

GE
ST

1818

111 R



1112

1112

JUNGE KUNST

Band 49/50

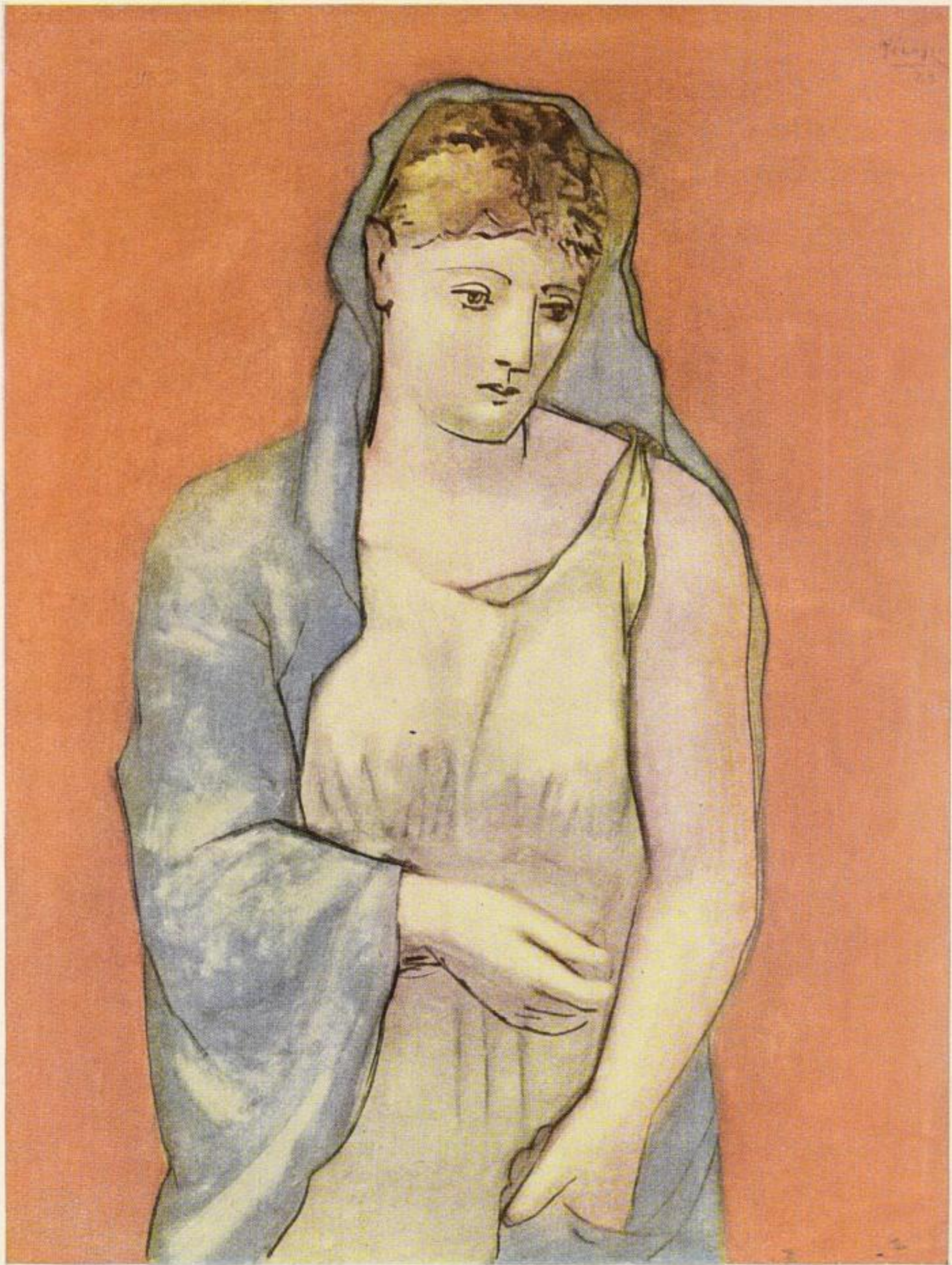
PABLO PICASSO

JUNGE KUNST

— 1911 —

PABLO PICASSO





Frau mit blauem Schal

Öl. 1923

Sammlung Dr. h. c. G. F. Reber, Lugano

PABLO PICASSO

VON

OSCAR SCHÜRER

MIT EINEM FARBIGEN TITELBILD
UND VIERZIG TAFELN



BERLIN UND LEIPZIG, 1927

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

PABLO PICASSO

OSCAR SCHÖRER



Copyright 1927 by Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Printed in Germany ♦ Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Herrn Dr. h. c. G. F. Reber
dem Sammler der Kunst Picassos
gewidmet

Herrn Dr. h. c. G. F. Heber
dem Sammler der Kunst Pissos
gewidmet

„Car seule la réalité, même bien recouverte,
possède la vertu d'émouvoir.“

Faszinierende Erscheinung! Umjubelt — geschmäht. Durch zwei Jahrzehnte Pol der Moderne in der Malerei, nicht nur in Frankreich. Aufbrechend aus dumpfer Schwere zu beschwingtestem Lied, — plötzlich vorstoßend zu revolutionärer Tat, — jäh absinkend in milden Klassizismus, — heute Realist im Bildnis, auf der Fläche wuchtiger Dekorateur. Rastloses Schaffen, das neben Gesten wieder Meisterwerke hinwirft. Blüte reifer Jahrhunderte, vom wissenden Gestern schwer erfüllt. Und doch zu neuem Aufbruch stets bereit, doch immer die Blüte des Heutigsten pflückend, eh' er die Felder niederbrennt, die er verläßt. Leidenschaftsjäh, unerbittlich, Eroberer — Flüchtling, Träumer — Fanatiker der Tat, heiß Liebender und Verächter! Wer ist Picasso?

Weniger die warnenden Stimmen, eher der Geniekult der Bewunderer stimmt hier bedächtig. Vieldeutiges Werk. Wo ist es zu packen? Bewundert man malerische Qualität, so trifft man unter Erlesenstem plötzlich auf Stücke, deren malerische Schwäche beleidigt. Das hätte wenig zu besagen — auch das reichste malerische Werk hat seine Nieten. Spürte man nicht gerade in ihnen, daß sie für diesen Künstler etwas bedeuten. Daß ihm die „gute Malerei“ also gar nicht Letztes zu sein scheint, ja daß er manchmal fast wider Willen „guter Maler“ ist. Ist er nicht als Maler im üblichen Sinn zu fassen? Muß man ihm gegenüber den Begriff des Bildners viel weiter spannen, im Sinne etwa, wie er heute hier und dort in der Problematik moderner Bildkunst um Geltung ringt. Geht man dem nach,

sucht man den Schwerpunkt dieses Schaffens im ausgeprägt Heutigen, im Kampf um neue Möglichkeiten des Bildnerischen überhaupt, — so steht man plötzlich wieder vor bewußt malerischer Leistung im alten Sinne, ja vor Wiederaufnahme von Idealen, wie sie Jahrhunderte früher das Bild bestimmten.

Das Paradoxe der Situation erhöht die Tatsache, daß gerade dies „Malerische“ — uns problematisch — von den Gegnern fast einmütig anerkannt ist. Ihnen ist Anstoß das Abrupte des Werks: Erlebnisersatz in Manieren, die sich in Sackgassen verlaufen und nur durch neue Gewaltigkeit ins Gegenteil umgebogen werden. Nun ist es gewagt, Apologie eines Werks mit dem Nachweis des „Erlebnisses“ zu beginnen. Es schwebt zunächst nur als Duft, als geheimnisvolle Triebkraft hinter, unter und über dem Schaffen. Oft trägt es sich spät erst dem Aufnehmenden an und hier besonders, bei Picasso, birgt es sich tief unter der Vielfalt der Formung.

So hat man Mühe, dies Werk zusammenzusehen. Abrupt wechselt die Ausdrucksform, und wahrlich — das überviele Literaturgerede um eine jede dieser Formen hat das Verständnis des Gesamtwerks nicht eben erleichtert. Wer Picasso an der einzelnen Form zu packen sucht, gleitet aus. Picasso — obgleich fanatischer Former — hat sie zu tief durchschaut, als daß er an ihre Einzigkeit noch glauben und glauben lassen könnte. Zwischen den Formen, unter ihnen, treibt sein einheitliches Sehen. Nicht von oben, von unten muß man heran an dieses Werk. Bei seinen Wurzeln muß man suchen. Dort, wo unter Zusammenhang und Sinn der einzelnen Perioden, der einzelnen Bilder, geheime Siegel und Zeichen leben, bei seinen spontanen bildnerischen Impulsen hat man dies Wesen zu belauschen. Wo treiben sie hin. Was deutet der Grundduktus in Picassos Formung.

Steile Formbrüche, plötzlich und scharf, gespannte Kurven, die eher ins Paradox ausfahren, als daß sie sich schmiegen in die weiche Rundung der Dinge. Die Linie federt. Ein Stoßartig-Heftiges durchzuckt die frühen Zärtlichkeiten, fügt sich

auf den kubistischen Tafeln zum System, stößt und schmiedet auf den klassizistischen Bildern. Reißende Vehemenz, das stoßartig Packende der Kontur, Hang, alle Schleier zu zerreißen. Unterirdischer Brand, der formhaft auftaucht. Zu diesem der Gegenpol, verheimlicht und bekämpft: Schwere Massigkeit, in die die Form abdumpft. Es lastet und droht in den frühen Bildern, beschwert den federnden Aufschwung der Lyrismen, zieht in der Linie, lastet im Blick der Verstoßenen, wühlt die Figuren plötzlich zu Klumpen, läßt Formen versacken, als hole dumpfe Erde die Gestalten heim. Der Kubismus wie bewußte Reaktion, wie Abwehr solch ständiger Bedrohung. Nach ihm treibt es wieder auf, verirdischt zu derber Fleischelust, zu Freude an quellender Körperlichkeit und Sinnenfülle. Und doch — wer möchte darin einen spontanen Eros finden. Gar zu betont mutet diese Sinnenlust an, zu durchschwert, als daß man nicht spüren müßte, sie ist über Abgründen des lokkenden Nichts gehäuft. Und erst die heutigen Bilder bringen klare Auflösung dieser beiden Gegenzüge.

Dies Gegeneinander durchschlingt wie Spiel die flüssige, leis arabeske Stimme von Frage und Traum. Konturen wellen hinauf und verzüngeln. Kurvaturen rollen sich ein bis nah ans erlösende Ornament. Diagonalen binden und schmeidigen. Wohl laut der Linie fließt von den steilen Hängen der Körper, reißt Schatten mit sich wie heimliche Ängste. Formen springen auf voller Angst und verjagt. Die stille Kurve des Harlekinhutes, später der Violine, sucht zu trösten. Die Spannung dieser zarten Formwelten zum Dualismus des Grundgerüsts wird oft unerträglich. Sanfte Flüsterstimmen schmelzen am stoßenden Kontur ab wie an flüssigem Erz. Weiche Kurven sind von der Taubheit der Masse zerdehnt zu schmerzhaften Fratzen. — Und doch — es ist diese leise und immer bedrohte Formschicht, an der eine Festigung dieses Wesens am deutlichsten sich aufzeigt. In den frühen Bildern war sie Ausdruck zager Ängste voll verwehender Gesten. Im Kubismus füllt sie sich zu einer Melodie, die den scharfen Bau der Konstruktionen auf-

klingen läßt. In den Figurenbildern sättigt sie sich mit einer Wärme, tief genug, um jene gegensätzlichen Welten des Aufruhrs und der Massigkeit zu binden in fester Gestalt. Hier scheinen die Gegensätze versöhnt: der künstlerische Grundkonflikt ersteht nicht mehr aus ihrem Gegeneinander, — kein subjektiver Konflikt mehr. Ihr Ineinander gräbt übersubjektive Spannungen aus, in denen sich der Bildstoff dramatisiert — Welt steht gegen Welt.

In der Farbe die gleiche Grundstimmung. Keineswegs eine stets sich gleichbleibende Palette. Ist doch der Reiz dieses Werks gerade die Vielfalt der malerischen Möglichkeiten, so im ersten Jahrzehnt jene radikale Transposition aller Tonmotive auf eine einzige Farbskala. Und trieb doch der Kubismus immer tiefer in eine Askese des Farbigen, aus der der Maler nur langsam wieder auftauchte, zuerst in sanfter Lokaltönung, dann resoluter bis hinauf zur prägnanten farbigen Schichtung der letzten Bilder. Auch die F a k t u r wechselt je nach dem übergeordneten plastischen Willen. Der über die ganze Bildfläche parallel geführte Pinselstrich der frühen Bilder wird abgelöst von lokalzentrierten, wird in der weiteren kubistischen Entwicklung ganz unterdrückt zugunsten glatter, objektiver Farbschicht. Auf den klassizistischen Bildern modelliert er die Form heraus, folgt ihrer Plastik. Auf Bildern von heute zielt er vor allem auf Verlebendigung des Stofflichen, er masert, und webt und rauht auf. Ausschlaggebend für das Wesen, das sich hier ausdrückt, ist die S t r u k t u r. Sie zeigt durch alle Perioden hindurch ein einheitliches Müssen. Unter dem Locken und Streicheln, dem Geflock und Gewölke der Faktur ein Hineinrieseln der Töne in ihre möglichen Stufen, ein leises Verdämmern wie Verzagen und dann plötzlich klares „nach Oben“, neben Düsternissen jäher Glanz. Die Kontraste gemildert durch zarteste Stufungen der Füllung. Das geliebte Rosa und Blau kehrt immer wieder, nie mehr in dieser Ausschließlichkeit der nach ihnen genannten Perioden, — eingebaut in weitere Schwingung, zum Akkord gesteigert, variiert in zarten

Nuancen von Grauweiß und Oliv, von warmem Ocker und klarstem Karmesin. Und immer wieder tritt Schwarz auf als magisierende Grundierung. Gewiß, der Kubismus und die Bilder nach ihm verfestigen, verirdischen alle Klänge. Doch die Motive entstammen noch dem gleichen Wesen, das ehemals in zartestem Blau alle Regungen der Seele erschaute.

Dies die Urlaute Picassoscher Formung. Man sieht, ihre Spannung ist weiter, als die obligate Einschätzung des Malers sie wahrnimmt. Unter dem Entschlossenen, bis zur Brutalität Dezisen treibt da eine schwere, zur Uniform lockende Dumpfheit. Ja gerade sie scheint dies Empfinden hinaufzuzwingen in stählernen Elan, in kristallene Schärfe — wie ein Abgrund, dessen ständiges Drohen fasziniert. Und immer schwingen da liedhafte Formen wie verborgene Ängste herein, durchzittern das Bild. Dreiheit der Impulse also, die sich zur Einheit durchdringt, dies ganze Schaffen in all seinen Peripetien wesentlich bestimmt. Entwicklungsmomente modifizieren nur ihre gegenseitige Lagerung.

Reizvoll, schon hier diese Entwicklung schlaglichtartig abzuleuchten, ihr Bewußtes gegen Unbewußtes der Veranlagung zu stellen: in der Folge der Selbstporträts zu überprüfen, wie der Künstler jeweils sein will, — auf jeder Stufe stellt er sich so sich selbst gegenüber — und wie dieser Wille die unbewußten Wesensmomente bestimmt: Bändigung der amorphen Hänge, Verwirklichung der klaren „Form“.

Wir steigen weiter hinauf, fragen nach der Gestaltung, die sich über diesem Grunde aufbaut. Wir stoßen auf die Schicht der Perioden. Auch sie hat man zusammenzusehen, — will man dies Wesen als Einheit erfassen. Wesensseiten, in die sich dieser Charakter in der Zeit auseinanderlegt. Aus der Grundspannung zitternder Lebensangst der Dekadenz, die sich im Stoßartig-Jähen zu kompensieren trachtet, löst sich zunächst ein dekorativer Zug dieses Wesens, verabsolutiert sich im Kubismus. In scharfer Reaktion dann der andere Wesenszug, der klassizistische. Und jüngst — in wiederholter Dialektik — von neuem

das Dekorative. Als zeigte da jedesmal ein anderer Künstler seine Welt.

Sehen wir näher hin. Da sind diese zarten Bilder des ersten Jahrzehnts. Hinwehende Gestalten voller Skepsis und Tränen. Gewiß! Dekadenzestimmung in ihrer erlesensten Form, voller Inbrunst und Schmerz. Allein — es erschöpft diese Gestaltung nicht. Ein dekorativer Zug wirkt herein. Er treibt die Formen ins Markante, oft ins Jähe, bringt ein aktiv-Heutiges in die betörenden Düfte dieser hinwelkenden Gärten. Und über beiden schwebt es wie latenter Klassizismus: leise Achsenverschiebungen rücken sich ins Maß, Konture klären sich ins Gefüge, heimliche Korrespondenzen heben die Form in die Dauer klassischen Sehens. Vor allem in den feinen Liniengefügen der Zeichnung drückt es sich aus. — Dann der Kubismus. Das Dekorative ist vorgedrungen, herrscht — dekorativ in seiner reinsten Bedeutung: markante Ausprägung des Sichtbaren, seine plastische Ordnung. Es strafft sich zu seiner äußersten Konsequenz. Aber es wurzelt doch in jener Dekadenzestimmung, in ihrem Sich-Retten-Wollen in die zwingende Form — und verriete es sich auch auch nur in der überbewußten Art dieser Formung. Und zielt zum Klassischen, mit seinem Willen zur gesetzhaften Lagerung, zur normativen Statik der Erscheinung. — Wo dann dieser geheime Klassizismus sich demaskiert, konventionelles Gepräge annimmt, da treibt in ihm doch immer noch jene süße Lockung zum Untergang: Nächtiges lauert immer hinter den Ritzen und Spalten des Klaren, Gestalteten! Der Hang zur bauenden Dekoration aber reißt ihn ins Heute, ins unbewußt Hintergründete jeder Form. Auf den neuesten Bildern setzen sich diese Züge mit einem scharfen Realismus auseinander, nagen oder sänftigen an ihm, bis dann wieder das Dekorative allein die Oberhand gewinnt.

Immer also eine Dreiheit von Wesenszügen, auf der die Äußerung Picassos ruht: Subtiles Empfinden, dekoratives Verfestigen, klassizistische Formen. Ein Hinstreben zur Wirklichkeit verlagert ihre Schwerpunkte, verändert die Struktur

ihres Beisammen. Sie lösen sich gegenseitig ab in ihrer Funktion für diese Entwicklung. Doch sie wirken nie in völliger Isolierung. Immer schwingen die andern latent und leis bestimmend mit. Übersieht man über dem jeweils ausgeprägtesten die andern, so zerfällt dies Werk in die unvereinbaren „Perioden“. Sie gehören zusammen. In ihnen tritt der komplexe, sehr komplizierte Charakter, wie er sich aus den spontanen Formimpulsen aufdeutete, auseinander in seine Wesenszüge, löst sie in bestimmten Gestaltungsmoden aus, ohne jemals eine von ihnen ganz aufzugeben. Die Bedingungen dieses Auseinandertretens, die besondere Form dieser Folge, muß ein Blick auf die Entwicklung weisen.

Man hat sie in Paris gerne aus der französischen Tradition heraus gedeutet. Das aber läßt Brüche klaffen, die durch Begeisterung verdeckt werden sollten. Picasso ist Spanier. Wesentliches seiner Entwicklung gründet hier: die Brechung eines urtümlich-spanischen Empfindens im Spiegel französischen Formbewußtseins. Die herbe Gegensätzlichkeit dieses Wesens, das Stoßartig-Zwingende und wieder Schmelzend-Verrinnende, das Plötzliche, Scharfe und wieder Dumpf-Versinkende, — es ist spanisches Erbe. Gestählte Grandezza, durchquält von maurisch-spanischem Blut, iberischer Fanatismus und arabisches Märchen — Picassos Malerei hebt all diese Tiefen herauf und führt sie dem zuchtvollen Elan des Nordfranzosen entgegen. Substanz seines Sehens ist Spanien. Immer bei neuem Aufbruch drängt sie herauf — bezeichnend, daß unter seinen ersten kubistischen Versuchen Ansichten nach spanischen Städten sind, diesen von Natur aus „kubistischen“ Aufgipfelungen körperlicher Massen! — Und diese immer wieder frisch aufbrechende Substanz fügt sich dann gerne der französischen Form. Erst diese Begegnung läßt die Spannung erklingen, aus der diese Gestalt erwuchs.

Sohn eines Malers, von Kind auf hineingewachsen ins Un-erläßliche bildnerischen Ausdrucks, frühreife Blüte in einer unheimlichen Welt. Spanische Luft umdumpft ihn. Er malt in kräftigen, aber schweren Naturalismen Aufgaben des Schü-

lers. Dann: monomanische Versunkenheit einsamer Gestalten. Als ob das ihm kernhaft Verwandte der Heimat zu dicht ihn bedrückte, als ob allzu Gleiches der Umgebung die offene Entfaltung versagte, — dumpf droht diese Welt. Eigenste Art erkennt sich erst in der Berührung mit Paris, dem klaren, spiegelnden. Eigenstes Gesicht bricht auf. Dumpfheit der Figuren löst sich in zitternde Gerecktheit, die nahen Dinge flüstern inniger von ihrem Geheimnis. Ein unermesslicher Horizont, aus Verschleierungen drohend, rückt an aus der Tiefe. Leidvolle Lieder, diese Bilder in Blau und Rosa, persönlichstes Geständnis.

Doch voller Kampf um die Form. Sein Spaniertum umwirbt Greco, schmilzt an ihm ab. Paris erlöst ihn. Und es erzieht. Er verarbeitet die Einflüsse der französischen Tradition. Geht oft bis nahe an die Kopie: Daumier in der Brechung eines lyrischen Temperaments, Cézanne, in reine Gefühlswerte übersetzt. Kompositionen nach Puvis de Chavannes — bis hin zu Hans von Marées — Vorklänge der Raumproblematik („Knabe mit Pferd!“). Toulouse Lautrecs betörende Lässigkeiten in der zuckend geladenen Form. Und schon die Primitive — wie sehr hat er sie geliebt, ja, gehört er nicht zu ihren Entdeckern? Einbruchsstellen all dessen treten klar hervor, er verbirgt sie nicht, verarbeitet alle Einflüsse langsam und sicher bis hin zu seinem latenten Klassizismus, in dem er die zarten Gestalten seiner Seele birgt.

Da plötzlich — andere Bildwelt: Köpfe, blockmäßig schwer, Form wie aus Stämmen gehauen, wuchtig und hart, breite, derbe Kontur. Massigkeit, in einfachsten Umriß gedrängt, Farbe in gestauter Zurückhaltung, braun und grau, dumpfe Folie für die polternde Form. Dahin alle Zartheit der traurigen Ekstasen, aller Schmelz der Linie, der zartgestuften Tönung im Bild. Als ob die Primitive, die schon in die vorigen Bilder eingedrungen war, alle andern bildenden Kräfte nun zerstampfte. Sie ist nur Medium. Man spürt, Ursprüngliches setzt sich durch: Körperlichkeit, festes Volumen drängt vor.

Bis zum Bersten sind diese Köpfe geladen mit plastischer Intensität. Wie Beschwörung mutet es an. Als würde dieser Welt schwanker Schemen plötzlich die Gefahr des Raumes bewußt, als wollte sie sich wehren gegen tödlichen Atem, der ehemals die Figuren zerrinnen machte, die Konture wehn, die Farben schmelzen ließ im Nichts der Hoffnungslosigkeit, des müden Spiels. Wille zu plastischer Körperlichkeit stößt roh alle früheren Träume fort, stellt sich dem Raum entgegen — schafft ihn, indem er ihn bekämpft. — Die Grundformel des Kubismus ist gegeben.

Weiter treibt der Prozeß. Kraft des Konturs nimmt zu. Spannung des Bildes, vorher in der ganzen Figur gestaut, sammelt sich in Linien des Umrisses. Er stemmt sich in Überschneidungen und plötzlicher Kurvatur in die Körper hinein, wirft sie in seinen Rhythmen herum, stellt Kanten und Flächen immer schärfer gegen den Grund. Aus dem Zusammen der Dinge wird Gegenüber, aus dem Ineinander ein Dazwischen. Und dieses Zwischen reißt alle Spannungen an sich. Der Raum, ehemals in die Gründe verbannt, spült herein, beißt die Konture bloß, nagt an den Kanten. Höhlt und beult und schneidet die Gegenstände in scharfe Kuben, bis sie bersten. Raum sprengt die Körperwelt, er nun Gesetzgeber der sichtbaren Welt.

Und jener Prozeß einer plastischen Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit beginnt, der unter dem Namen „Kubismus“ so viele Erläuterer und Jünger gefunden hat. Die Fülle der Kommentare erübrigt hier detailliertes Verfolgen seiner Stufen¹. Wie die Forderung nach Klärung der Formwerte zunächst alle naturgegebenen „figuralen“ Bindungen und Licht-Schattenwirkungen verbannt, dann auch die Farben fast verdrängt bis auf die ätherischen Spiele des Grau-Weiß, wie der Raum an Hand der Gegenstandsteile optisch faßbar gemacht,

¹ Wir verweisen hier nachdrücklich auf das Buch von Daniel Henry: Der Weg zum Kubismus. Delphin-Verlag. München 1921.

determiniert und gestaltet wird, von der festen Basis im Grunde aus sich vorschichtend bis zur Spitzenkante des Gegenstandes, wie das „equilibre“ des Bildes gebaut wird unter Einbeziehung unseres „Wissens vom Gegenstand“, das an bezeichnendsten Form- und Farbaussagen des Dargestellten assoziiert, in den plastischen Prozeß, in die Konstituierung des Bildgegenstandes, und wie bei alledem die Vereinigung von klärendem Lokalon und präzisesten Wirklichkeitsfakten — bis zur Einfügung realer Stoffe in das Bildgefüge, bis zum Hinauftreiben des Bildes in die Skulpto-Plastik — erstrebt wird, das vollzieht sich mit einer künstlerischen Logik, wie sie nur in der Atmosphäre lateinischer Klarheit, der Einheit von ars und cognitio erstehen kann.

Gegenüberstellung mit gleichzeitigen deutsch-russischen Bestrebungen soll profilieren. Hier wie dort Zurückgehen auf die Grundprobleme der Malerei: Darstellung des Räumlichen auf der Fläche, — Abstimmung der gereinigten Formelemente ins Ensemble des Bildes. Also Gleichheit des Themas, Unterschiede erst in seiner Abwandlung: in der Konstitution des Raumes und — ihr entsprechend — im Verhältnis zum Gegenstand. Jene unterlegen ihrer Raumanschauung das Gefühl, wie es aus dem Motiv ihnen aufbricht. Picasso und die ihn begleiteten und ihm folgten zielten auf Veranschaulichung des Begriffs — wie es eben nur romanische Durchsinnlichung des Begriffes anbietet und zuläßt. Seine Deformationen sind anschaulich gemachtes Begreifen der Wirklichkeit. Das hat ihm den konkreten Gegenstand immer erhalten. Er durfte ihn nicht aufgeben. Er brauchte ihn, um an ihm seinen Begriff zu erläutern: in Distanzen, Hintersichten, Funktion und Idee. Jenen schwand der Gegenstand unter der Ausdrucksform weg: Autonomie des Gefühls bedurfte seiner nicht, ja verdrängte ihn. Das beschwor hier die ganze Problematik des subjektiven Gefühls herauf, bedingte so den ungeklärten Ablauf der Entwicklung, — dem Kubismus hat gerade jene Begrifflichkeit die Logik des Ablaufes gesichert.

Sie aber brachte Picasso den Vorwurf des intellektualistischen Spielers ein. Doch schon die jubelnde Farbigkeit der ersten reif kubistischen Bilder müßte verraten, welche tiefe Befreiung diese neu gefundene Formmöglichkeit, dieser kühne Entschluß zur Zertrümmerung aller konventionellen Formwelt für Picasso bedeutete. Wie ein Paradox mutet es an, daß in dem Moment, als das naiv sinnliche Leben, die naturgegebene „Figur“, für ihn abzusterben begann, seine vitalste Sinnlichkeit unter aller Farbakese in einer erlesenen Koloristik aufbricht. Eine Fülle des absoluten Sehens von solcher suggestiver Kraft, daß es das in Trunkenheiten hineingerissene Auge des Betrachters verlockt, über den zertrümmerten Gegenstandswelten neue voll ungeheurer Phantastik aufzubauen, andere Wirklichkeitsträger für plötzlich entfesselte Träume. Und wie dieser Entdeckertaumel sich dann schärft zu wachster Befolgung der angerufenen Gesetze, wie er seine malerische Welt auf ihnen aufbaut, wie er durchstößt bis zur klaren Reife der hohen Kubistik, das zeugt von existentiellern Ernst, der unter Formalismus nie begriffen werden kann.

Sein Erlebnis? Bezeichnend, der Franzose kennt dieses Wort nicht. Sein Leben hebt sich spontan in die Form, die ihm gehört. In ihr erst wird sich bewußt, was an Gewalten unten trieb. In ihr lebt der Romane seinen Jubel, seine Katastrophen. Picassos kubistische Form ist solches Leben. Von verlockenden Nihilismen der Jugendjahre hat er sich freigemacht. Er ist hineingewachsen in dringlichste Forderung der Wirklichkeit. Aussage der Ängste, die sie ihm schuf, reichte ihm nicht mehr aus zu gültiger Gestaltung. Sie blieb subjektiver Willkür verhaftet. Er mußte ihr aktiv gegenüberreten, ihr die Gesetze entreißen, in deren Geheimnissen sie lebt. Es rief ihn vom Erleiden zur Tat, jetzt erst zur männlichen Gestaltung. Leben, heutiges Leben, — wo ist seine Form? Spannenderes, reißen-deres Raumerleben ist Leitbewußtsein der Moderne. Picasso, der Maler, nimmt es auf, ist sein entschlossener Gestalter. Raum ist ihm Heute, Raum ist ihm heutige Tat. Raumgestaltung seine, des Künstlers tiefste Verpflichtung. So treibt er den Keil in

banale Sicherheiten unserer Gesichtswelt, deckt ihre furcht-
einjagenden Relativismen auf, zwingt sie ins Gesetz, das die
Reinheit der Form garantieren soll. Sein Ungestüm spellt den
Naturraum auf — wie hatte sich Cézanne noch immer bemüht,
ihn zu erhalten im Kunstraum! —, im Chaos herrscht nun
allein seine, des Kunstraums, bildnerische Funktion. Dekora-
tivismus in radikalster Position — das ist Picassos kubistische
Welt.

Ihr Anspruch war groß. Das objektive Gesetz der Form
sollte gegeben werden. Wurde er erfüllt? Anschauung des Be-
griffs — es ist nicht Anschauung der Welt. Die in sich ruhende
Totalität des Kunstwerks war unter Preisgabe der Totalität der
Gestaltwelt erkaufte. Reinigung, gültige Organisation der Form
war erreicht, — nicht aber in ihnen die restlose Erfassung
anschaulicher Wirklichkeit. Zwischen Form und Form blieb
eine Kluft, die das Bewußtsein überbrücken sollte. Darüber
täuscht auch die empfindungsgesättigste Malerei, die ruhevollste
Statik gebauter Formen nicht hinweg. Es hat etwas Tragisches:
nicht durch gültigen Deutungsgehalt erschüttern diese Tafeln,
— ihr Gefühlsgehalt reißt uns mit, — gerade das also, was über-
wunden werden sollte.

Hat Picasso selbst es empfunden? Sein Sprung in den Klassi-
zismus deucht vielen als eine jener Harlekinaden, womit dieser
große Könnner der Verantwortung des komplexen Werkes zu ent-
schlüpfen suchte. Da aber spricht das Bild: „Harlekin, der
sich die Maske abnimmt“: — eines der ersten der klassi-
zistischen Epoche. Das Streben zur erfüllten Wirklichkeit, wie
es unter allen Kubismen als tiefstes Agens treibt, wie es gerade
in dieser Methode des Sehens die geheimsten Dingrelationen
aufspüren wollte, — es tritt hinter der begrifflichen Methode
wieder hervor, mißt sich — bereichert um klare Ergebnisse
vieler analytischer Studien — von neuem am naïv geschauten
Gegenstand. Er wieder soll der Kunst die letzte Bewährung sein.

Warum aber Klassizismus? Warum dieser Sprung voller
Paradoxie, aus kühnsten Eroberungen diese Flucht zurück ins

tote Gestern? Doch: war es ihm tot? Ein Zug zur Klassik treibt ihm, dem Romanen, im Blut. Der Spanier — wühlend in den verschiedenrassigen Schichten seines Wesens — vermag ihm die Form nicht zu geben. Er braucht Paris. Dort ruft ein geheimer Klassizismus die Form ins Maß, bindet in geklärter Mitte ihr Lautes und Leises, öffnet darüber die große Sicht. Er löst Picassos spontanen Ausdruck, befreit ihn zu sich selbst. Klassizismus treibt latent in den „blauen Bildern“, chiffriert im Kubismus. Eine Klassik des Dekorativen ist dessen reifes Ereignis. Von da zum konventionellen Klassizismus — es war nur Änderung der Methode des Sehens, nicht der Art. Es war für diesen Charakter die spontane Möglichkeit, den komplex gesehenen Gegenstand wieder zu erreichen. Jetzt aber genügte ein latenter Klassizismus nicht mehr. Zuviel Subjektives schlich sich in ihn ein. Vor allem aber: von der begrifflichen Kubistik aus führte kein Weg zu ihm hin. Wohl aber zum absoluten, d. h. stilechten Klassizismus. Den festigt ein Begriffliches, ein vom Naiven schon Abgehobenes, ins Objektive. Dies Begriffliche ist die Brücke, über die Picasso jetzt schreiten muß. Von der Anschauung des Begriffs über die begriffene Anschauung zurück zur Naivität der Anschauung, das ist Picassos Weg. Er erscheint bruchlos, wenn man ihn nur von seinem Wesen und seiner Entwicklung aus verfolgt. Wie oft schon erfüllte der Klassizismus diese Funktion: Überleiter von begrifflichem oder doch begrifflich idealisiertem Sehen zu naturalistischem zu sein. Hier liefern persönliche Bedingungen die modern gültige Entsprechung.

Über alldem soll Picassos Klassizismus keineswegs zu persönlich appliziertem Schemen verflüchtigt werden. Ingres begeistert ihn. Das Gesetz des Klassischen ist angerufen. Es dringt auf jene Anschauung, die an der einmal Gestalt gewordenen Klassik der Antike ihr unverrückbares Maß besitzt. Picassos intime Vertrautheit mit antiker Malerei zeigt sich unzweideutig auf. Da sind Bilder von typisch klassischer Formkonvention: Stellung der Figuren, Faltenwürfe, Artikulation

der Glieder, sogar der Mimik — das geht fast bis zu wörtlicher Übersetzung antiker Vorlagen. Darf es wundernehmen bei einem für Klassisches prädisponierten Empfinden, das im Paris des Louvre und der Bibliotheken zu steter Auseinandersetzung mit jener Formwelt verlockt war? Dem lateinischen Genius lebt die Antike. Formentlehnungen aus ihr sind ihr lebendiger Tausch, nicht Ausgrabung oder Geste. Warmes Blut durchspült ihm die begriffene Form. Wie spontan Picasso den Klassizismus ergreift, weisen die Bilder überzeugend: der geheime Unterton seines Wesens — in ihm quillt er wieder auf: Schwere und Massigkeit. Der Kubismus hatte ihn zurückgedrängt unter dem stählernen Bau der Form. Jetzt läßt er sich wieder ab, in Stilbewußtsein eingekleidet, — wie hoch steht das dem Romanen! Mit einer wahren Wollust läßt er sich hinab in diese oft unförmig quellenden Leiblichkeiten, in ihre Dumpfheit und massige Lagerung. Es schafft ihm die schwere Materie, an deren Widerstand er seinen Formwillen gestalten lassen kann. Die beiden Urgegner seiner Veranlagung stehen sich wieder gegenüber: das Dumpfe — das Jähe. Objektiver „Stil“ adelt jetzt den Kampf der Instinkte. In geläuterter Form packt Picasso zu. Vom Klassizismus der Linie ist er fortgeschritten zu einem Klassizismus des Raumes. Raumwirklichkeit ist es, die er nun einströmen läßt in die Buchtungen der Gestalt, nicht mehr lähmt und abdampft in flächigen Hintergründen, sondern — klar gefügt in Schichtung der Kuben — als vollen Wert mit hereinnimmt ins Bild. Oft fordert gleiches Thema Vergleich mit vorkubistischen Bildern heraus. Dort alles in die Einstimmigkeit lyrischer Bewegung hineingezogen, die nur die Linie als Kompositionsträger zuläßt. Hier — schon in der Stellung der Figuren — raumdeutendes Gegeneinander. Alle Einzelzüge nehmen es auf, formen es durch. Winkelstellungen der Glieder deuten die Raumachsen aus, ihr Übereinander, Voreinander, Gegeneinander modelliert und aktiviert die Räumigkeit. Große Umrisse halten sie doch wieder zusammen: sie bleibt Ausschnitt aus dem Naturraum. Der Vergleich soll die frühen Bilder nie

abwerten. Sie ruhen in ihrem Gesetz. Für die Erkenntnis dieser Entwicklung ist er aufschlußreich: im Räumlichen sucht sie die Wirklichkeit zu packen.

Allmählich erweicht sich das formale Schema. Seine Träger schmiegen sich tiefer in die feste Körperlichkeit hinein, sie umklammern nicht mehr, sie durchdringen. Die Konturen laufen milder, die Farben erwidern sich in linderen Übergängen. Der harte Aufprall von Flächen- und Raumachsen ist zurückgeschoben in den Hintergrund, wo er nun dessen Folie bildlebensartig organisiert. (Immer noch wird vom festen Hintergrund aus vorgebaut.) Ein neuer Lyrismus ergießt sich über die Figurenwelt, ein Lyrismus der Epidermis. Doch kein zerflutender wie ehemals, ein wirklichkeitsfester, hinter dem es knackt und stampft und weht vom Ruck der Gelenke, vom Spiel der Muskeln, vom Atem der Leiber. Eine eigenartige Technik unterstreicht noch diesen substantiellen Lyrismus. Ölgemalte Figuren sind wie mit der Feder kräftig konturiert, Öl packt wie Tusche, tönt wie Aquarell. Manchmal wischt es noch wie feines Pastell darüber. Techniken, die bisher stets gesondert ganz bestimmten Stimmungen vorbehalten waren, — hier sind sie zum komplexen Ausdruck gesammelt. Synthetische Technik entspricht synthetischer Stimmung: sehr allgemeine Motive, — als sollte ihre Allgemeinheit bewahren vor subjektivem Versinken. „Mutter-schaft“, „Werbung“, „Frage“, „Sinnende Frau“. Alle Ressentiments — und seien es auch die sublimsten — werden gemieden. Klare Balance fängt alle Halbtöne beruhigter Stimmung auf und fügt sie in ihr entsprechender Technik ins ruhige Bild. Die Formen wachsen ins Monumentale, unverrückbar, reif und schwer: Letzte Ruhe der Wirklichkeit ist in diesen Bildern.

Und doch — manche zittern noch von einer geheimen Melancholie. In fragenden Farben, in Brechung der Kurven, in schürfenden Schattensystemen, versteckt, aber tief, bricht sie auf. Sie hat dieses Schaffen nie freigegeben. Sie herrschte in den frühen Bildern, goß in die Kubismen ihren Schmelz, warb in den Klassizismen. Jetzt, so nahe der Wirklichkeit, so nahe

dem Menschen, bricht sie nachhaltiger wieder auf, — wie heimliches Schluchzen, das sich zu Taten zwingt — und doch so gerne flüchten möchte zurück in verlorene Gärten, — hin zu den Gauklern überm Nichts, zu den wissenden Kindern. Wo das Leben kühl wird von Geschehen, brennend von Inbrunst, verbrennend bis zur Asche einer köstlichen nature morte.

Drohen Gefahren wieder an, die langer Kampf beschworen glaubte: Lebendiges, das verzehrt, — Menschliches, das sich zerstören muß. Gähnt wieder das Chaos. Was verwehrt ihm die Rast im Ruhig-Menschlichen? Muß es wieder gebannt werden durch die Magie der erzernen Form, — wie ein Jahrzehnt vorher in der unpersönlichen Härte des Kubismus.

Dekorativismen treiben wieder auf. Picasso hatte sie nie ganz aufgegeben. Sie waren immer neben den neuen Kämpfen ums Menschenbild erstanden: Etuden eines gelockerten Kubismus. Jetzt saugt sie dies Schaffen wieder in seine Mitte: flächiger, drastischer, geladen mit unmittelbarer Formsinnlichkeit.

Harmlose Stillebenthenen liegen zugrunde. Aber ihr Schweigen läßt sich mit der ganzen Intensität einfachster Formsymbolik. Lokal aufgetragene Farbflächen sind so unlösbar verspannt, daß es wie Ducken von Raubtieren darinnen lauert. Sie prallen vor aus ihrer Flächenruhe, nagen in unsern Raum herein, drohen mit Zerstörung. Plötzlich entzauberte Dingwelt, aus hörigem Dienste zu satanischem Leben erwacht, giert herein. Als hätte der Dämon dieses Schaffens sie losgelassen, Rache zu nehmen am Menschlichen, das noch immer nicht bezwungen ist.

Schon einmal war ähnliches vorgebrochen aus diesem Werk: in Harlekinbildern der ausgehenden Kubistik. Selbstgesetzlichkeit der Dinge schien das Menschenbild zu zerstören. Keine Norm schien sie bannen zu können, kein Gesetz von außen — bis nur der spielerischste Rahmen sich noch anbot, solch infernalische Feiern zu binden im Gefüge des Bildes: der des Rokoko — wie Hohn auf alle Menschenlust dem Ding zu gebieten. Zuckte es nicht ähnlich aus Bildern des Übergangs zum

Kubismus. Unheimliches Zum-Leben-Wollen der hintergründigen Dingwelt, — regt es sich immer in diesem Schaffen, wenn eine sicher geglaubte Form ihm zerbricht? Reckt sich der Dämon des noch Ungestalten immer auf, wenn dieser Künstler über Schluchten schreitet zwischen Form und Form.

Heute wieder auf neuesten Bildern taucht es empor. Aber bewältigter, freieren, tieferen Atems. Es fasziniert uns. Heutiges packt uns an, heutige, unsere Welt. Wo ist ihre Form? Das draußen Wirkliche pocht an unser Bewußtsein. Leben der Dinge wächst in seine Funktion. Alte Bezüge bersten unter ihrem Drang. Dem Chaos noch einmal ausgeliefert. Zerronnen der Glaube an die Gestalt. Wir ahnen Gesetze, sehnen uns hin. Wissen um die Verpflichtung alles Seienden um die Form. Und lauschen, wie eine neue aus dem Leben der Dinge sich langsam hebt, um wieder einzuwachsen in unsere menschlichen Bezüge.

Die gleiten nur mehr wie leise Phantasmagorien um Picassos jüngstes Schaffen. Hingehuschte Zeichnungen muten wie Impressionismen an. Aber Flecken und Lichter sagen Tieferes aus als nur Lichtabenteuer: sie recken sich ineinander und verklammern sich, den Bau von Figur und Bild organisch fügend. Wieder adelt klassizistische Gebärde, jetzt aber nur mehr wie Schemen, fast wie Spiel. Und noch einmal klingt's an wie Rokokoklassizismus: Blüten auf Wellen streuend.

Soll er uns also doch endgültig entgleiten ins Spiel, dieser große Lyriker moderner Malerei? Sollen alle Intensitäten, die aus diesem forcierten Schöpferwillen brachen, vorstießen bis zum Abgrund, dialektisch sich wandelten, — sollen sie letzten Endes in bloßer Zeitwirkung sich erschöpft haben? Soll Richtung geblieben, nirgends zu Weisung gelangt sein, was soviel Kämpfe hervortrieb? Keine Gestalt. Wer ist Picasso?

Mangel an Erleben ist es nicht, was diese große Begabung immer von neuem vor Probleme des eigenen Schaffens stellt. Pole dieses Erlebens hatte die Entwicklung aufgezeigt: abgründiges Dekadenbewußtsein — fanatischer Wille zur Wirk-

lichkeit, zum heutigen realen Geschehen. Grausame, so moderne Spannung. Wie anders als jene der — wenn man so sagen darf — klassischen Dekadenze des vorigen Jahrhunderts. Die riß ihr Pol ins Irreale, Fantomische hinein. Flucht vor der Wirklichkeit war ihr *raison d'être*. Lösende Formel im Künstlerischen wurde ihr so das *l'art pour l'art*, das Kristall, der „Turm aus Elfenbein“. Dem Heute erwächst aus seiner Grundspannung die Parole: *l'art pour la vie!* — um es extrem zu formulieren. Heutige Kunst sucht ihre Isoliertheit nach Kräften zu sprengen, sucht Leben hereinzuholen in ihre Gestaltungsmittel, um so wieder hinauszuwirken ins Leben. Auch sie zwar stets verlockt in die Losgelöstheit der „*nature morte*“, — doch nicht als in ein Refugium, — im Gegenteil: als auf einem Vorposten, von dem aus sie am reinsten lebendige Impulse des Wirklichenerspürt. Auch alle Ausdrucksträger hochbewußter Dekadenzekunst, — hier wie dort die gleichen: Das Sentimentalische, die Ironie, das Dekorative — sie haben ihre Funktion als Beziehungsdeuter zur Wirklichkeit polar gewechselt. Picassos Ironie ist nicht Flucht wie die der Romantik, sie ist viel eher Aufspaltung der in Konvention verkrusteten Wirklichkeiten, die so ihren Kern offenbaren. Man sollte es bedenken, bevor man das unsinnige Schlagwort einer neuen Romantik in der Moderne nachschwätzt.

Picasso ist radikalster Exponent dieser modernen Bewußtseinsspannung. Aus Verzweiflungen heraus zum Wirklichen hin um jeden Preis. Die beiden Haltungen seines bildnerischen Wesens, die dekorative, die klassizistische, übernehmen wechselweise die erfüllende Funktion im Prozeß dieser Entwicklung. Das Dekorative arbeitet die Geheimnisse neuentdeckter Dingrelationen heraus, — das Klassizistische formt sie in menschliche Beziehungssphären hinein. Man spürt, der Weg führt hinan. Wirklichkeiten, heutige Wirklichkeiten werden erobert. Was ist es, das dieses Schöpferische doch in seiner letzten eindeutigen Strahlung bedroht.

Unter dieser zeitlich bedingten Spannung treibt in Picasso

noch eine andere, ganz persönlich bedingte. In dem Nebeneinander von Dekorativem und Klassizistischem klingt sie an. Doch nicht auf ihrer Kontrastebene als Stile, als Zeitempfinden: daß etwa dem modernen Dekorativismus dieses Formempfindens ein klassizistisches Bewußtsein entgegenwirke, daß ein überstarkes Gestern das Heute ertöte. Wir sahen, wie sehr bereit dieser Klassizismus ist, modernste Intentionen aufzunehmen, ja in sich erst zu erfüllen. Nein, diese Spannung treibt zwischen ihren Potenzen als Gestaltungsmoden, als Beziehungen zur Form überhaupt. Da ist der Klassizismus klare, formhafte Sicherheit, Wahrer des Menschlichen, Urfeind des Chaos. Im Dekorativen aber treibt ein Gift.

Es sei wiederholt: Unter Dekorativismus wird hier Tieferes verstanden als jene spannungsarme Erlösung in schmückende Geste, wie es das Schlagwort gern versteht. Hier bedeutet es präzisestes Ergreifen absoluter Formzusammenhänge, unsentimentalische Bewußtmachung ihrer Spannung. Diese Spannung wird in ihre äußersten Spitzen hinaufgetrieben, hinauf, wo sie leicht wird, schwebend, unsentimental bis zur Ironie, sehr wach und immer sprungbereit, auch das leiseste Wellengekräusel über Strudeln zu erfassen. So wird es Attitüde, die heutiges Empfinden zu gestalten vermag, spezifisch modernes Kunstmittel: über unerhört formbewußten Intensitäten dieses leichte, fast banale Netz der Realisationen. Dies Bedingung und Rechtfertigung des Dekorativen in heutiger Kunst, die mit billigem Vorwurf von „Kunstgewerbe“ nicht zu treffen sind.

Dies auch seine Funktion bei Picasso. Mit seiner Wesensseite des Dekorativen spürt er den modernsten Regungen nach. In seiner Gefahrenzone treibt er hinauf auf den Grat von kühnstem Wagnis und vermessenstem Spiel, sprengt mit ihm die Fesseln des alten Bildes, reckt sich hinaus ins Leben, holt dessen Kräfte herein in die Kunst. Er treibt seine Gestaltung hinaus bis zur Bestimmung, wieder Funktion im Architekturwerk zu sein, stellt sie auf die Szene, wie um sie hineinzustoßen in Bewegung und Zeit, begreift das Ingeniöse unserer Tage im Auf-

bau seines Bildes. Holt in Burleske bis zum Eklat oder in Konvention bis zum Kitsch sprödeste und flüchtigste Äußerungen heutiger Wirklichkeit herein. Er spannt seine Dekorativen über zuckenden Dingwelten aus, um ihre Bedeutung für unser Bewußtsein zu erfassen, bohrt mit ihnen verborgenste Gründe auf, die keine Form noch erforschte — bis er wankt. Die Form droht zu bersten unter dem Anprall des Ungestalteten.

Nur volle Unmittelbarkeit des Empfindens kann hier die Gestalt noch erzwingen. Eine ungebrochene Naivität des Grundes, die unter aller Bewußtheit einer Spätzeit die Pulse des vollen Lebens zu erspüren vermag. Besitzt sie Picasso? Wir sahen, wie sein spontanes Empfinden sich immer gleich in festen Formungen sichert. Es gleitet aus seinen Ursprüngen herauf direkt in sie hinein, — darf es, denn diese Ursprünge treiben selbst schon in geformten Zonen. Es ist nicht die urhafte Erde, die Picassos Weltenträume gebiert. Weder Spanien noch Frankreich sitzt ihm als Urkraft im Blut, sondern als Kulturkraft, als durch die Formung des Bewußtseins schon hindurchgegangenes Phänomen reifer Gestaltung. Das hohe Spanien erlesener Exzesse, erlesener Sichten, schon etwas müde und nur noch grausam, — das in reifer Formkultur überwache Frankreich, ausgewogen und süß, — sie sind es, die seine Wurzeln hegen. Sie nähren seinen Klassizismus, sie nähren auch als zarte höchste Blüte seinen Dekorativismus. Der wird also über geformte Welten die feinsten Formgespinste legen können. Im Kubismus hat er es getan. Wo er sich aber an ungeformte heranwagt — und sein dämonisches Verpflichtetsein an die Moderne erzwingt es! —, da setzt jene tiefere, ganz persönlich bedingte Spannung im Wesen Picassos den Konflikt: Unter der Lockung des Ungestalteten draußen regt sich der heimliche Hang zum Chaos in ihm, dies Reaktiv alles Übergeformten. Den doppelten Ansturm vermag die formende Gegenkraft nur unter Aufbietung aller bewußten Formkräfte zu halten. Dies spannt sein heutiges Bild zum Zerreißen. Und darin ist es reifste Tat dieser Zeit. Den Drohungen der Erde aber, wie sie

in diesen modernen Empfindungen aufbrechen, müßten Formkräfte der Erde erwidern, eine bildende Begabung, die in der Erde selbst verwurzelt ist. Die aber ist dem Heute versagt. Nur erst durchs Medium der Mechanismen vermag sie zu wirken. Picasso, Sohn dieses Heute, ist „deraciné“.

Hier steckt das Problem Picassos: Sein Schöpfertum ist ursprünglich, — doch er muß es realisieren an abgeleitetem Formungsstoff, abgeleitet aus einer noch schwankenden Gegenwart.

Das aber ist Schicksal der heutigen Künstler: sie stehen außerhalb einer Zeit. Das Heute ist noch nicht Zeit im Sinne gestalthafter Weltdeutung. Es nährt noch nicht mit eigener Formkraft. Es ist im Bau. Es verlangt noch, ehe es gibt. Verlangt die Preisgabe des Menschlichen, Zertrümmerung der geliebten Menschgestalt, der „Figur“, um aus „Unmenschlichem“ neue Figurationen zu heben. Dies die Tragik, die unsere Tage durchschüttert: sich loslösen müssen von menschlicher Gestalt, aus der Jahrhunderte ihr Empfinden geschöpft, in das sie ihr Gestalten gegossen — sich einfügen müssen in außermenschliche Bindungen des Alls, deren Entsprechungen im Symbol der Gestalt nur mehr unsicher klingen —, deren Unerbittlichkeit und Schärfe über sie hinauswuchten ins Reich umfassenderer Gesetzhelikeiten.

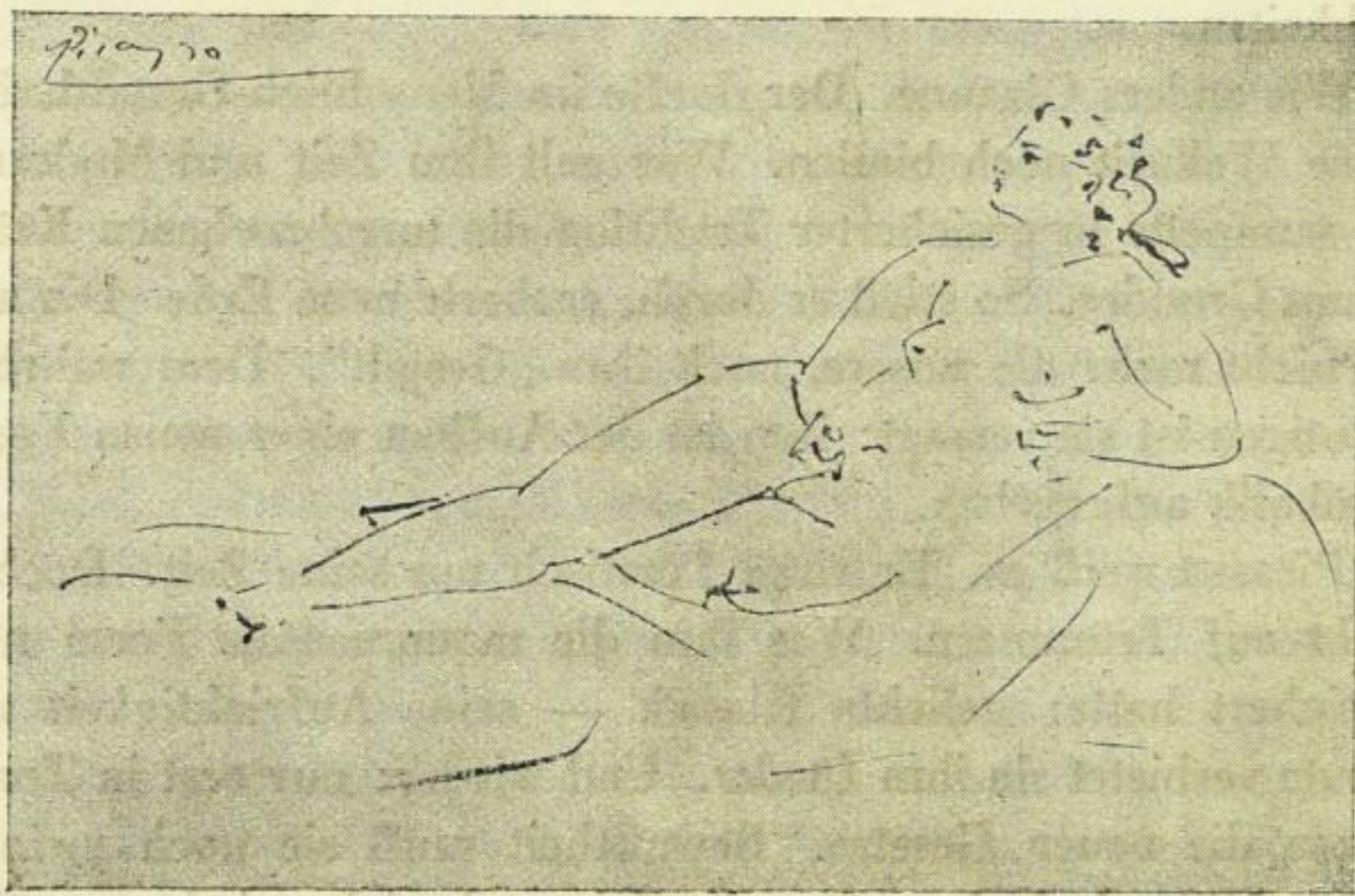
Wie anders Cézanne. Der durfte im Menschlich-Gestalthaften seine Weltzeit noch binden. Was galt ihm Zeit und Moderne? Er sammelte in gesicherter Tradition die ungebrochenen Kräfte seines Grundes. So stieß er durch, eroberte neue Erde. Die aber ist nicht mehr die unsere, noch ihre „Gestalt“. Dem wahrhaft Heutigen ist sie versagt: ihm ist der Aufbau einer neuen Formsymbolik aufgegeben.

Picasso weiß es. Er ringt fanatisch um seine Zeit. Doch er steht auf Trümmern. Was ihm die monumentale Form noch gesichert hatte: geliebte Klassik — seine Aufrichtigkeit zum Heute verbietet sie ihm fürder. Und wieder: nur erst in Torsen ragen die neuen Gesetze. Bewußtheit muß sie noch zwingen ins Gebilde, da Unbewußtes die Zeit noch nicht wieder gewährt.

Hier steht Picasso. Und hier offenbart sich, wie persönliche Tragik eine zeitlich bedingte ins Zeitlose hebt. Denn wem ist Welt der Gestalten so Schicksal wie ihm, dem Wahrer klassischer Welten. Wen aber zwingt ein Dämon auch wieder so erbarmungslos hinaus ins Chaos der Dinge, in ihre reißende Prägnanz. Klassik und Heute, seine zeitlichen Pole — sie schüttern über dem Abgrund seines dunkelsten Wesens: dort wo seine Ängste treiben vor zu früher Begrenzung eines erlittenen Ichs.

Dies ist die Spannung, die seine heutigen Bilder lädt. In ihr hat er das Jähe wie das Dumpfe seines Wesens zur Einheit gezwungen. Wirklichkeit der Dinge riß er heraus aus begrifflichen Schemen. In ihr erzwang er sich den Glauben, durch den er seinen Realismus hinauftreibt in die gesetzdurchwirkte neue Gestalt. Unerbittliches Drama eines ehernen Verlaufs; Spannung, die oft erklingt von erzener serenitas, auftönt von der Heiterkeit des Gelingens, — die oft auch sich selbst auseinandersprengt, einer dumpfen Magie unterlegen.

Das heißt nicht, dies Werk bezweifeln. Es heißt, die Blicke freimachen für seine besonderen Werte. Werte einer kühnsten Entschlossenheit, der dennoch Schweben tragisches Schicksal ist. Schicksal der Zeit! Das ist Picasso. Er lebt. Sein Schaffen wird noch viele Kämpfe beschwören. Sie bauen am Heute.



Peblo Picasso: Liegender Akt.

1925. (Zeichnung).

Biographisches

Geboren 23. Oktober 1881 in Malaga.

Wächst auf in Pontevedra, La Ceruna und Barcelona, wohin sein Vater als Zeichenlehrer jeweils versetzt wird.

Beginnt sehr früh (in La Ceruna) unter Anleitung seines Vaters zu malen.

Besucht in Barcelona einige Zeit die Akademie, findet fruchtbaren Verkehr mit Generationsgenossen.

1900 kommt er zum erstenmal nach Paris.

Bis 1903 wieder Barcelona.

1903 endgültige Übersiedlung nach Paris.

1907 erste Lösungsversuche der Raumproblematik.

1909 kubisierte Landschaften, anschließend erste Kubistik.

1912 bis 1914 reife Kubistik.

1917 die ersten klassizistischen Bilder, daneben gelockerte Kubistik.

1923 Hinwendung zum realistischen Sehen, gleichzeitig neue dekorative Stücke.

Die Wiedergabe sämtlicher in diesem Buche reproduzierten Arbeiten Picassos erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der „Société du droit d'auteur aux artistes“ in Paris.

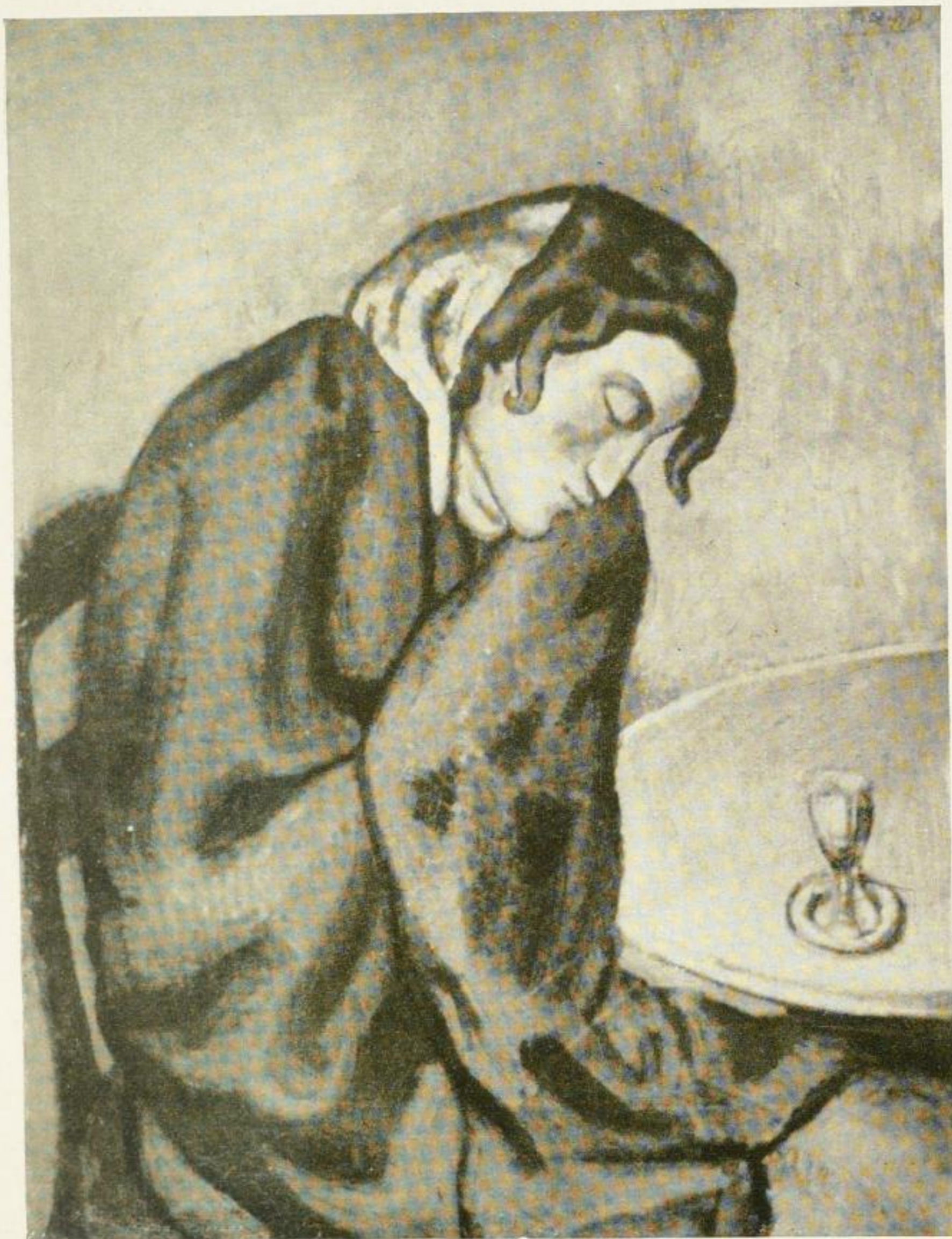
Literatur.

Aus der überzahlreichen Literatur über Picasso seien nur einige wichtige Schriften angeführt:

- Guillaume Apollinaire: Picasso (La Plume, Paris 1905), Dichterische Paraphrasen über das Thema.
Guillaume Apollinaire: Les peintres cubistes, Paris 1912.
Leonce Rosenberg: Cubisme et tradition, Paris 1920. Kluge Interpretation einiger Probleme.
Daniel Henry: Der Weg zum Kubismus, München 1920, weist überaus geistreich und am klarsten die einzelnen Etappen von Picassos kubistischer Entwicklung auf.
Max Raphael: Von Monet zu Picasso, München 1919, wohl die tiefste Erfassung der hier treibenden Probleme.
Maurice Raynal: Picasso. 1921, nur als Sammlung guten Reproduktionsmaterials, allerdings nur bis 1921, wichtig.
Pierre Reverdy: Pablo Picasso, Paris 1924, kurze, klug überschauende Charakteristik, ohne die sonst üblichen Verhimmelungen des Kubismus.

Wichtigste Sammlungen von Werken Picassos.

- Frühere Sammlung Stschukin (jetzt Museum moderner westlicher Kunst), Moskau (frühe Bilder).
Collection Stein, Paris.
Collection Doucet, Paris.
Sammlung Kramář, Prag (kubistische Epoche).
Collection Dutilleul, Paris.
Collection John Quinn, New York. Wurde Ende 1926 in Paris versteigert.
Sammlung Dr. h. c. G. F. Reber, Lugano (die entscheidende Sammlung für die Erkenntnis des heutigen Picasso).



Im Café

Öl. 1902

Schürer, Pablo Picasso

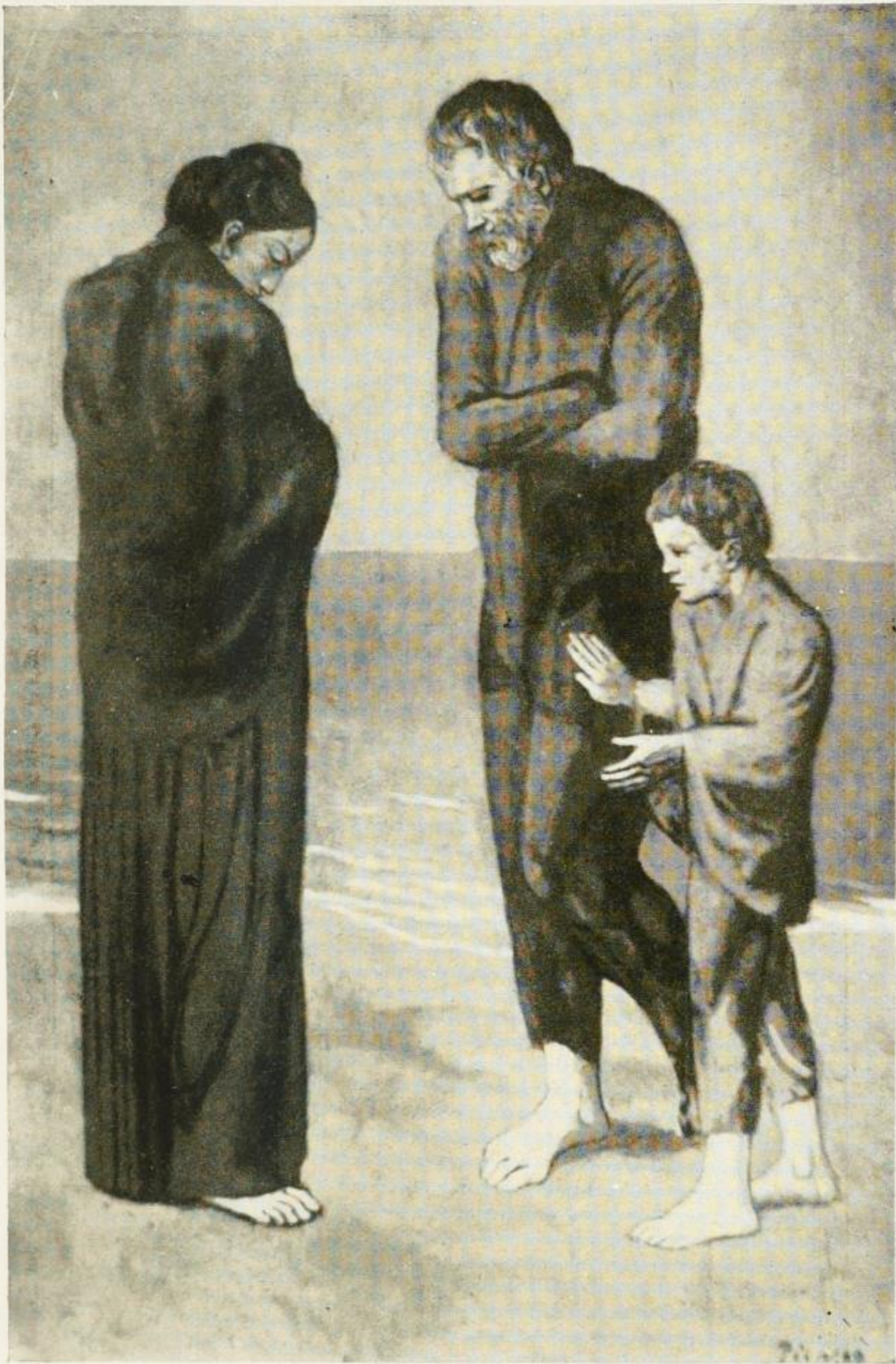
1



Der Schauspieler

Öl. 1904

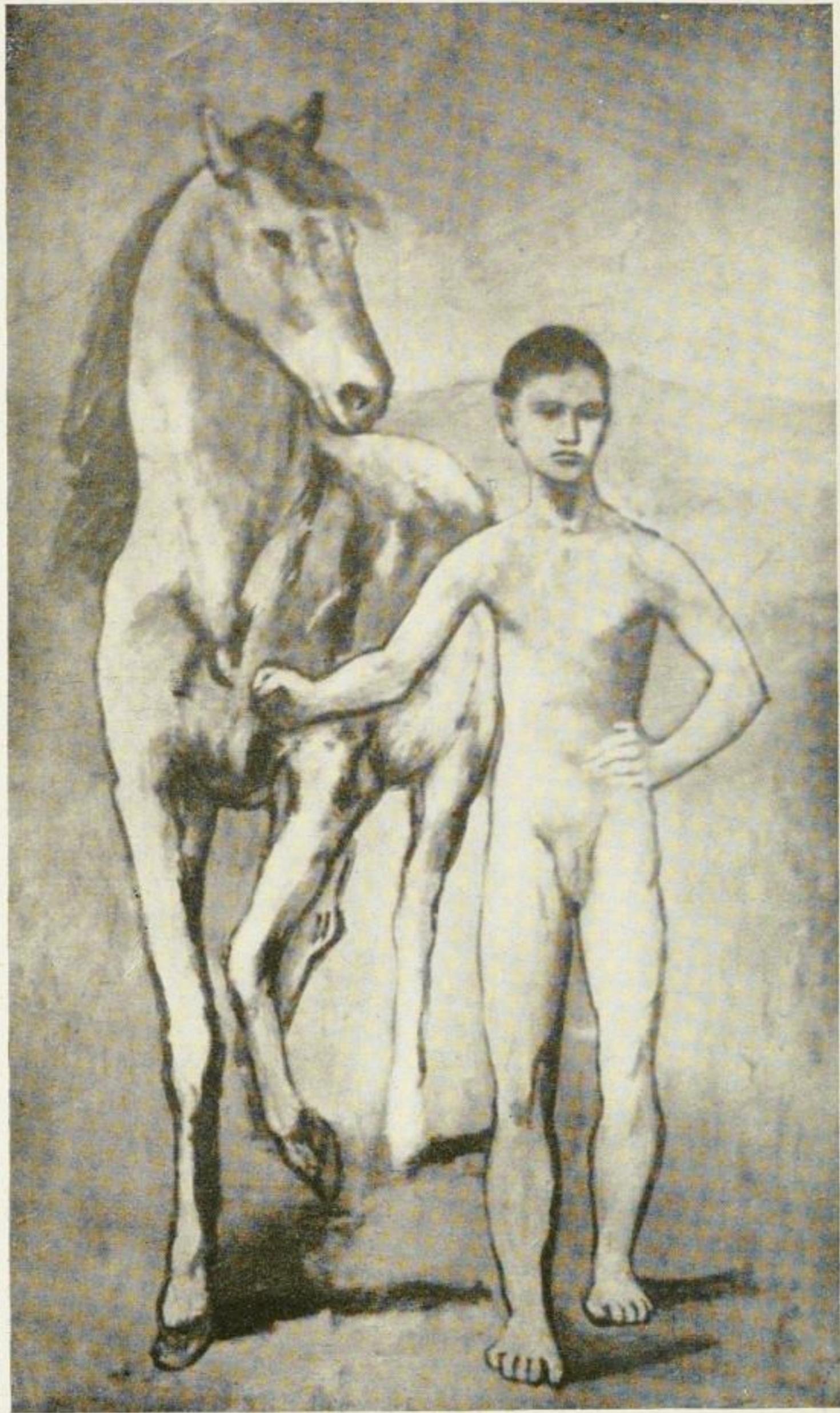
Die Brücke
Franz Marc
1904



Les pauvres au bord de la mer

Bes. Galerie Tannhauser, München-Luzern

Öl. 1904



Knabe mit Pferd

Öl. 1905

Sammlung L. von Mendelsohn, Berlin



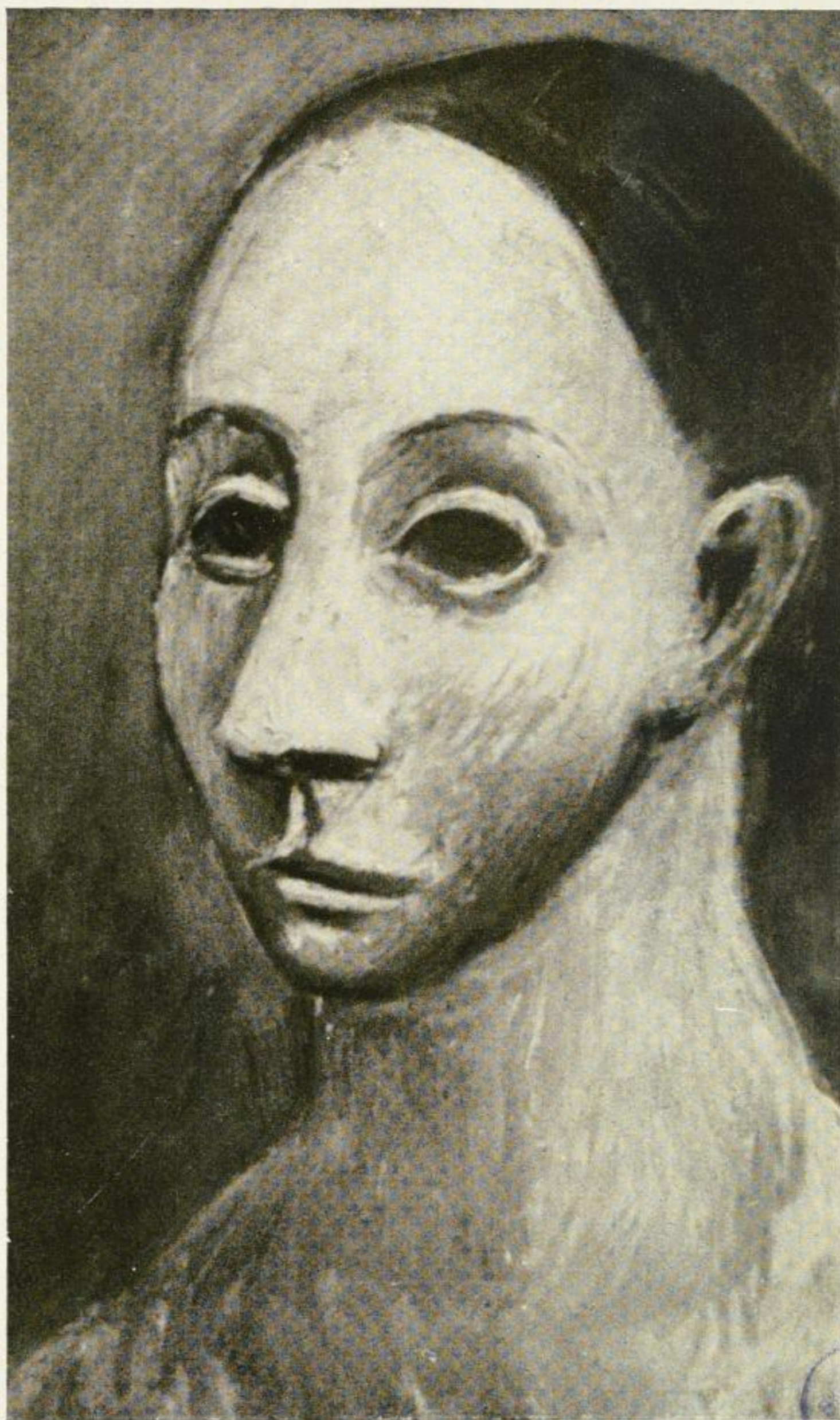


Hebe

Sammlung G. F. Reber, Lugano

1905

35



Mädchenkopf

Öl. 1906



Sitzender Akt

Sammlung Kramář, Prag

Öl. 1907



Mandolinspielerin

Öl. 1909

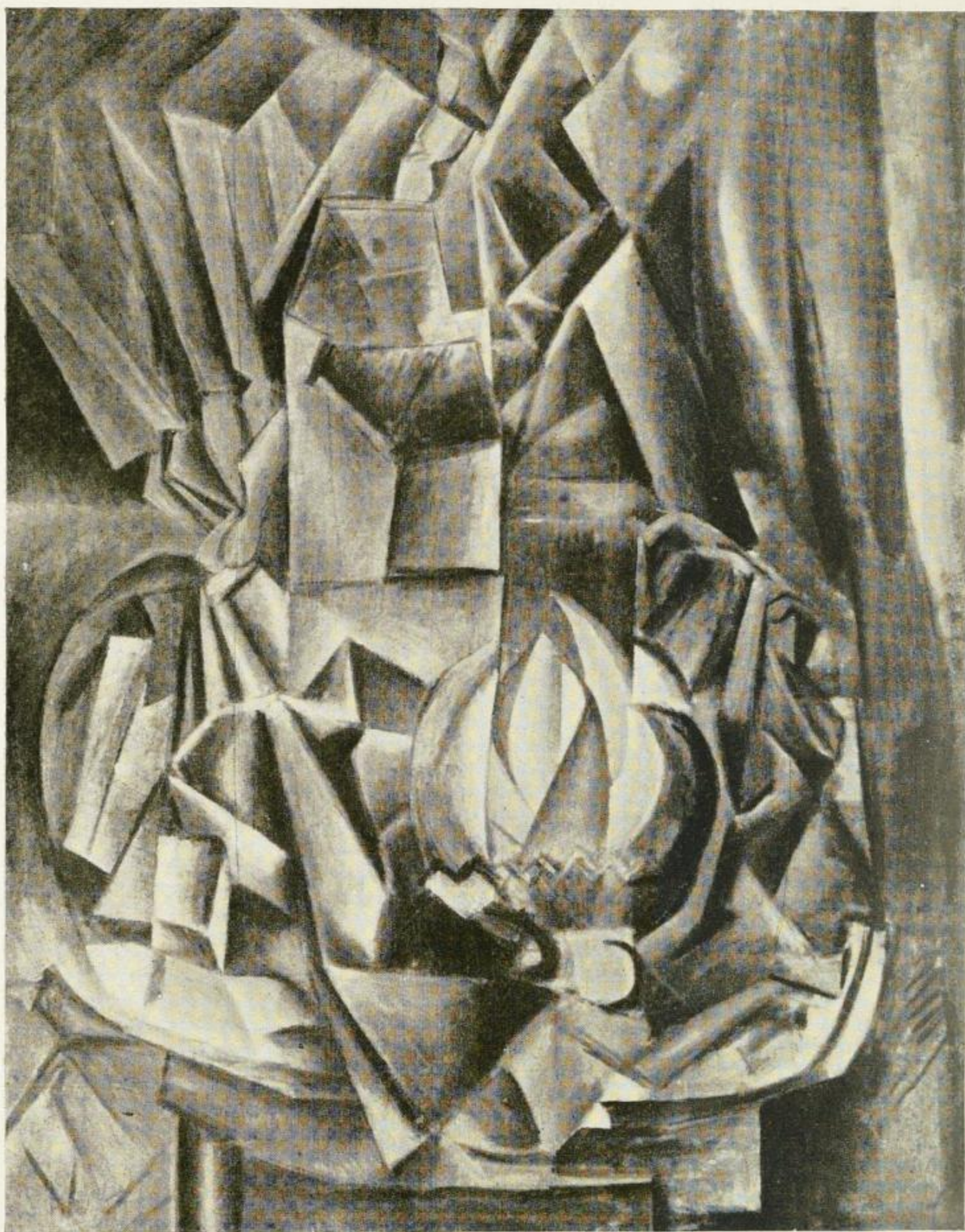
Städt.
Lauden-
Bibl.



Père Sagot

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1909



Pablo Picasso: Die Artischocke

Sammlung G. F. Reber, Lugano

1909

SLUB
Lugano
1909

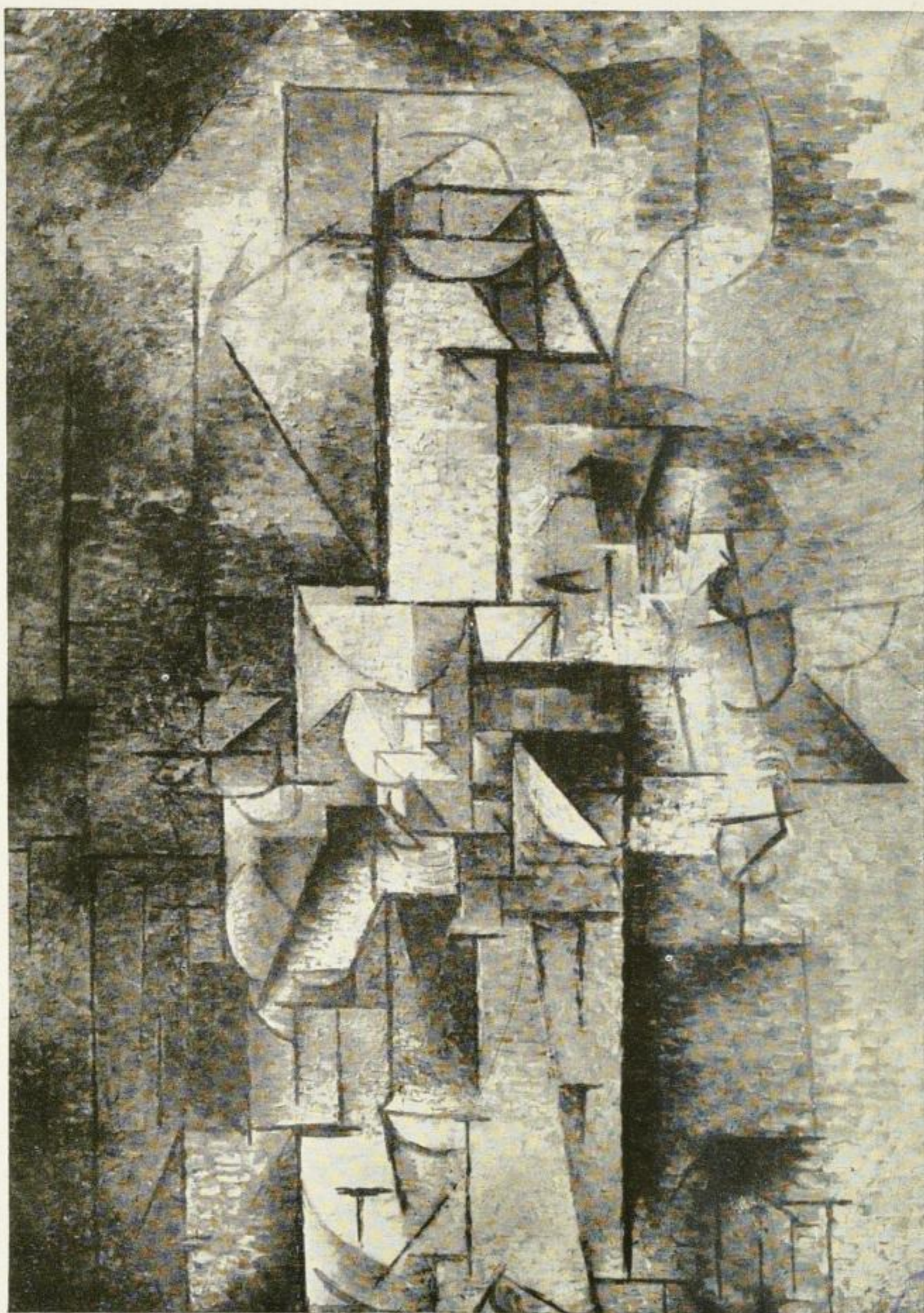


Der Athlet

Öl. 1910

Sammlung G. F. Reber, Lugano

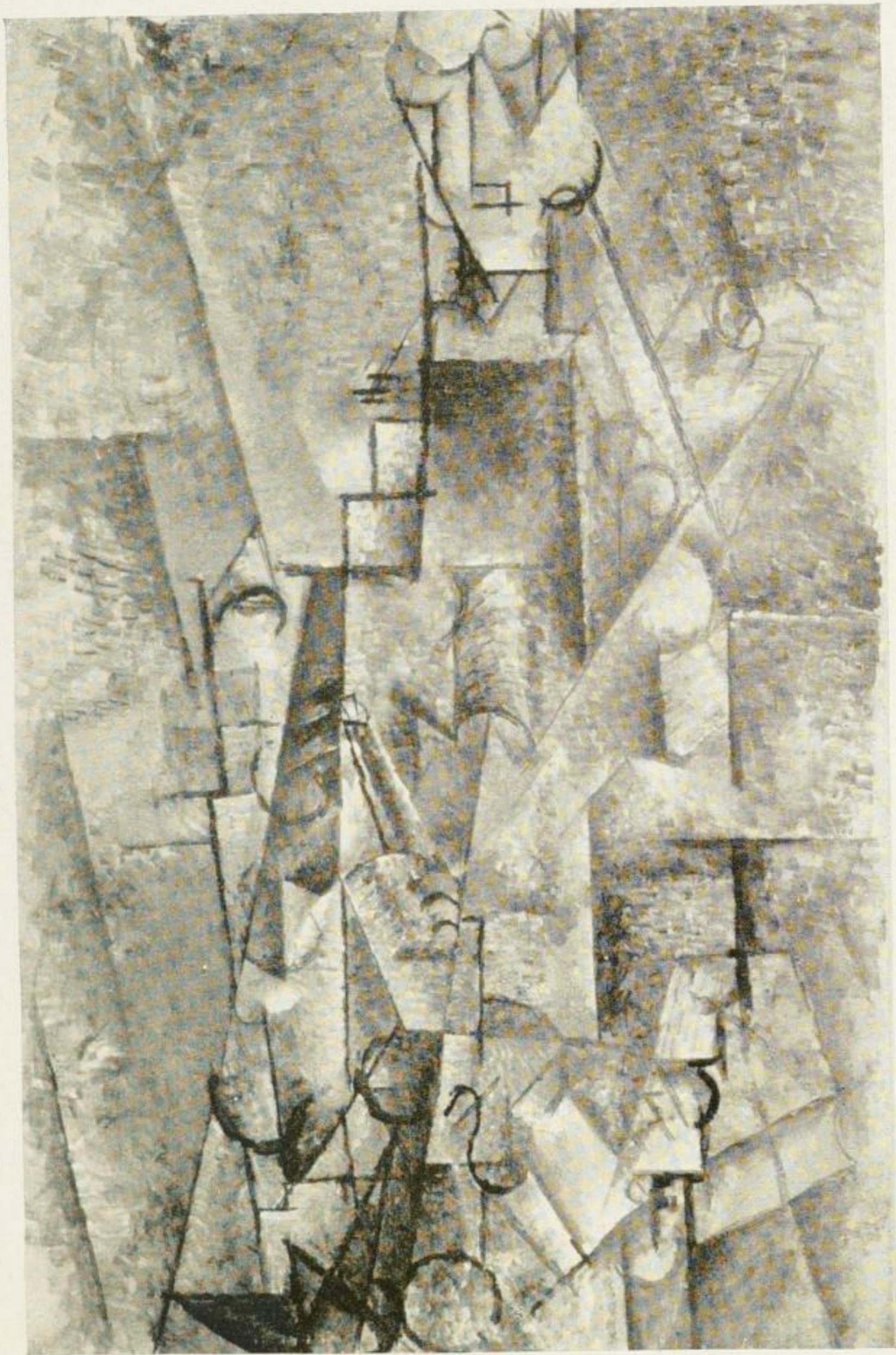
M



Violinspielerin

Öl. 1911





Mann mit Klarinette

Öl. 1942

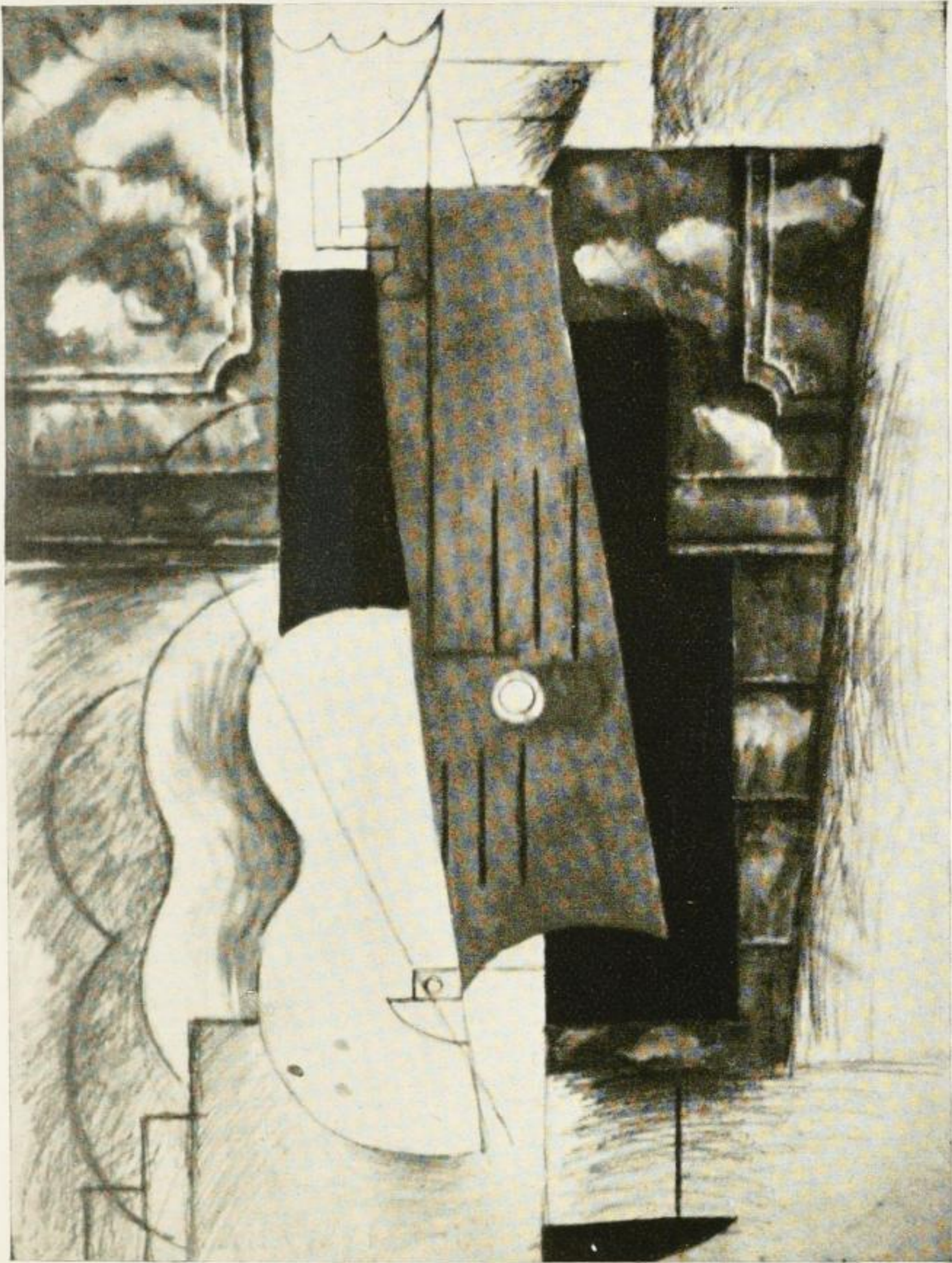
Sammlung G. F. Reber, Lugano



Zeichnung mit aufgeklebtem Papier

1915

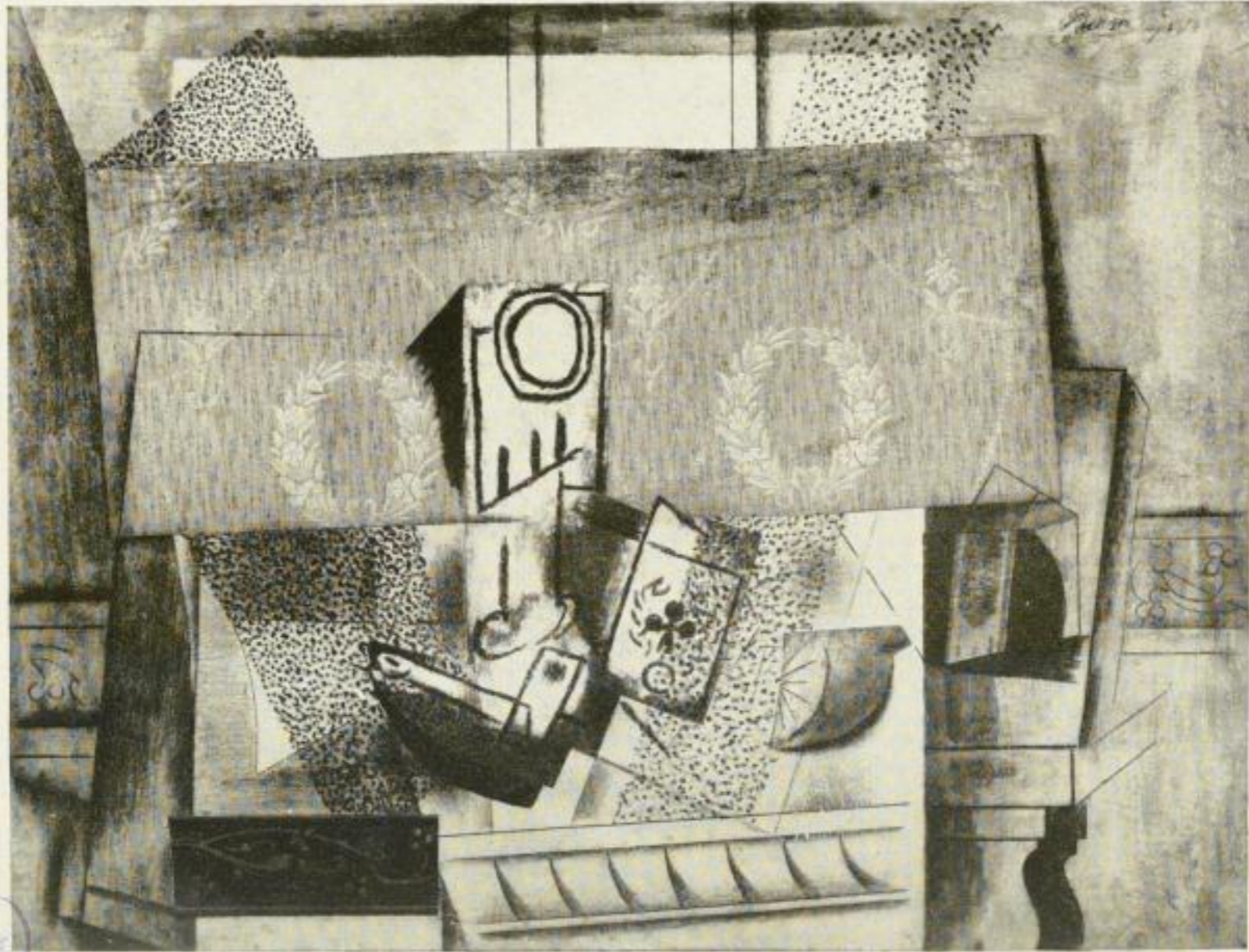
Handwritten text in a circular stamp, possibly a library or collection mark.



Die Gitarre

Sammlung Kramář, Prag

Öl. 1914

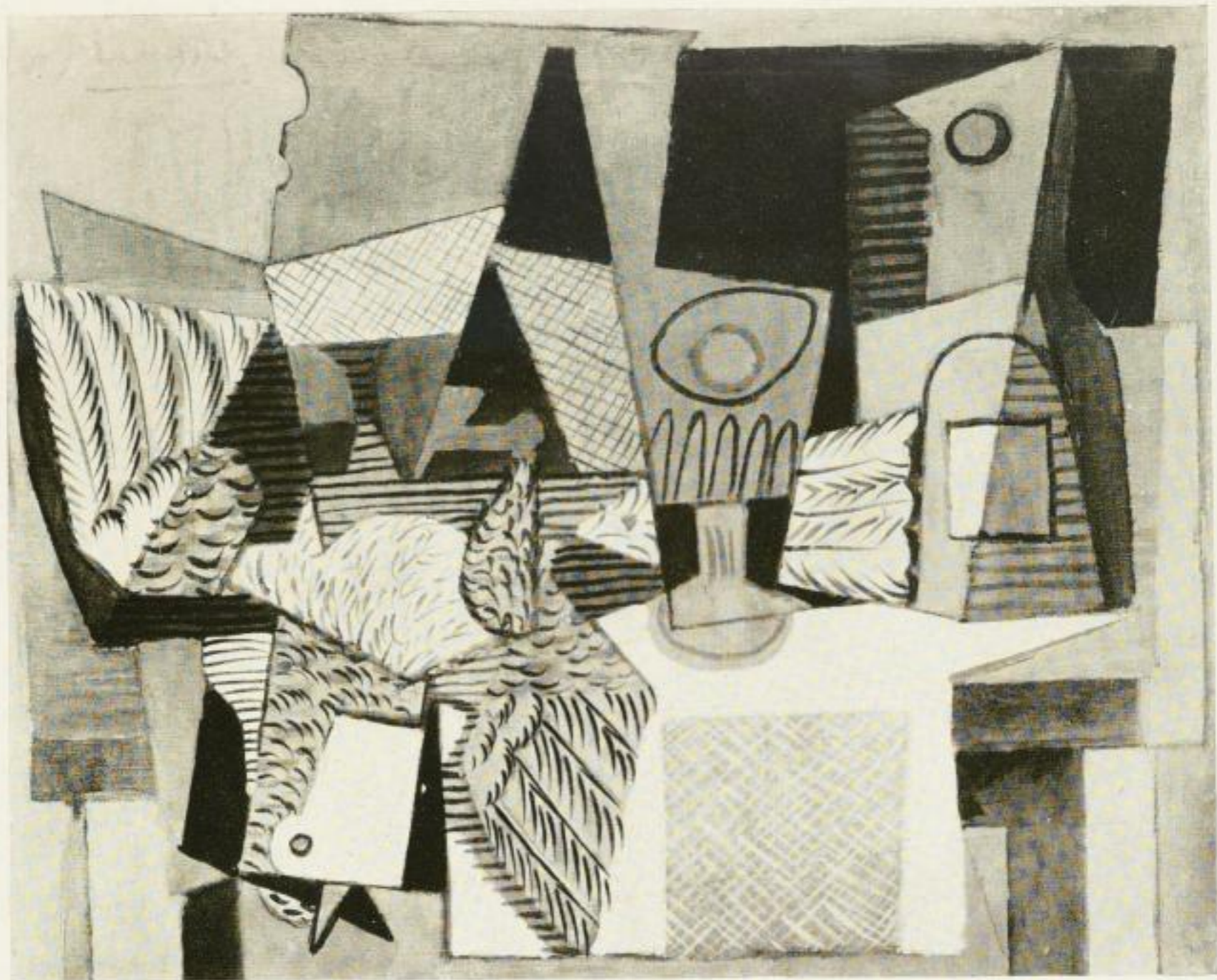


Der Kamin

Sammlung A. Flechtheim
Sammlung A. Flechtheim

Öl. 1915





Stilleben mit toten Vögeln

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl

17

4

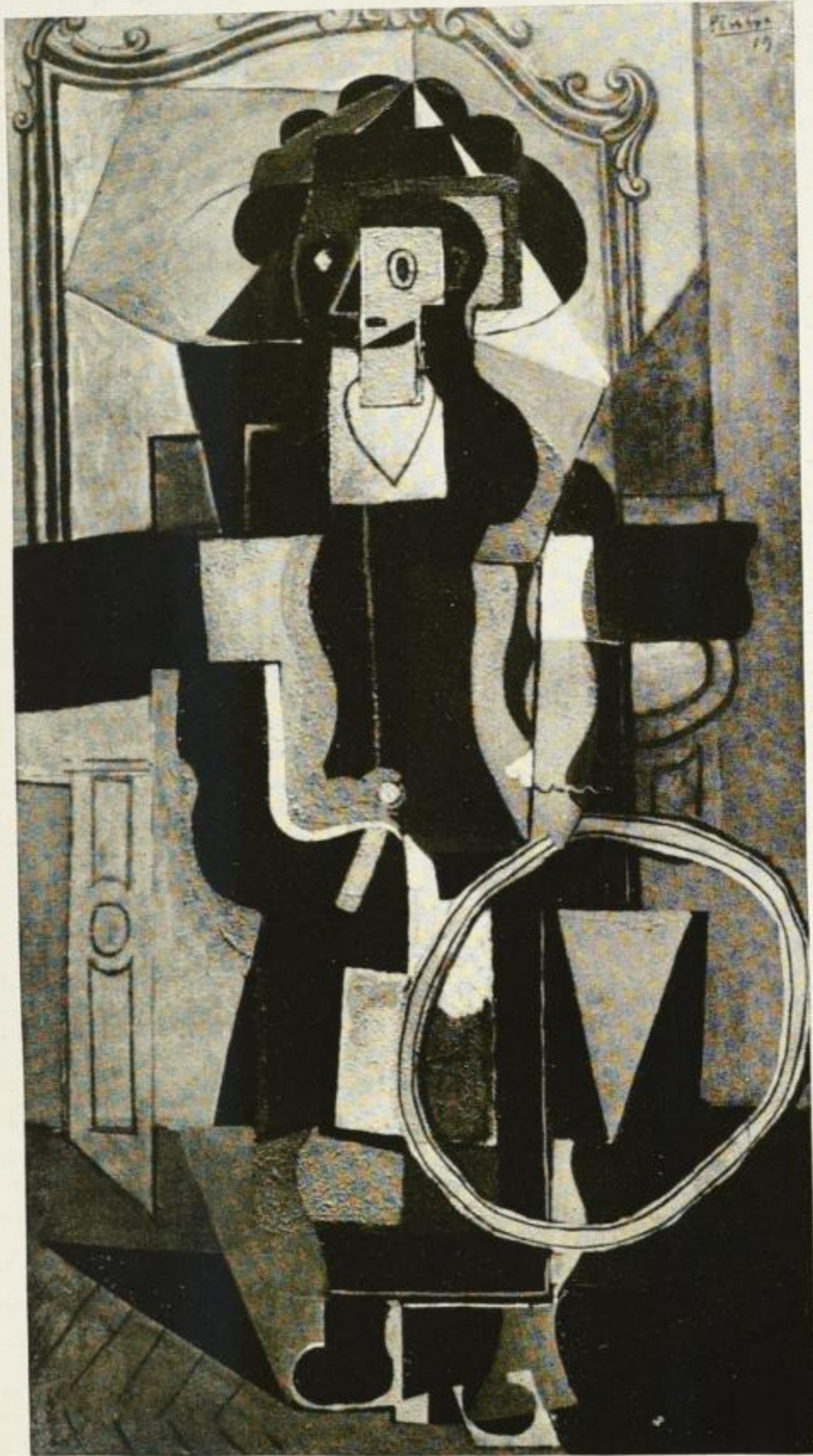


Harlekin

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1918

Städt. Landesbibl.



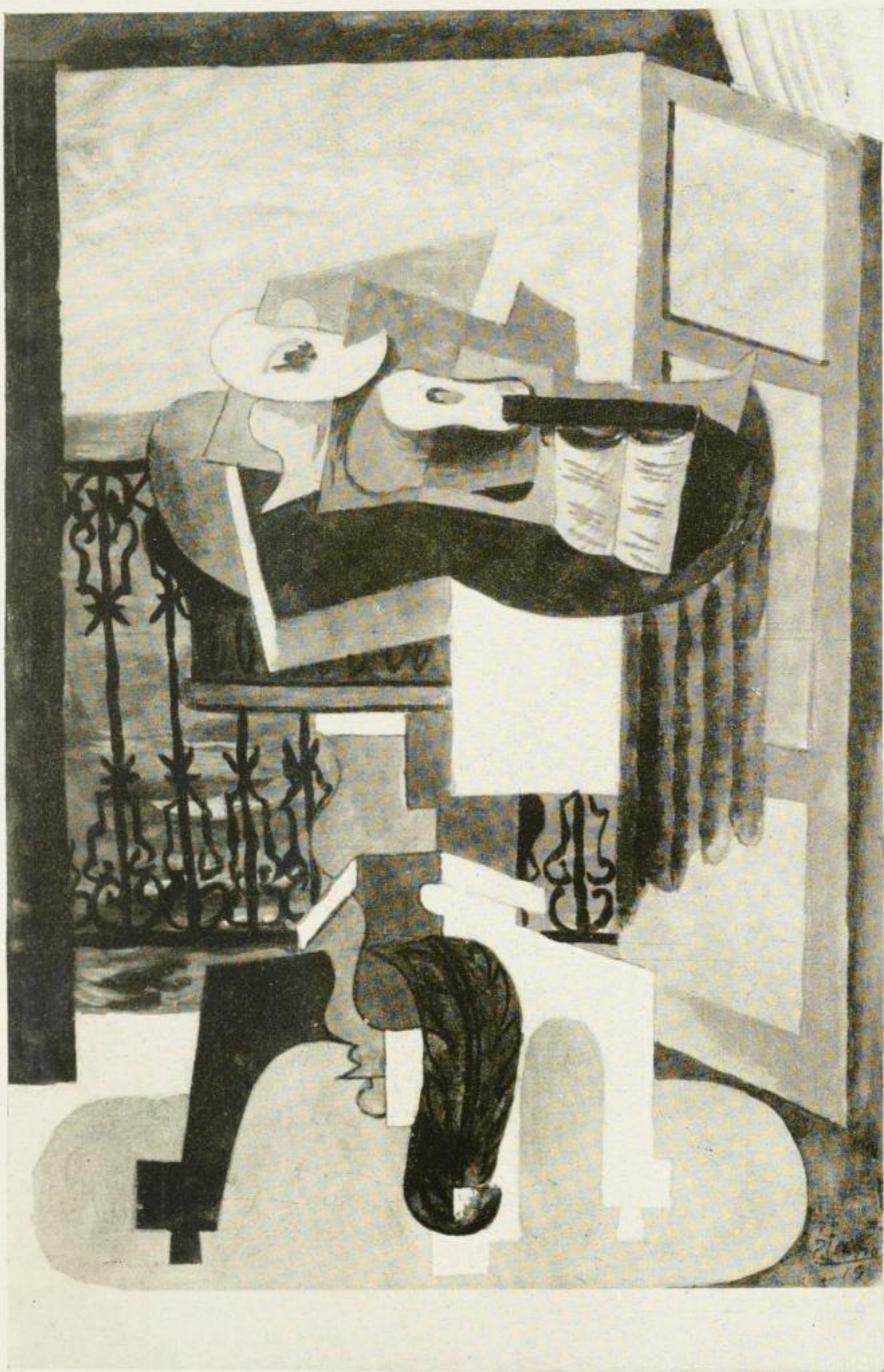
Harlekin

Öl. 1919



Liebende im Feld

Bleistiftzeichnung, 1919



Tisch am Fenster

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Aquarell. 1919

21

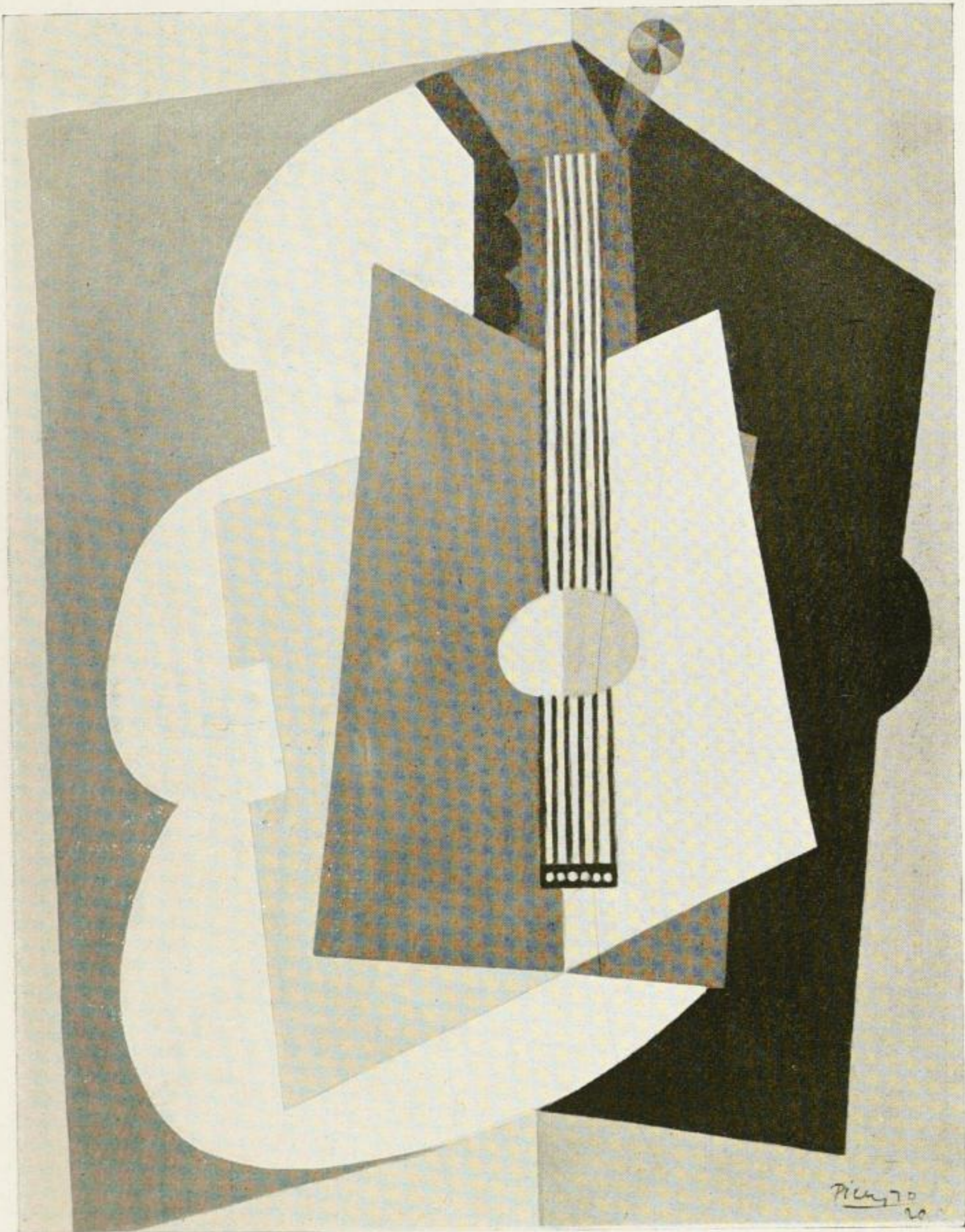


Stilleben

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1949





Musikinstrumente

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1920



Zwei Mädchen

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Zeichnung. 1920

Sächs.
Landes-
Bibl.



Zwei sitzende Frauen

Öl. 1920

Sammlung G. F. Reber, Lugano



SLUB
Lern- und
Bild-

Mutter mit Kind am Meer

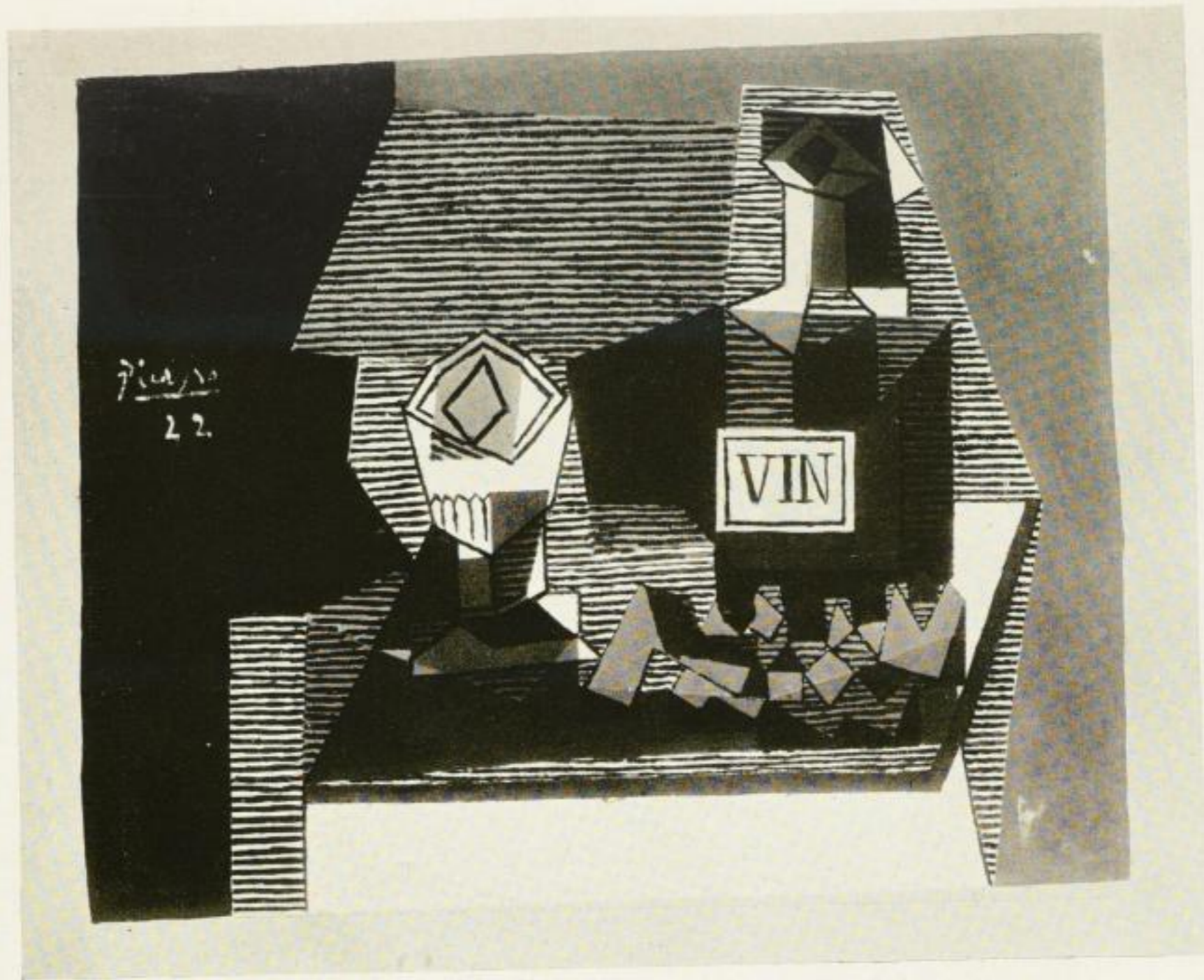
Öl, 1921

Sammlung G. E. Beber Lugano
Sammlung G. E. Beber Lugano



SLUB

Wir führen Wissen.



17

Stilleben (Weinflasche und Glas)

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl, 1922

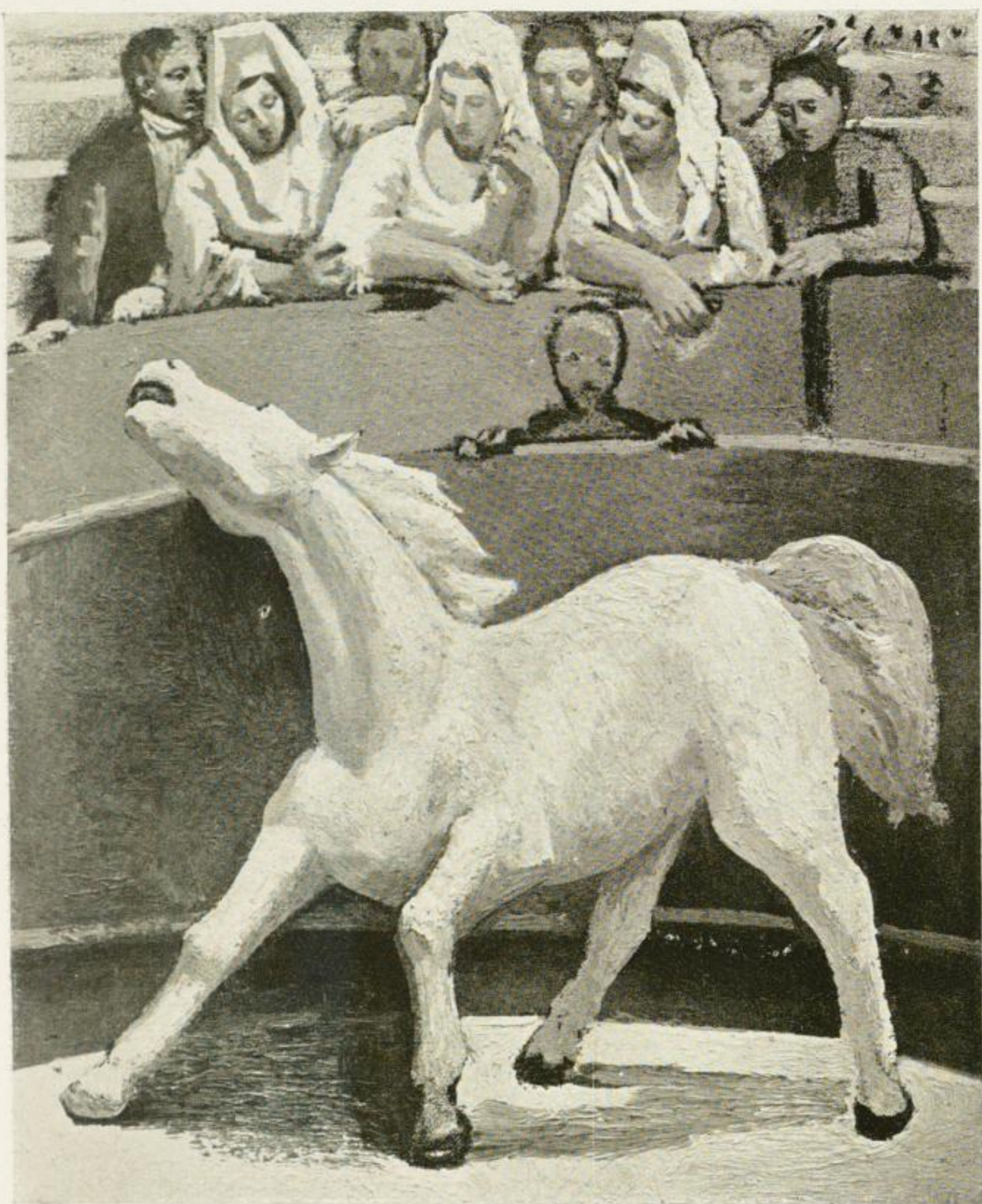


Die drei Musikanten

Sammlung G. F. Reber, Lugano

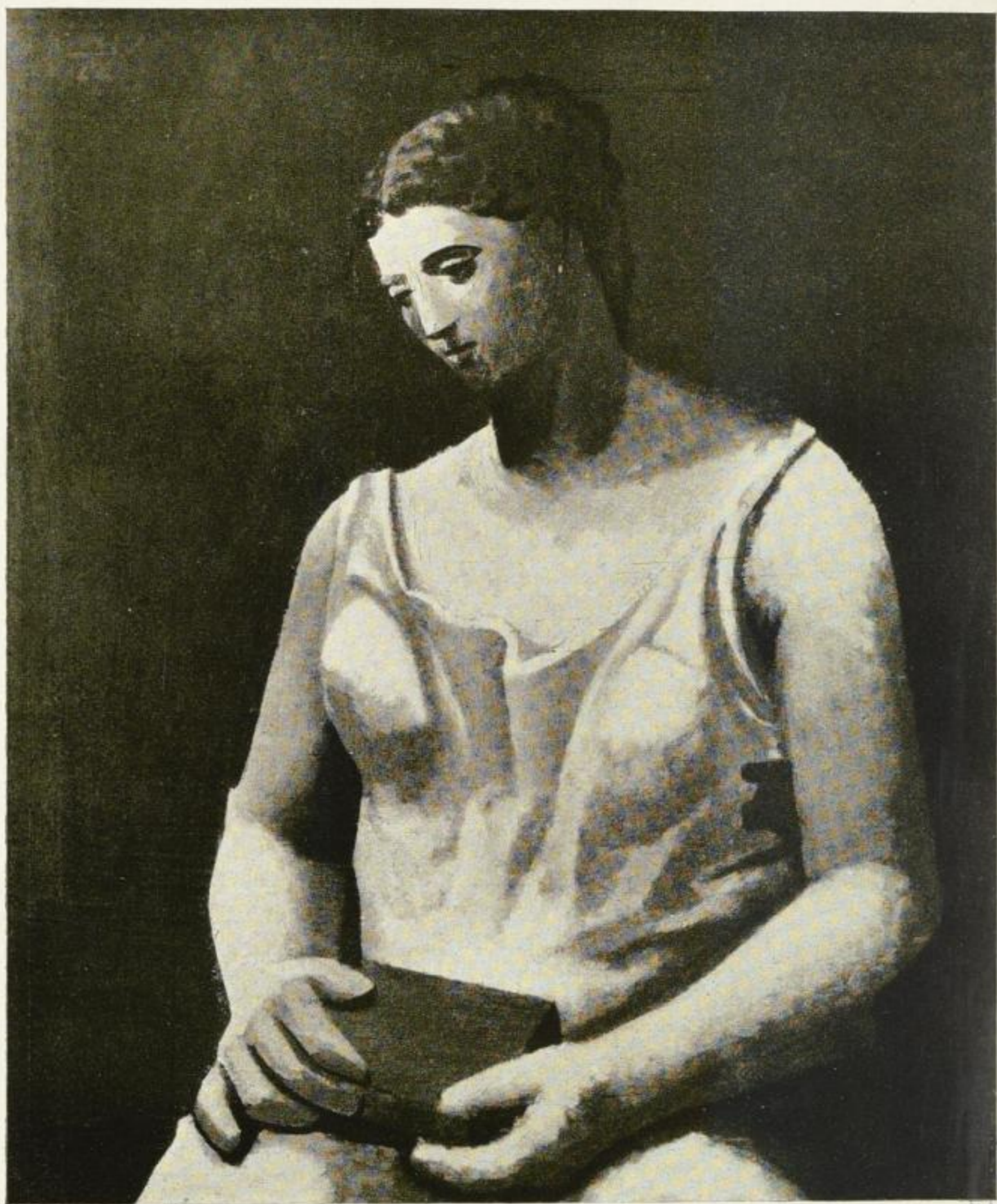
Öl. 1924

Sachs.
Lander-
Bibl.



Corrida

Öl. 1925



Frau in Weiß

Besitzer: Robert Landsberg, Berlin

Öl. 1922

Städt.
Landes-
Bibl.



Kopf auf rotem Grund

Öl. 1925

Sammlung G. F. Reber, Lugano



Sitzender junger Mann

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1925

Landesbibl.



Werbung

Öl. 1925

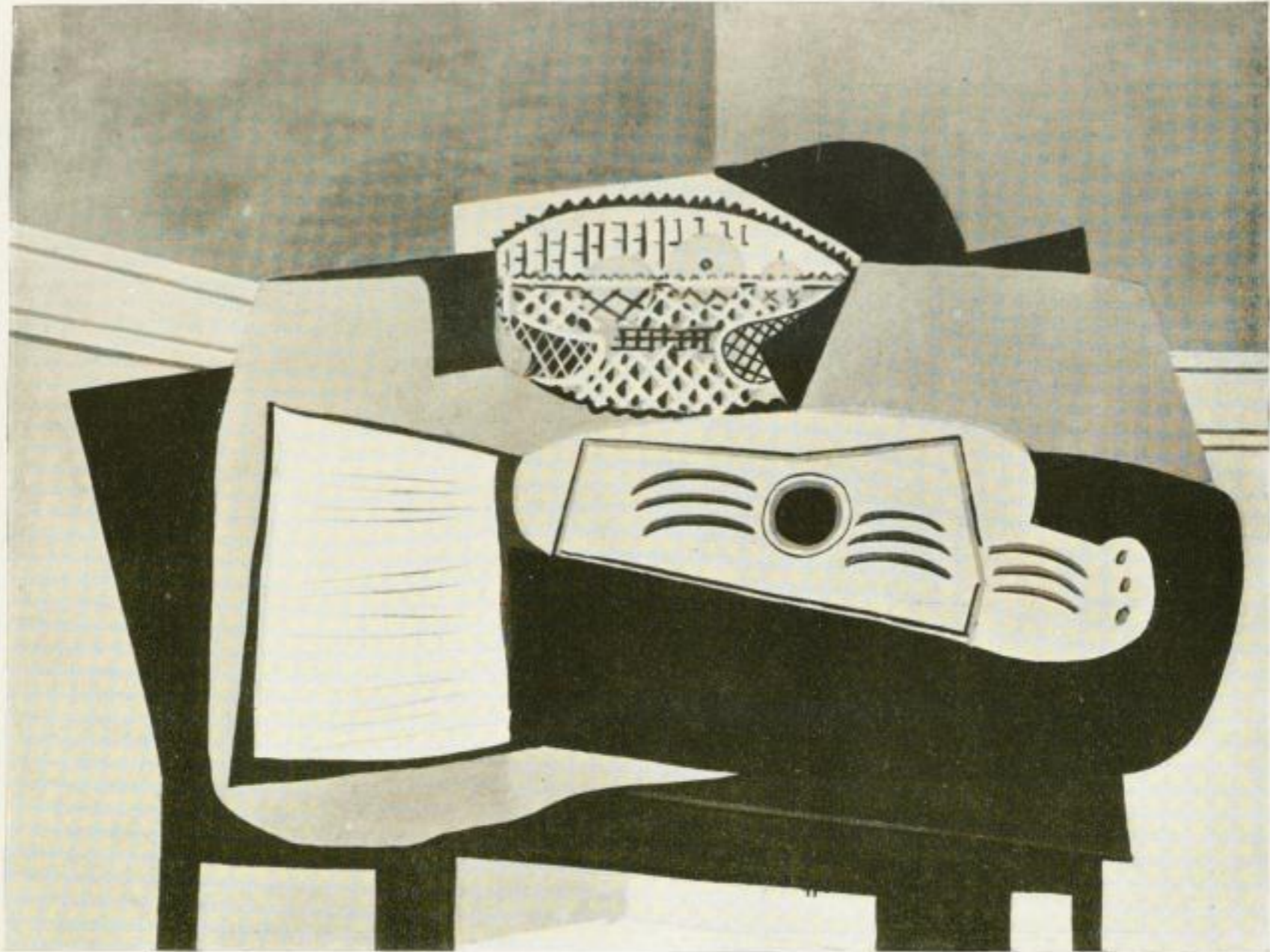
Schürer, Pablo Picasso



Harlekin

Öl. 1925

Landesbibliothek



Stilleben mit Gitarre und Fruchtkorb

Öl 1924

Sammlung G. F. Reber, Lugano

35



Apfel

Sammlung G. F. Reber, Lugano

Öl. 1924



Stilleben vor dem Balkon

Sammlung G. F. Reber, Lugano

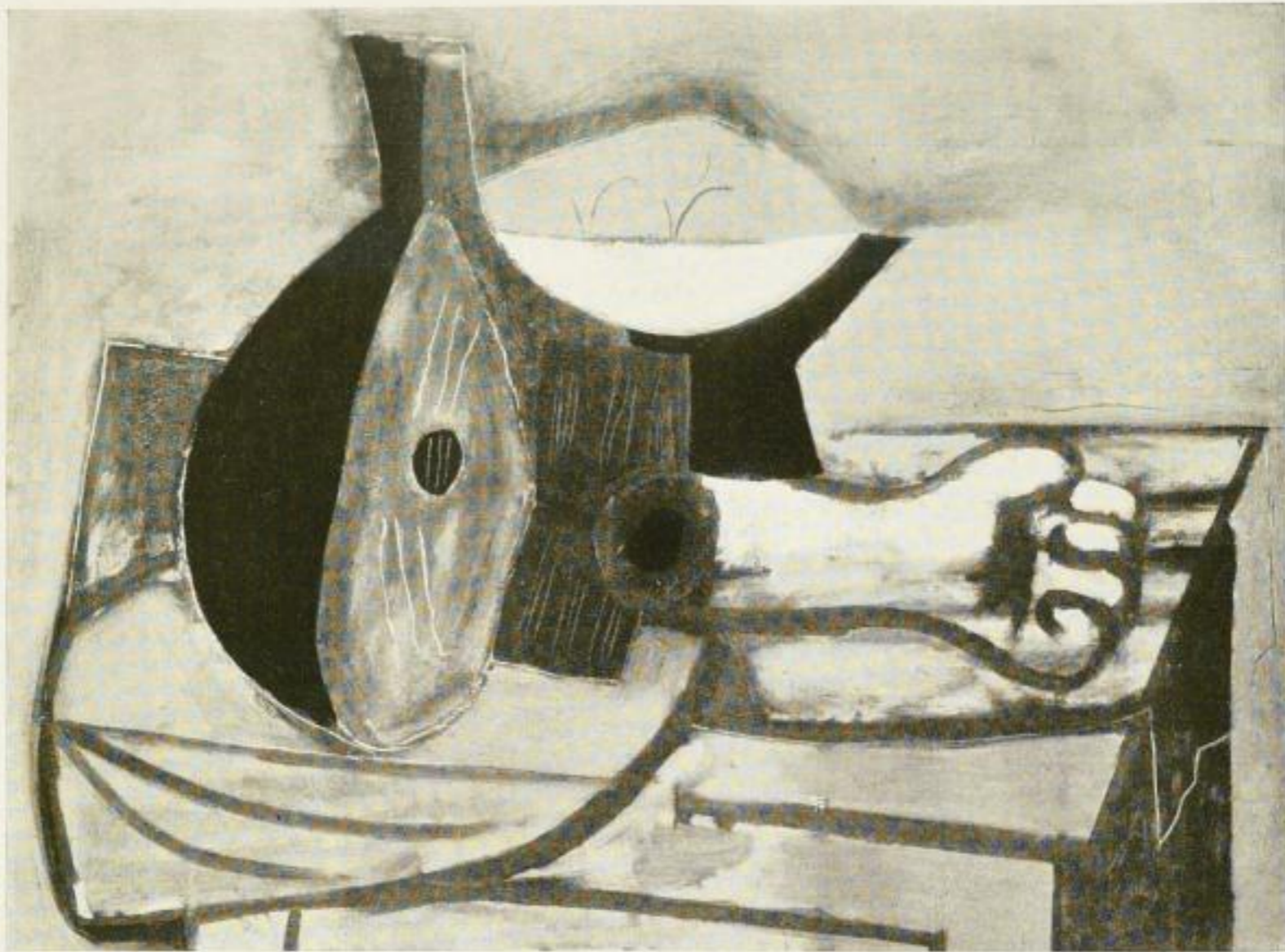
Öl. 1924



Stilleben mit Gitarre und Früchten

Öl 1924

Leipziger
Bibliothek



Stilleben auf einem Tisch

Öl. 1923



Lehrstuhl
Bild.

Am Fenster

Öl 1925

29. 6. 73

4. 11. 75

6. April 1979

1. 1. April 1979

2. 12. 80

16. IV 1983

Umschlag

Bd. 49/50 : Taf. n. S. 2, 30 S.
40 S. Abb.

Bd. 52 : Taf. n. S. 2, 16 S.
32 S. Abb.

Bd. 53 : Taf. n. S. 2
16 S., 32 S. Abb.

Bd. 54 : Taf. n. S. 2
16 S., 32 S. Abb.

Bd. 55 : Taf. n. S. 2
16 S., 32 S. Abb.

Flecke Bd. 53

S. 16 + Abb. S. 1

Rie, 13. 1. 88

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

3 Feb. 1983

25 Sep. 1984

10.01.85

27.11.87

Rüchel

7. Dez 1989

Rüchel

7. NOV. 1994

24. Sep. 1996

29. April 1998

13. Juni 1998

2. Juni 1999

01. Sep. 2001

(204)76162/14

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0376197

Hinweise

7. Reihe Bd 49/50, 52-55.

Signatur	40. 8° 9278	Stok	4
----------	-------------	------	---

RS

Bub

AK

blm

Titelaufn.

AKB

blm

FK f. i. - Kunstge. d. Ver
 S. T.: Bd 49/51: 2 Malerei 2 Zeichnung
 Bd 52: 2 Malerei
 Bd 53: 2 Malerei 2 Plastik
 Bd 54: 2 Malerei 2 Zeichnung
 Bd 55: 2 Malerei 2 Graphik
 } 7

Bio K

Bild K x

Picasso, Pablo
Kohndorfer, Oskar
Nolde, Emil

Mathieu, Georg A.
Sonzales, Jose V.

SWK

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

III/9/280 Jd-G 80/62

40. 8° 9278

X

SLUB Dresden



2 0376197