farbe, die das Zufällige des Farbtones



Das Leben, 1903

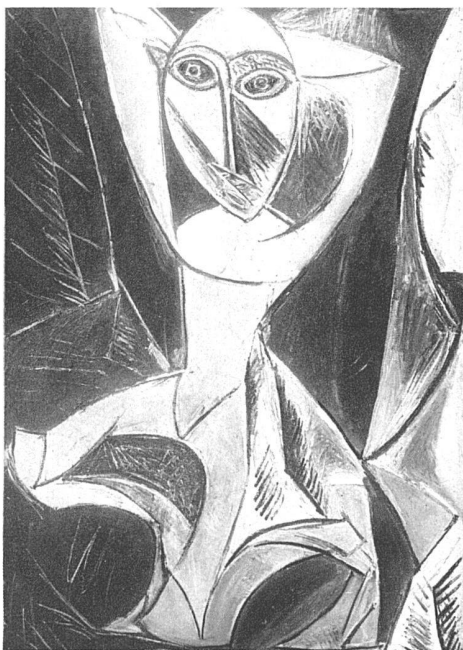


Zwei Mädchenakte, 1906

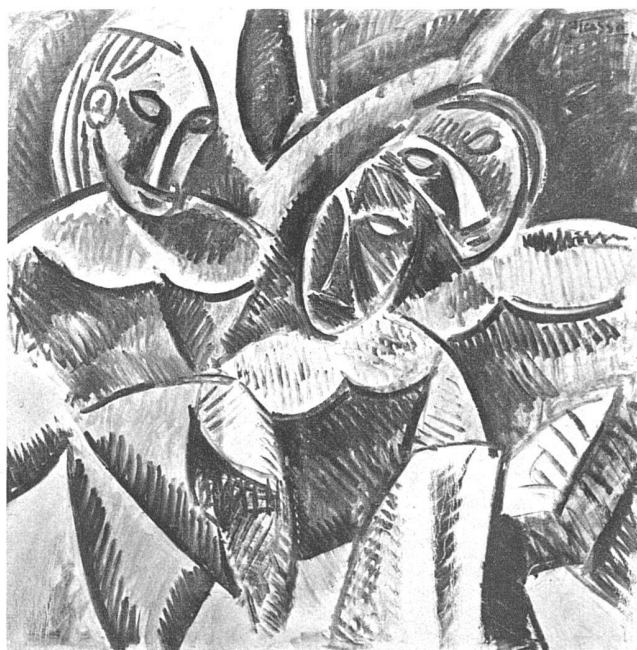
einer Gravüre hat, d. h. die Farbenskala ist von vorn-
herein da, nicht aus dem Bild selbst entwickelt, wie etwa
die Monochromie eines Daumier. Auf späteren Bildern

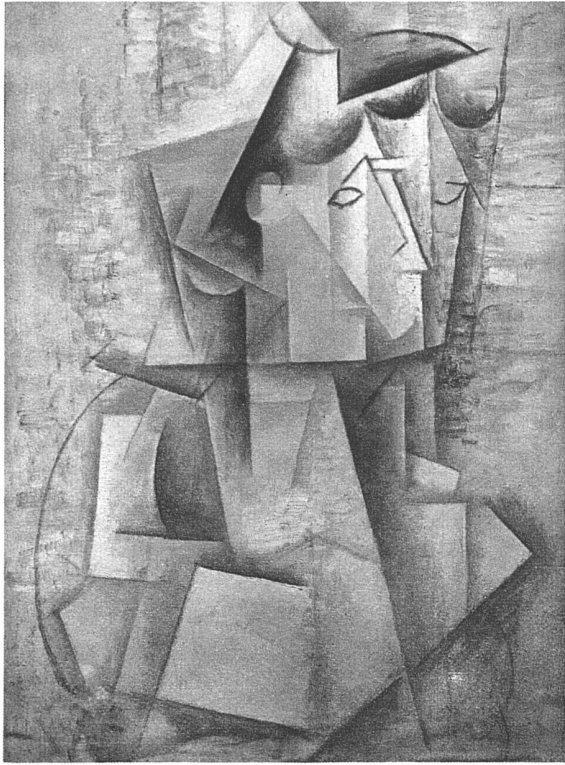
wird sich die Farbe vom Gegenstand, von dem sie aus-
geht, vollkommen abspalten. Die menschliche Substanz
interessiert den Maler weiterhin nicht, sie bleibt durch

Tänzerin, 1908

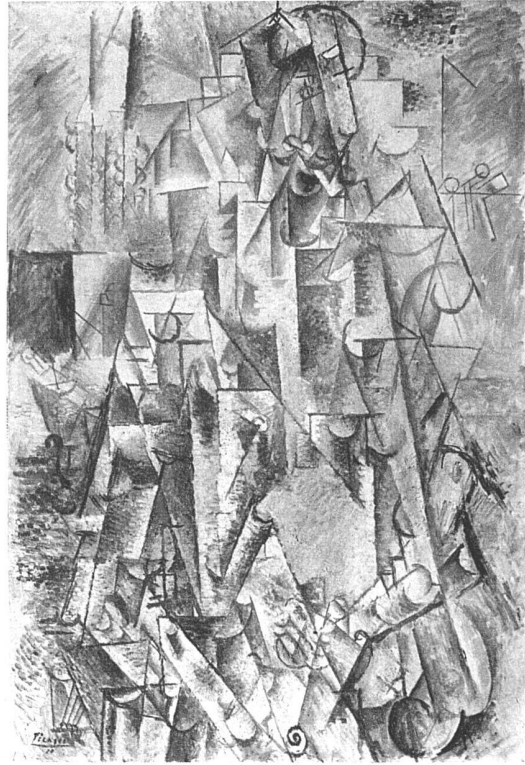


Drei Masken, 1908





Arlésienne, 1910



Der Dichter, 1910

alle Perioden fast konstant und ziemlich schematisch, wie sich besonders an Hand der Zeichnungen verfolgen lässt (man hat auch noch die windigsten Abfälle pompös

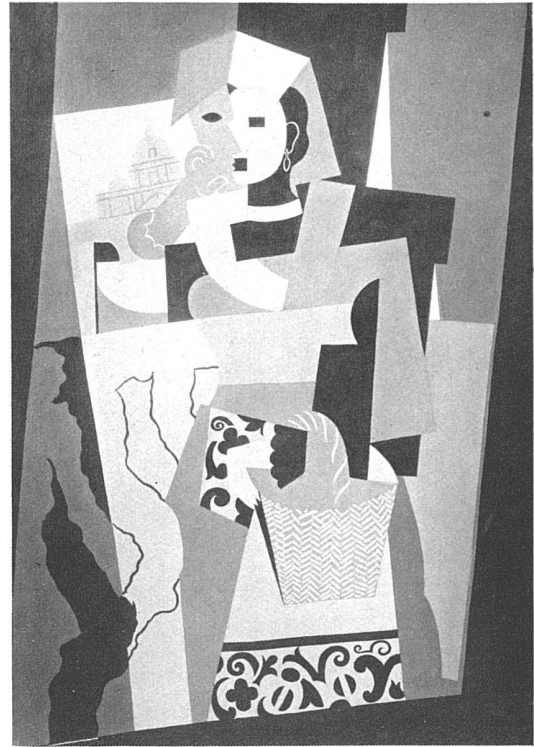
gerahmt), bis zu den arabeskenhaft-leeren Zeichnungen zu Ovids Metarmophosen, die klassizistisches Formenpathos witzig im gleichen Atemzug parodieren und



«Ma Jolie»
Stilleben, 1914



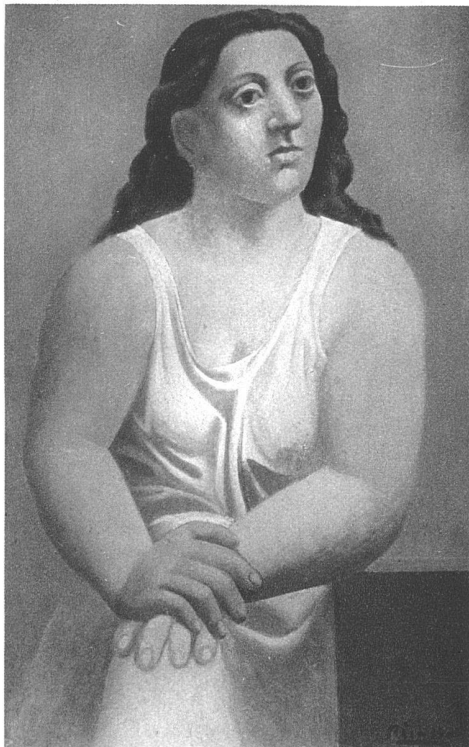
Harlekin mit Gitarre, 1918



Die Italienerin, 1917

Pablo Picasso, Paris Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Oktober 1932

Sitzende Frau, 1921

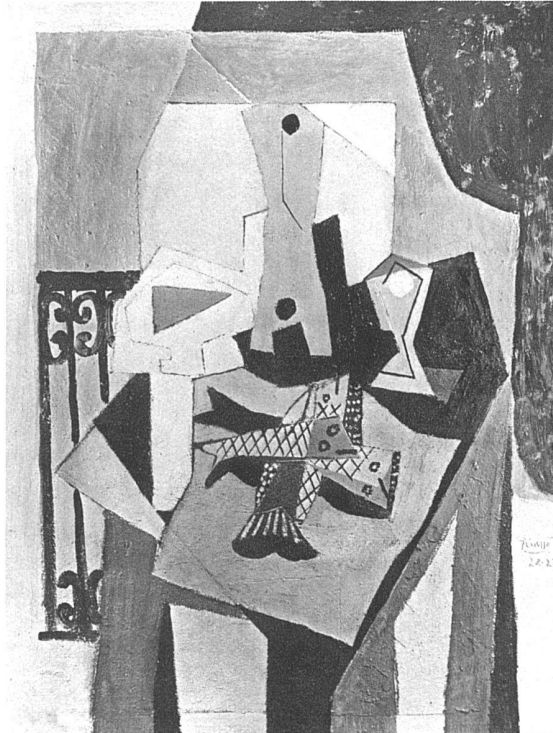


Zwei Frauenakte, 1920





Ausruhender Akrobat, 1923



Fische auf einem Tisch, 1922/23

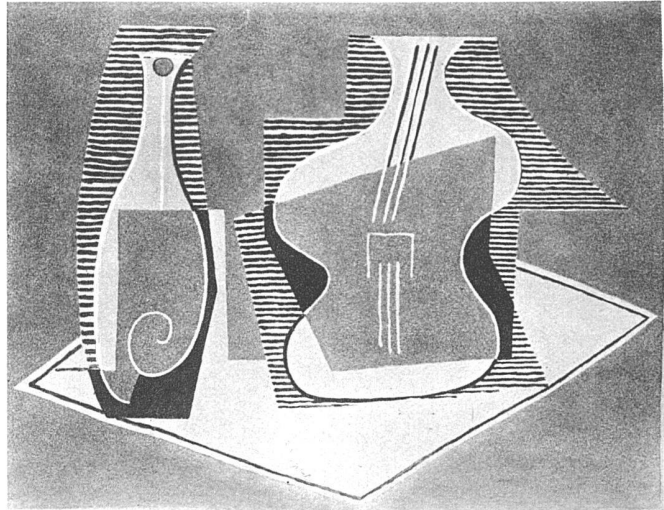
pflegen. Immer wieder, zwischen ganz abstrakten Bildern, tauchen «naturalistische» oder «klassische» Kompositionen auf: sie sind als Möglichkeit ständig gegenwärtig, wie eine Landschaft, in die sich der Maler zur Abwechslung zuweilen zurückzieht. Vielleicht ein Land der Sehnsucht, an dem den Künstler die feste mythologische Grundlage anzieht, die der menschlichen Figur von vornherein jenes undisputierte Gewicht gibt, jene Rangordnung der Gegenstände, die der Gegenwart fehlt, wie das gerade die anderen Bilder von Picasso mit letzter Deutlichkeit aufdecken. Denn hier, auf den mehr oder weniger «abstrakten» Bildern ist kein einzelner Gegenstand für sich allein wichtig genug, um in seiner ganzen Schwere ins Bild hereingenommen zu werden, er wird angedeutet, gerade nur insoweit er als Träger eines bestimmten Farbtons oder Formakzentes dienen kann, unter Vernachlässigung seiner übrigen Eigenschaften und Teile.

Picasso — und mit ihm alle Abstrakten lassen ihre Bilderlebnisse sozusagen im Unterbewussten gerinnen, bevor sie Zeit haben, sich

Harlekin von vorn, 1923



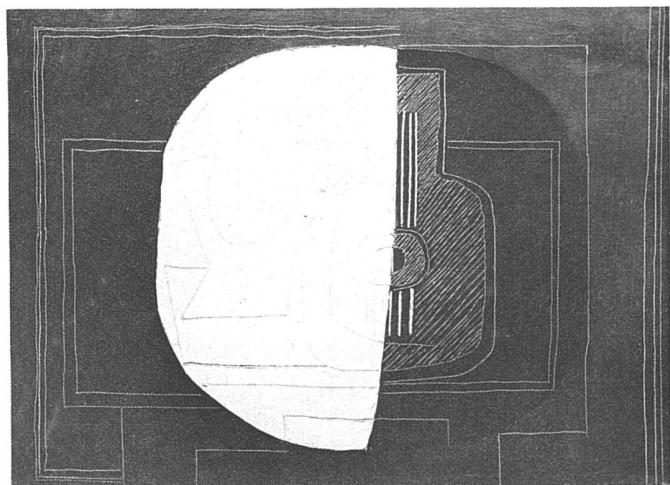
Pablo Picasso, Paris
Ausstellung im Kunsthau Zürich
Oktober 1932



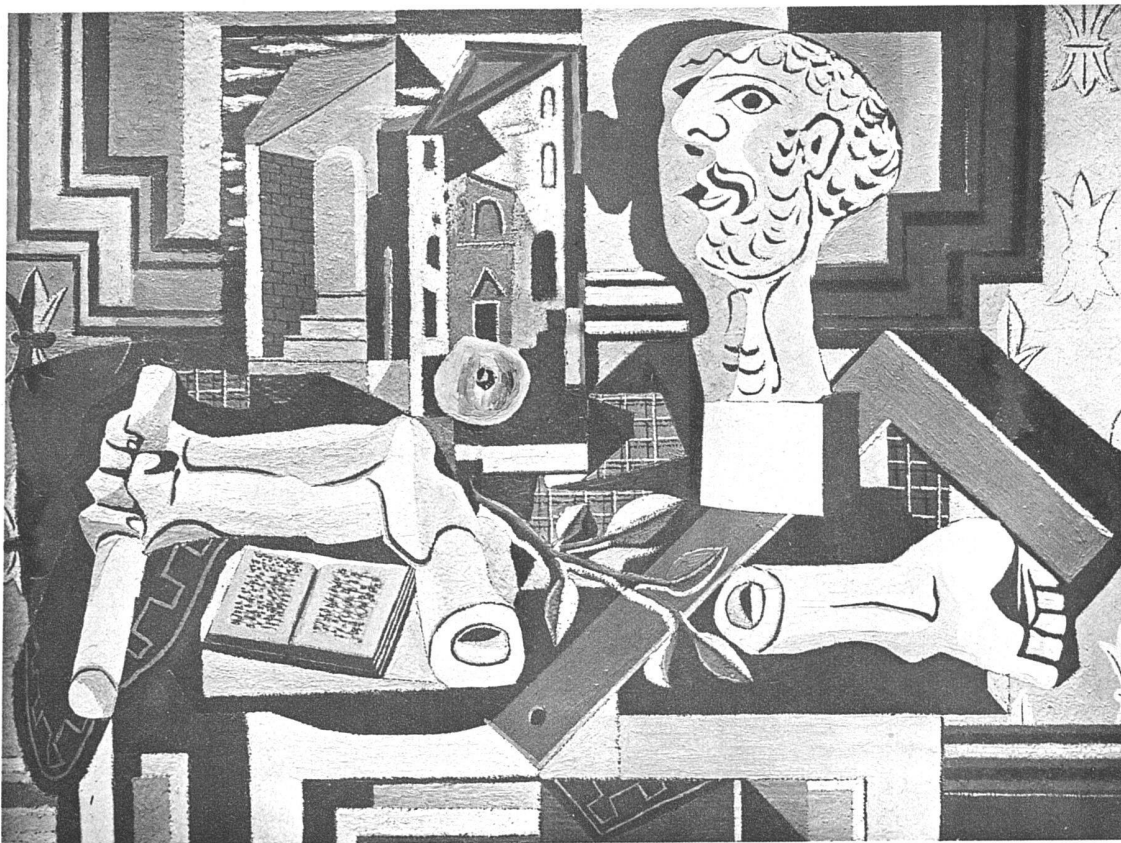
Stilleben auf Sand, 1924



Badende Frauen, 1924



Komposition Braun auf Weiss, 1924

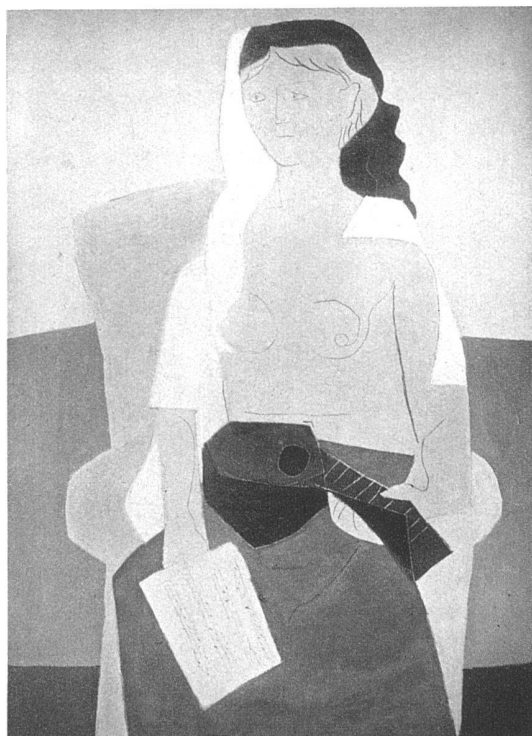


Der Tisch des Bildhauers, 1925

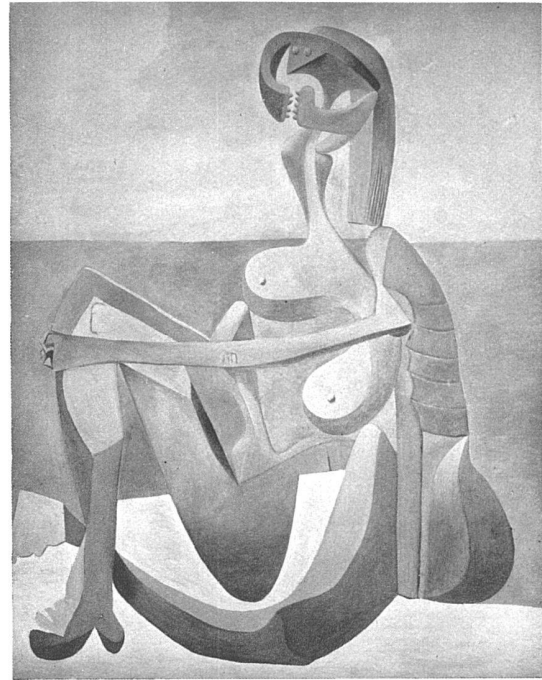
Kleiner Pierrot mit Maske, 1925



Sitzende Frau mit Gitarre, 1925



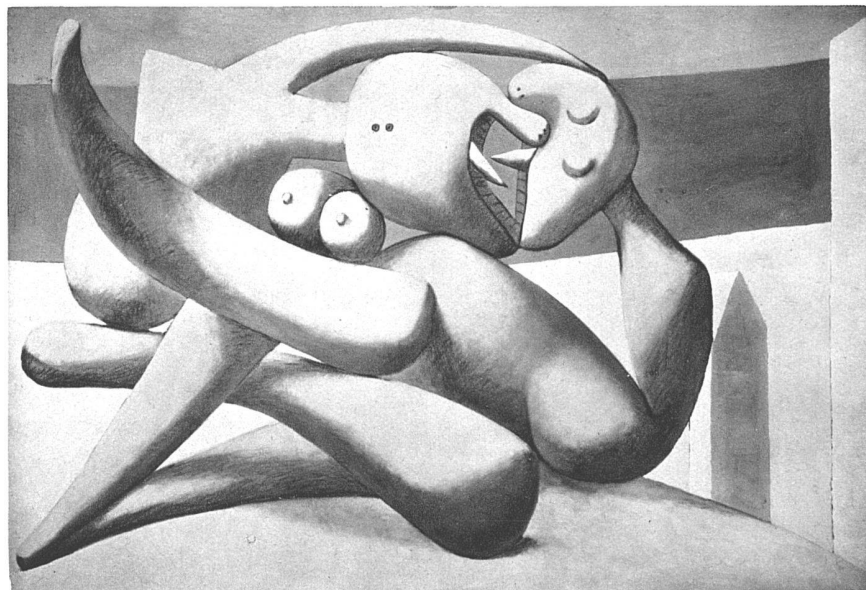
in Gegenstände, also in die Zeichen der wachen Erlebniswelt zu kleiden oder zu verkleiden, mit denen die mehr oder weniger «naturnahen» Maler ihre Bilderlebnisse aussprechen. Auch diese Naturnähe war ja nur scheinbar, sie betraf die Verständigungsmittel, mit denen die Maler ihre nicht minder tief wurzelnden Visionen aussprachen, nicht diese Grunderlebnisse selbst, wie naive Modernitätsapostel sich und ihren Zuhörern heute gerne weismachen; man verwendete die wohlbegrenzten Naturformen als feste Begriffe, wie Wörter, während der Abstrakte auf die Zwischenschaltung dieser Begriffe verzichtet und die Vokale und Konsonanten — will sagen die einzelnen Form- und Farbelemente für sich allein, gleichsam musikalisch statt logisch angeordnet vorträgt — oder vorzutragen scheint und vielleicht selbst glaubt, denn in Wirklichkeit schwingen auch hier andeutungsweise eine Menge Naturformen mit, sie blitzen plötzlich auf, offen oder versteckt, und die abstrakten Formen schöpfen eine kokette Spannung gerade aus der geheimen Nähe der vertrauten Formen, die sie verleugnen, so wie Arps Gedichte davon leben, dass sie Sinn- und Klangassoziationen zuerst provozieren und dann enttäuschen. Das ist bei Picasso deutlicher als bei vielen anderen Abstrakten, die mit saurerer Pedanterie Prinzipienfragen aus dem machen, was für Picasso ein souveränes Spiel ist — und die ihr Leben lang eine Formensprache ausbeuten, die Picasso für zwei Jahre gut genug war. Picasso verliert nie den Boden der unmittelbar malerischen Sinnlichkeit unter den Füßen, sie ist für ihn die undiskutable Voraussetzung jeder, gerade auch der abstrakten Malerei, die bei aller Abstraktion voll Heiterkeit und Temperament



Badende, 1929

bleibt bis zu den drastischen Obszönitäten von 1929—1931; es ist wie wenn er sich des geheimen Ridiküls bewusst wäre (wobei es eine künstlerische Bewusstheit gibt, die mit der logischen nichts zu tun hat), die allen Versuchen anhaftet, Gesetze «an sich» zu demonstrieren, ohne die Materie, in der sie wirksam und aus der sie erst erschliessbar sind, worauf die Experimente künstlerischer Querulanten à la Doesburg hinauslaufen, die moralisch

Pablo Picasso, Paris



Figuren am Strand, 1931

gerade in ihrer bornierten Askese vielleicht die grösseren Heiligen — aber sicher die geringeren Künstler sind als Picasso.

Wir haben vorhin gesagt, die abstrakte Malerei Picassos sei auf einer unbewussten vorlogischen Stufe geronnen — damit wird sie, vom Künstlerischen abgesehen, zu einer Fundgrube für psychologische und psychoanalytische Analysen. Wie Fliegenschwärme schlagen sich denn auch die Kün- der und Deuter auf dieser Beute nieder, eben weil nichts begrifflich verfestigt ist — zu nichts verpflichtet und zu nichts verpflichtend — lässt sich schlechthin alles hinein- und vor dem staunenden Publikum wieder herausinterpretieren, sehr mit Recht herausinterpretieren, weil diese Bilder vor aller Verfestigung liegen und damit beliebig viele Deutungsmöglichkeiten undifferenziert in sich enthalten. Nur hat das den Nachteil, dass auch alle an sich glaubhaften Interpretationen eine plausible Möglichkeit neben tausend ebenso plausiblen bleiben.

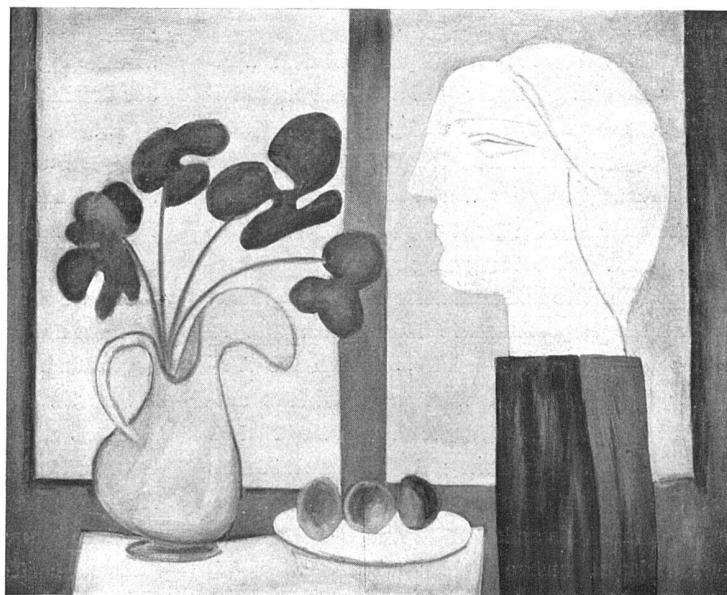
Das zerebrale Interesse an den psychologischen Novitäten Picassos wird ebenso rasch erlöschen, wie der Expressionismus vieux jeu geworden ist: aber die malerische Sinnlichkeit, die besonders in den Werken um 1925 ihren vielleicht vollkommensten Ausdruck gefunden hat, wird seinen Ruhm retten. Hier hat Picasso einen farbig herrlichen, grossdekorativen Stil erreicht, wobei nur zu bedauern bleibt, dass er sich (vielleicht mit Rücksicht auf den Kunsthandel?) auf Tafelbildern äussert, während Stil und Material zur Wand drängt. Als Sgraffito wären die Bilder mit aufgestreutem Sand sehr viel plau-



Mädchen vor dem Spiegel, 1932

sibler, und die in scharfbegrenzten Farbflächen teilweise mit Emaillack gemalten Bilder (Italienerin, Drei Musikanten usw.) konnten als Vorzeichnung für Fayence-Mosaik gelten. Und als Symptom wird die Kunst dieses Malers, der wie kein anderer mit leichter Hand auch noch die giftigsten «fleurs du mal» dieser Zeiten zu strahlenden Sträussen zu binden wusste, für alle Zukunft denkwürdig bleiben.

P. M.



Pablo Picasso, Paris
Stilleben am Fenster, 1932