

So muß hier erneut gefragt werden (vgl. *Kunstchronik* 34. Jg. 1981, S. 107), ob es Sinn hat und vertretbar ist, Originale von hohem Wert von weit her auszuleihen und allen damit verbundenen Risiken auszusetzen, um sie hernach den Blicken der Ausstellungsbesucher so weit zu entrücken, daß eine genauere Betrachtung unmöglich ist? So verhindert z. B. die Anhäufung des Großteils der türkischen Trophäen auf drei Stufen eines mehrere Meter im Quadrat großen Schaukastens die Wahrnehmung oder gar das Studium ornamentaler und technischer Details, auf die es aber gerade bei islamischen Kunstgegenständen ankommt. Lediglich eine Aura von Prunk und Kostbarkeit evozieren die zahlreichen originalen Rüststücke, die — hinter der Absperrung im „Scenario“ einer näheren Besichtigung entzogen — zur Ausstattung der naturalistischen Pferdeatruppen und ihrer imaginären Reiter dienen sowie zur Dekoration des „Schlachtfeldes“. Daß es dem Regisseur dabei naturgemäß nur um die Gesamtwirkung seiner „antimusealen“ Schau geht und der Ausstellungsbesucher erst gar nicht zum Betrachten von Einzelstücken (noch dazu den interessantesten Leihgaben) ermuntert werden soll, mag auch die nachlässige Sammelbeschriftung belegen, der im Halbdunkel und nur in islamischer Gebetshaltung nicht viel mehr als die Katalognummern zu entnehmen sind.

Ernst Petrasch

#### THE ESSENTIAL CUBISM, 1907—1920

Ausstellung in der Londoner Tate Gallery, 27. 4.—9. 7. 1983

Nach der großen Kubismusausstellung des vergangenen Jahres in Köln zeigte die Tate Gallery in diesem eine noch imposantere Auswahl kubistischer Werke. Daß man in London fast hundert Arbeiten mehr zusammentragen und den Anteil des Herausragenden noch steigern konnte, liegt nicht nur am Rang der Tate Gallery, sondern war auch der Person des Ausstellungsleiters Douglas Cooper zu verdanken. Seit den frühen dreißiger Jahren sammelt Cooper, lange befreundet mit Picasso, Braque, Léger und Kahnweiler, kubistische Kunst und tritt seit rund 1950 als Autor und Organisator von Ausstellungen hervor. „The Cubist Epoch“ (Los Angeles, New York 1970) war seine renommierteste Ausstellung und der Anlaß zu einem wichtigen Buch gleichen Titels. 1977 erschien sein zweibändiger Gesamtkatalog des malerischen Werks von Juan Gris. Knapp 30 der 233 Exponate in London stammten aus seiner eigenen Sammlung.

Breitete „The Cubist Epoch“ materialreich aus, was zwischen 1906/07 und 1921 in Europa und Amerika an kubistischer und kubistisch inspirierter Kunst entstand, beschränkte sich die Londoner Ausstellung diesmal auf den „wesentlichen“ Kubismus, auf die Werke der Maler Picasso, Braque, Gris, Léger und der Bildhauer Laurens und Lipchitz. Ein paar wenige Arbeiten von Delaunay, Gleizes, Marcoussis, Metzinger, Villon wurden der Ausstellung hinzugefügt, ohne, wiewohl hauptsächlich so gemeint, als Gegenbeispiele apostrophiert zu werden. Dank der Beschränkung auf nur wenige Künstler konnten Entwicklungsphasen gründlich dokumentiert werden, ließ sich die Vielfalt der beschrittenen Wege extensiv vor Augen füh-

ren. Dazu gehören die Brechungen in den verschiedenen Gattungen, neben der Malerei in Zeichnung, Collage, Graphik, Plastik. Die Grenzen der persönlichen Spezialisierung können dabei überschritten werden. Plastische Arbeiten von Picasso sowie Collagen respektive Malerei von Laurens und Lipchitz waren ausgestellt. Trotz der sehr günstigen Voraussetzungen für eine Kubismusausstellung durfte man vernünftigerweise keine vollständige Vereinigung aller berühmtesten Stücke erwarten. Längst schon gibt es kubistische Werke, deren Verschickung einer Ausstellung wegen fast so wunderbar erschiene wie die jüngst erfolgte Ausleihe des Concert champêtre nach Berlin. In London waren weder Picassos „Desmoiselles d'Avignon“ von 1907 noch eine Fassung seiner „Drei Musikanten“ von 1921 zu sehen, Bilder, die am besten Anfang und Ende der für die Ausstellung gewählten Zeitspanne markiert hätten. Basel lieb bedeutende Werke, aber es gibt gerade in der Schweiz und übrigens auch in Rußland Bilder, die zu besprechen und abzubilden keine Kubismusmonographie versäumen dürfte, die alle in einer Ausstellung zu vereinigen jedoch gewiß unmöglich wäre. Wegen solcher Lücken ist natürlich nicht eine Ausstellung zu tadeln, die sich gerade durch das allgemeine hohe Niveau ihrer Exponate auszeichnete, zumal auch an sogenannten Spitzenwerken kein Mangel bestand. Ausgestellt waren von Braque zum Beispiel der „Grand Nu“ (1907/08), der „Hafen, Normandie“ (1909), „Fruchtschale und Glas“, das sogenannte erste papier collé (1912), die „Musikerin“ (1917/18), von Picasso u. a. das „Reservoir von Horta de Ebro“ (1909), das „Stilleben mit Flechtstuhl“, die erste Collage (1912), mehrere Assemblagen aus Pappe, Holz und Blech, von Gris die „Uhr“ (1912), das „Offene Fenster, Place Ravignan“ (1915), das „Portrait Josettes“ (1916), von Léger die „Frau in Blau“ (1912).

Dem Niveau der Ausstellung wird der von Cooper gemeinsam mit Garry Tintorow verfaßte Katalog nicht gerecht. Ein Aufsatz Coopers über „Early Purchases of True Cubist Art“ gibt Aufschlüsse über die Beziehungen der Kubisten zu ihren wechselnden Kunsthändlern, fällt im ganzen aber unangemessen speziell aus, zumal sich das Interesse des Sammlers Cooper an seinen Vorgängern nicht auf kunstsoziologische Fragestellungen ausweitet. In der Hauptsache besteht der Katalogtext aus wenig befriedigenden Kommentaren zu den einzelnen Ausstellungsstücken. Gerade auch im Interesse des nicht kunsthistorisch vorgebildeten Ausstellungsbesuchers hätte auf das je Besondere des einzelnen Exponats viel eingehender hingewiesen werden müssen, angefangen bei einer Identifizierung dargestellter Gegenstände, die bei kubistischen Bildern bekanntlich nicht immer leicht ist. Vergleichbare Kataloge der jüngsten Zeit haben da Maßstäbe gesetzt. Die Bemerkungen zu Fragen der Gestaltung erscheinen oft quälend inadäquat. Wenn Gris ein kubistisches Stilleben mit einem vergleichsweise naturalistisch gemalten Fensterausblick auf die Place Ravignan kombiniert, verbreitet sich der Katalog allzu selbstverständlich über das Problem einer Verknüpfung von Innenraum und Außenraum, als wäre Gris ein Naturalist, der dem unmittelbaren visuellen Eindruck und seiner Wiedergabe im Bild verschrieben ist. An anderer Stelle wird Gris' vor allem theoretisch vertretenes Verfahren, den Bildgegenstand nur durch Konkretisierung vorab festgelegter abstrak-

ter Formen zu bestimmen, seine „synthetische“ Methode, am falschen Beispiel zu belegen versucht, was Christopher Green bereits im Burlington Magazine (Juli 1983) ausführlich kritisiert hat.

Green hat in seiner sehr lesenswerten Besprechung der Ausstellung auch nachdrücklich auf die Bedenklichkeit ihres Konzepts hingewiesen. Die Beschränkung auf „wesentlichen“ Kubismus kann auf den ersten Blick völlig angängig erscheinen, weiß man noch nicht, welche starke Neigung zum Normativen sich in London damit verband: Wesentlicher Kubismus ist „wahrer“ Kubismus. Die zu den wahren Kubisten nicht Zählenden, die Maler der seit 1911 in Erscheinung tretenden kubistischen Schule in Paris, sind schlechte Maler, weil sie den eigentlichen Kubismus nur mehr oder weniger stark mißverstehen. Diese normative Einstellung ist kunsthistorisch natürlich unfruchtbar, weil sie blind macht für Eigenentwicklungen. Es ist für den Wert einer künstlerischen Leistung gleichgültig, wie richtig oder falsch originärer Kubismus verstanden ist. Selbst qualitative Mängel bei Malern wie Metzinger oder Gleizes sind hier keine untrüglichen Zeichen für das Fehlen eigenständiger Intention. Sie könnte sich bei begabteren Malern auf hohem Niveau realisieren.

Die Frage nach dem Wesen des Kubismus muß freilich statthaft sein, sofern nur alles Normative ausgeklammert bleibt. Ihr steht nicht entgegen, daß der Kubismus zu viele Gesichter habe, schon bei einem einzigen Maler. Denn die entwicklungsbedingte Vielfalt läßt sich, soweit nötig, in einer Bestimmung des Wesentlichen berücksichtigen. Es ist auch möglich, einer bestimmten Gruppe von Malern einen engen Begriff des Kubismus vorzubehalten und ihn anderen zu verweigern, obgleich auch diese sich als Kubisten verstanden. Entscheidend ist hier das Kriterium der innovativen Leistung. Picasso und Braque zeichnen sich gegenüber ihren Nachfolgern in solchem Maß als Urheber aus, daß sie als die eigentlichen Kubisten gelten können, auch wenn der Begriff eines eigentlichen Kubismus ein kunsthistorischer ist, für die Zeitgenossen also nicht existierte. Fraglich ist nur, inwieweit auch Léger und Gris sowie die Bildhauer Laurens und Lipchitz als authentische Kubisten gelten können. Der Katalog verzichtet in dieser Frage auf jede Argumentation. Die Gruppierung von Picasso, Braque, Léger und Gris folgt nur einer von Kahnweiler begründeten Tradition, der diese Maler bekanntlich als Kunsthändler vertrat und sich schriftstellerisch für sie einsetzte. In der zweiten Auflage des „*Wege zum Kubismus*“ (1956) sind alle vier vereint. Nun kann man jedoch am wenigsten für Léger, vielleicht nicht einmal für Gris, einen solchen Gruppenverbund mit plausibler Begründung behaupten. Légers Experiment mit der reinen Abstraktion in der Reihe der „*Contrastes de formes*“ ist ebenso unkubistisch — vom Standpunkt Braques und Picassos — wie der gleichzeitige Mangel an Abstraktheit selbst in der Abstraktion: Légers nichtdeskriptive Bildelemente bleiben durch atmosphärische Wirkung oder auch nur durch ihre Stereometrie der Welt des Gegenständlichen verbunden, erreichen nicht die formale Autonomie, welche reine Flächenelemente bei Braque und Picasso wenigstens partiell verwirklichen. Hinsichtlich seiner persönlichen Bindungen gehörte Léger zur Gruppe der Pariser Kubisten von 1911. Gris war in den Augen Kahnweilers der reinste Vertreter des Kubismus und sogar sein Vollender.

Was ihn aber von Braque und Picasso unterscheidet, scheint substantiell zu sein. Ungeachtet seines ab 1921 in der Theorie vertretenen Verfahrens, das die abstrakte Form zur Ausgangsbasis macht, bleibt Gris stets ungleich gegenständlicher als Braque oder Picasso. Die Bildkomplexität ergibt sich bei ihm in erster Linie — wie man in London erneut beobachten konnte — durch optische Brechungen verschiedener Art, durch Mehransichtigkeit, Reflexe und Schatten, Verschiebungen an Schnittlinien und ähnliches, also nicht dadurch, daß abstrakte Bildelemente gegenständliche verunklarend überlagern. Mit der Gegenstandstreue Gris' mag es auch zusammenhängen, daß er der Zeichensprache des synthetischen Kubismus Braques und Picassos, ihren unsinnlichen Gitarren-, Glas- und Flaschenschemen kaum etwas Entsprechendes an die Seite stellen kann.

Noch problematischer ist es, Bildhauer als Repräsentanten eines wesentlichen Kubismus auftreten zu lassen, wobei es erst in zweiter Linie wichtig ist, welche bestimmten Bildhauer die wahren sein sollen, ob Laurens, Lipchitz oder noch andere. Keine Theorie des Kubismus könnte außer acht lassen, daß den Künstlern das Abbilden selbst zum Problem wurde, daß sie den perspektivischen Raum, Illusion überhaupt, verwarfen und ihnen Flächigkeit, Mehransichtigkeit, willkürliche Lichtführung, Trennung von Farbe und Form, die Provokation eines objet-tableau und ironisches Spiel mit der Illusion entgegensetzten. All dies versteht sich aber nur vom Standpunkt der Malerei! In welcher Weise eine Wesensbestimmung des Kubismus auch Skulptur berücksichtigen soll, ist offensichtlich eine schwierige Frage.

Noch eine letzte Schwierigkeit. Vielleicht läßt sich die Identität des Phänomens Kubismus nicht für den langen Zeitraum bis 1920 behaupten, bei aller Bereitschaft, entwicklungsbedingte Vielfalt zu berücksichtigen. Bei Figurenbildern Picassos nach 1916 kann auf die Spannung von autonomer Form und Gegenstand weitgehend verzichtet sein. Solche spätkubistischen Bilder sind als dominant gegenständliche von seinen gleichzeitigen naturalistischen Arbeiten nicht so weit entfernt, wie es den Anschein hat. Es handelt sich im Grunde um Stilisierungen, von wesentlichem Kubismus kann schwerlich die Rede sein. Dennoch reproduziert der Umschlag des Londoner Katalogs eine Pierrot-Harlekin-Gruppe Picassos von 1920, eine der erwähnten figürlichen Stilisierungen, die noch auf Jahrzehnte hinaus, meist in dekorativem Kontext, nachgeahmt wurden und auch heute noch die größere Chance haben, populär zu werden. Es wäre pedantisch, diese Verwendung einer schönen Gouache Picassos den Ausstellungsverantwortlichen zum Vorwurf zu machen, wenn nicht so viel bezeichnende Gedankenlosigkeit daraus zu sprechen schiene.

Manfred Brunner