

Dr. Max Osborn:

Zwei junge russische Maler in Berlin

Es ist gewiß kein Zweifel, daß frühere Kunstepochen fruchtbarer waren in der Erzeugung großer, ragender Einzelpersönlichkeiten — aber es ist ebenso sicher, daß keine ein so fesselndes Bild der Massentwicklung geboten hat wie die unsere. Ob diese Erscheinung einer Entfaltung künstlerischen Genies, wie die Zeiten der Vergangenheit sie erlebt haben, förderlich oder nachteilig ist, wollen wir einmal dahingestellt sein lassen. Die Tatsache bleibt bestehen, und eine bedeutsame Eigenschaft bringt sie jedenfalls mit sich: daß die Kunst heute in höherem Grade als je zuvor den unmittelbaren Ausdruck der allgemeinen Zeitstimmung, der kulturellen Erlebnisse der einzelnen Völker wie der europäischen Gesamtheit (soweit man von einer solchen heute sprechen kann) darstellt. Deutlicher als unsere Eltern und Großeltern empfinden wir, daß Kunst nicht ein im leeren Raume schwebendes Element, sondern eine Funktion des geistigen Lebens ist.

Es ist schon bezeichnend genug, daß man beim Besuch der Ausstellung zweier junger Künstler, wie der der beiden ukrainischen Russen I. Babyj und N. Glustschenko im Kunstsalon Casper in Berlin, auf solche Gedanken kommt. Man sieht nicht nur ihre Werke, sondern man bemerkt zugleich und sofort, wie sich die beiden in den Marschrhythmus einordnen, den die moderne Malerei in den letzten Jahren angenommen hat. Wir hatten, in den Jahren der Kriege und Revolutionen, ja schon vorher, als dieser Zeitabschnitt sich erst ankündigte und von der Künstlerschaft früher als von den anderen Menschen mit den weniger feinfühligem Nerven geahnt wurde, das gewaltige Schauspiel einer Zertrümmerung der alten Formenwelt genossen. Von den Spätmeistern des Impressionismus an, über den Futurismus und den Expressionismus hin, brodelte eine allgemeine Gärung auf. Man warf alle Konventionen über Bord und grub wieder den Urgeheimnissen künstlerischen Gestaltens nach. Kommende Jahrhunderte werden von den Schöpfungen und Experimenten der letzten zwanzig Jahre ablesen können, was sich in dieser Zeitspanne in Europa vorbereitete und vollzog. Nun aber ist eine entschiedene Wendung eingetreten. Nach dem schrankenlosen Subjektivismus erkennen wir allenthalben ein entschlossenes Streben zur klaren Form, zur allgemein gültigen Gesetzmäßigkeit, zu einem Ausgleich mit der Natur, zur gehaltenen Art einer beruhigten Liniensprache, zu einer milderem Geschlossenheit und Harmonie der Komposition wie des malerischen Ausdrucks.

Es zeigt sich dabei unzweideutig, welches die Ziele einiger künstlerischer Einzelbewegungen waren, die vorher vielen halb unverständlich blieben. Was wollte die seltsame Eigenwilligkeit des Kubismus? Wohin drängte der Wille der „Konstruktivisten“, die sich mühten, die Beziehungen geradliniger Flächen, einfacher Vierecke, langgestreckter Rechtecke, sorgsam gerundeter Kreise in verschiedenen Farben zueinander abzuwägen? Man hat sich weidlich darüber den Kopf zerbrochen. Jetzt ist der Vorhang gefallen, und wir sehen, daß dies alles nur Etappen auf dem Wege zu einer abgewogenen Plastik bei der künstlerischen Umformung der Wirklichkeitseindrücke gewesen sind. Kürzlich trafen neue

Bilder von Pablo Picasso in Berlin ein, darunter das Gemälde einer sitzenden jungen Frau in weißem Gewande, ganz auf die plastische Wirkung der Darstellung berechnet, der Natur sehr nahe, doch über die reine Illusion mit starkem Griff herausgehoben. Und dazu traf ein Brief Picassos an einen Berliner Freund ein, in dem der Künstler darlegte: dies sei die Malerei, auf die er seit Jahren hinarbeite, und zu diesem Zweck habe er den ganzen Umweg über die kubistische Zerlegung machen müssen, weil er kein anderes Mittel gesehen habe, um über die Flächigkeit, die ausgesprochene dekorative Zweidimensionalität des Cézanne hinwegzukommen. Wenn wir die Bilder von Babyj und Glustschenko betrachten, so verfolgen wir, wie ein Hauptvertreter des „angewandten Kubismus“ in Rußland: Grigoriew, ihnen den Weg wies. Auch Grigoriew sehnte sich wieder nach der kräftigeren, der Natur mehr entsprechenden Form, und die Zerlegungen und Überschneidungen, deren er sich bediente, wären auch ihm nur Mittel zum Zweck. Die jüngeren Künstler aber brauchen den Weg des älteren gar nicht mehr zu machen. Sie finden bereits eine geglättete Bahn vor sich und können nun, ohne durch Grübeln und Suchen beschwert zu sein, sich tummeln.

So kommt es, daß wir bei Babyj und Glustschenko uns bald an Grigoriew, bald auch an Picassos letzte Periode und den französischen Ingrismus, der damit im Zusammenhang steht, erinnert fühlen. Ihre Bilder grüßen zu gleicher Zeit von fern die Arbeiten der Jungitaliener, die sich in Rom unter dem Zeichen „*Valori plastici*“ zusammengefunden haben. Es ist in ihnen ein Klang, der an den Klassizismus von vor hundert Jahren erinnert, mitunter sogar an die stillen Bilder der Biedermeierzeit, dann wieder an die italienische Frührenaissance denken läßt — und doch tragen sie alle den Stempel der besonderen Empfindung unserer Gegenwart.

Man kann von den Arbeiten der zwei Künstler so sprechen, ohne zunächst die beiden Persönlichkeiten auseinanderzuhalten, weil sie, offenbar durch eine innige freundschaftliche Verbundenheit, sich fast gleichartig entwickelt haben. Man zweifelt oft, wem die einzelnen Bilder gehören. Babyj etwa malt das schöne Porträt einer Frau in altniederländischer Tracht, mit einer weißen Haube, die hinten den Knoten des Haars hält — Glustschenko ein junges Mädchen im Zimmer, das eine Nelke in der Hand hält, während durchs schmale Fenster der Blick in eine altertümliche Stadt fällt. Babyj malt eine Witwe, ganz frührenaissancehaft, oder in der Manier, wie einst die Nazarener die Maler vor Raffael nachahmten — Glustschenko stellt das lebliche Doppelbild zweier Schwestern zusammen, das durchaus archaischen Charakter trägt. Das alles ist von gleicher Anmut, Zartheit und lieblicher Gebundenheit. Sanfte Linien umschreiben Köpfe und Schultern. Babyj stellt einen Schreibtisch, auf dem eine Rechenmaschine, ein Löscher und ähnliche Dinge sichtbar werden, mit ein paar Stühlen im Zimmerraum zusammen —: Weiterführung der Stilleben-Art, wie sie etwa von Archipenko oder Sterenberg in Rußland, oder von Braque oder Gleizes in Paris getrieben wurde. Und Glustschenko geht über zu Gruppenbildern von besonders feiner und verträumter Innerlichkeit. Kartenspieler und Schachspieler sehen wir, deren Erscheinung der Wirklichkeit folgt und doch zugleich in eine Sphäre der seelischen Deutung empor-