

Das Kunstblatt, Nr. 7, Juli 1923, S. 192-201

Iwan Puni: Zur Kunst von heute

Seit einer langen Reihe von Jahren war die moderne Malerei eine Experimental-Malerei und die Bilder waren programmäßige Versuche. Im allgemeinen und ganzen geht das Experiment der radikalen Malerei auf die Relativität des Kunstwertes aus, das Kriterium zur Schätzung eines Kunstwertes kann nicht ein absolutes sein. Die Gesetze jedes Werkes sind in ihm selbst festgelegt, jedes Bild muß von dem Standpunkt der Logik, die gerade diesem Bilde innewohnt, begriffen werden.

Man darf jedoch bei dergleichen Urteilen nicht vergessen, daß ein Werk nicht als etwas Herausgerissenes aus der Kette der vor- und nebenstehenden Werke angesehen werden kann, in jedem Fall steht es ebenso sehr in der oder jener Reihenfolge, wie in den Verhältnissen des gegenwärtigen Momentes, des Momentes der Schätzung. Das Schaffen des modernen Künstlers folgt nicht einer geraden Linie konstanten Fortschritts, aber, wenn es solchen gibt, schreitet es fort in ewigen „Selbstwiderlegungen“.

In Deutschland z. B. nennt man gewöhnlich einen Künstler konsequent, der sich, sozusagen, in einer Richtung bewegt. Aber dies kann nur einen Künstler in der Periode des Wachstums charakterisieren, oder es trifft nur eine Seite des Schaffens — die Qualität nämlich und nicht die Denkart in Bildern an sich. Im allgemeinen und ganzen ist dieser Prozeß einer Kette ähnlich, darin die Glieder sich gegenseitig abstoßen oder anziehen.

Wenn wir über Schulen oder Richtungen in der Kunst urteilen, machen wir gewöhnlich Gebrauch von geläufigen Redensarten, z. B. von dem Worte: Reaktion. Es wird sehr oft gesagt: der Kubismus ist eine Reaktion auf den Impressionismus, der Neo-Klassizismus — eine Reaktion auf den Kubismus usw.

Diese Terminologie ist einigermaßen einseitig, aber im gegenwärtigen Fall bezeichnet sie doch, daß die Folge der Schulen und Richtungen auf einem positiven oder negativen Verhältnis einer Schule mit einer früheren Schule beruht.

Ebenso ist es mit dem Schaffen eines einzelnen Künstlers. Es ist gar kein Verdienst, daß ein Künstler, wenn er vierzig Jahre lang gegenstandslose Bilder gemalt hat, endlich von der öffentlichen Meinung als konsequent anerkannt wird und Käufer für seine Bilder findet.

Den konstruktiven Naturalismus gab es in Rußland so gut wie in Europa, also eine Abkehr von der gegenstandslosen Kunst; ebenso wie ein Naturalismus von erhöhtem Typus, z. B. mit gewollter Deformation von Proportionen, eine Abkehr vom Naturalismus strengen Stils sein würde.

Feststellung von Traditionen und nachher ihre Entwertung — das ist der Weg der Kunst, und, insofern sich das auf Schulen bezieht, begreifen wir es in vollkommenster Weise, es „gefällt“ uns jedoch nicht, wenn es sich um das Schaffen eines einzelnen Künstlers handelt.

Picassos Schaffen illustriert in vielen Beziehungen das eben Erläuterte.

So z. B. werden die naturalistischen Bilder Picassos nicht nur vom Zuschauer auf den Fonds seiner kubistischen Bilder projiziert, aber der Künstler selbst hat sich von seinen früheren Experimenten der Dekomposition der Gegenstände weggewandt zum Naturalismus und einheitlichen Gegenstand.

Von dem Standpunkte der formellen Analyse aus kann ein Kunstwerk begriffen werden, wenn man sich aber über den Schlüssel seines Aufbaues klar geworden ist, wenn man die Verhältnisse, den Ton, die Reihe, welcher es zugehört, in Betracht gezogen hat, so bleibt unser Verhalten, das auf unserem Geschmack beruht, dennoch relativ.

So z.B. existierte in Rußland, in den siebziger Jahren, die sogenannte Schule der „peredwischniki“, welche die Malerei betrachtete als ein Mittel, Ideen-Wirkung zu erzielen. In der Sphäre der Malerei an sich praktizierte diese Schule „Realismus“, d. h. den gewöhnlichen europäischen Naturalismus mit impressionistischem Anhauch. Eine Mischung von klassischem Akademismus mit Impressionismus, wobei blaue Schatten, Pleinärismus, Skizzenart, malerische „Bleichheit“, Naturalismus „auf Blick“ plus Anatomie genommen wurden. Diese Schule glaubte absolut realistisch, unbedingt naturnahe zu sein, und fühlte sich daher als unbedingt und absolut. Fünfzig Jahre sind seitdem verflossen, die führenden Kreise des russischen Publikums haben den Weg der Bewegung der „peredwischniki“ durchgemacht, erst zu Stilisierungen aller Art (Mir iskoustva), dann zu extremen futuristischen Richtungen und augenblicklich (oder sehr bald) kann es dazu kommen, daß z. B. Repin (einer der markantesten Maler der peredwischniki) von uns beinahe als Primitiver aufgefaßt wird — als eine sehr konventionelle und naive Malerei. Er kann wieder gefallen, aber anders als vormals. Die letzten Jahre sind unter dem Zeichen der Form und der Analyse der Form im Kunstwerk und in der Theorie des künstlerischen Schaffens vergangen und scheinbar ist man genötigt zum Geschmack und einer höchst personellen Schätzung zurückzukommen. Die Analyse kann nur den Aufbau eines Werkes erklären, es ist wahrscheinlich möglich, gewisse Gesetze in den Grenzen der Relativität unserer ästhetischen Eindrücke festzustellen, aber das absolute Kriterium bleibt das unendlich alte: gut ist, was talentvoll ist. Und wenn man in Betracht zieht, daß A. talentvoll nennt, was B. als platt ansieht, so stellt sich heraus, daß... . Bilder sterben, wieder zum Leben kommen, wieder sterben und auferstehen in ganz anderer Auffassung, gerade unser Jahrhundert unterscheidet sich ja von anderen besonders durch sein erhöhtes Tempo.

Wenn die heutige französische Kunst nach Neo-Klassizismus drängt, ebenso wie die dilettantische Revue Stijl nach sogenannter Konstruktivität drängt, so zeigt das nur, daß hier kein Verständnis ist für Kunst als Bewegung; es sind nur Versuche von grand-style, ein großer statischer Stil, welcher im weiteren nur die Möglichkeit hat, sich zu „vervollkommen“; es sind nur utopische, vom Mittelalter erborgte Ideale.

Unsere Zeit hat im großen und ganzen einen Stil und ihre Eigenheiten, jedenfalls ist eine dieser Eigenheiten — ein rasches Tempo der Bewegung und die eigentliche Kurve der Bewegung. Wir sind alle zu nervös, wir erleben und verleben rasch; ein Kunstwerk muß, um erfaßt zu werden, die Nerven peitschen. Überhaupt muß das „Erkennen“ eines Bildes ein Moment von „Erstaunen“, von „Plötzlichkeit“ enthalten. Das ist ebenso richtig, wie auch, daß ein Bild dem Beschauer nicht mit der Leichtigkeit absoluter Klarheit eingehen soll, nicht „selbstverständlich“ sein darf, aber mit Widerstreben aufgenommen, schwer aufgefaßt werden muß. Der Reiz des Kubismus vor einigen Jahren ist eben durch dieses Widerstreben des Bildes zu erklären, welches nur allmählich und schwierig sich zu „erkennen“ gab. Heute wird die gegenstandslose Kunst leicht und ohne Schmerz von uns „eingelöffelt“ — wie es in Reklamen von Kinderabfuhrmitteln steht, — und darum können ganze Wände von gegenstandslosen Bildern auf das Gefühl keine Wirkung mehr hervorrufen, weil sie unsere Sinne nicht mehr ansprechen.

Es ist der Mühe wert aufmerksam zu machen auf den Punkt, daß in der Reihenfolge von Schulen ebensogut wie in der fortschreitenden Bewegung eines einzelnen Künstlers die „Abkehr“ eine feste Tendenz hat, „das Sichabkehren vom Bemalen“, von dem, was allgemein, ganz gleich, ob darüber

gesprochen wird oder nicht, als etwas nicht Künstlerisches, als etwas von schlechtem Geschmack anerkannt ist, oder, anders gesagt, es vollzieht sich, nach dem Ausdruck von Viktor Schklowski, eine Kanonisierung der Kunstereignisse, welche man gewohnt ist als platt zu bezeichnen.

So z.B. dienen und dienten die Photographie, die photographischen Aufnahmen, als Sprungbrett für den Abstoß von der Photographie. Rousseau stieß (intuitiv) ab von der Photographie, bewußt stoßen sehr viele Künstler von der Photographie ab, gegenwärtig die Mehrzahl (z.B. Otto Dix).

Der unbewegliche Realismus der Photographie, ihre Gewolltheit, das Antikünstlerische an ihr, wird von solchen Künstlern erhöht bis zu einem Kunstkanon. Als Gegensatz kann die sogenannte Kunstphotographie dienen, die Photographie „nach Rembrandt“, so „nach den Expressionisten“. Der Stil wird aus der Kunst ausgepreßt und in das mechanische Schaffen der Photographie übernommen. Man erinnert sich gewiß der Schwärmerei für die Negerkunst, welche im Kubismus Ausdruck fand und eigentlich heimlich bis jetzt dominiert in Form gewisser Prinzipien der linken Kunst. Das war ohne Zweifel auch ein Abstoßen von dem, was der öffentlichen Meinung häßlich, karikaturistisch vorkam. Hierher gehört auch das Abstoßen von der Kinderzeichnung und ihre Kanonisierung. Das Häßliche hat unbedingt eine große Rolle in der linken Kunst gespielt. Ein Buch von D. Bourljuk führte den Titel: „Ohrfeige dem allgemeinen Geschmack“; ich fürchte, daß die wahre Kunst immer eine Ohrfeige ist, obwohl sie nicht immer bemerkt wird von denen, die „geohrfeigt werden“, aber das ist noch beleidigender. Im Gegensatz zu dem Häßlichen kann man auf den Ausgang von dem „Hübschen“ hindeuten. Das beste Beispiel ist auch hier Picasso in solchen Bildern wie dem naturalistisch süßen Porträt der Gemahlin des Künstlers (Buch von M. Raynal, Abb. 55). Es gab augenscheinlich eine Zeit, wo das „Hübsche“ wider den allgemeinen Geschmack verstieß. Wahrscheinlich ist, daß das einfach „Schöne“ in gewisser Weise immer außerhalb der wahren Kunst bleibt. Es ist gerade der Moment der allgemeinen Approbation einer Kunst, die noch gestern das Publikum beleidigte, der diese Kunst kraftlos macht, die Hand, die zu einer Ohrfeige ausholte, endet die Geste mit einem Kuß in der Luft, die Kunst wird verständig — schön und befriedigt die große Masse. Alles dies wird noch komplizierter durch die tiefe Differenzierung der gesellschaftlichen Schichten der Gegenwart. Man kann sich leicht vorstellen, daß ein süßes „hübsches“ Bild aufrichtige Anbeter in gewissen Umständen und Schichten finden wird, und für diese Anbeter wird solch ein Bild „schön“ sein, der ihm innewohnende Sarkasmus wird jedoch nicht verstanden. Mit Hilfe solcher Betrachtungen ist es möglich bis zu einem gewissen Grad die Richtung der reinen Quelle der Kunst zu erraten, welche gar zu oft mit dem breiten Fluß der siegreichen oder siegenden Richtung nicht zusammenströmt. So z.B. schrieb ich vor zwei Jahren in russischen Zeitungen, im Gegensatz zu Anhängern vom „style nouveau“, über die kommende Individualisierung der Kunst, und sagte, daß der gegenwärtige Moment nicht charakterisiert wird durch eine Bewegung in der Richtung dieses „style nouveau“ (Maschinen usw.), sondern durch eine Kritik der Eroberungen der linken Kunst und durch eine Wiederaufnahme von Künsten und Stilen, welche vor kurzem als „alte Kunst“ bezeichnet wurden. Die Kunst der Renaissance, des Neo-Klassizismus usw., sind die besten Beispiele dafür, daß radikal geartete Maler mit kritischem Auge ihre eigenen Biographien und die Biographien der vormaligen Kunst in früheren Jahrhunderten durchsehen.

Ganz selbstverständlich ist es, daß diese alte Kunst anders, auf neue Weise, aufgefaßt wird; ich weiß nicht mehr, welcher Kubist von Raphael, der vor kurzem noch so verschmäht war, sagte: „c'est tres bien, mais c'est du cubisme“. Das war sehr tief sinnig gesagt. Gerade weil der Neo-Klassizismus und der Kubismus prinzipiell einander zu nahestehen, ist wahrscheinlich dem französischen Versuch den Zweiten durch den Ersten zu verdrängen, nur kurzer Bestand beschieden. In Wirklichkeit, soweit wir in einem Fall einen auseinandergelegten Gegenstand haben, und in dem anderen Fall — einen einheitlichen, wird das gegenseitige Abstoßen realisiert, welches nicht nur der an die gestrigen Kniffe gewohnte Zuschauer

benötigt, sondern auch der Künstler, der neues Interesse braucht, wie der Magen Abwechslung der Nahrung begehrt. Nichts destoweniger fassen wir ein klassisch naturalistisches Werk (nach dem Kubismus) auf, als ein Kubismus in realen Formen, als eine latente Konstruktion. Besonders typisch ist in dieser Beziehung wieder eine Zeichnung von Picasso — zwei liegende Figuren, ein Junge und ein Mädchen (Buch von Raynal), eine Zeichnung in welcher voll und leer, schwer und leicht zusammengebracht sind in einer Komposition, die nirgends überlastet und wirklich kubistisch ist. Eine glänzende Zeichnung, sie ist dennoch nicht einen vierten Teil so gut wie das Werk von Signorelli (reproduziert im Bild 3/4; „Die Malerei der frühen Italiener“, Seite 129), wo zwölf Figuren zusammengestellt sind, in sehr wirrer Gruppierung, aber vom Standpunkte der Komposition, rhythmisch sonderbar gebunden. Und endlich ist die Manier der Malerei, das Verhältnis zur Form im Kubismus sehr nah zum klassischen Verständnis. Jede Malerei ist konventionell und relativ. Jede Schule in ihrer reifen Blüte meint die absolute Wahrheit zu besitzen. Wir müssen, denke ich, endlich uns in diesen Umstand fügen, in die Relativität, und die Kunst als eine organische Bewegung auffassen und fühlen, nicht aber als ein artifizielles Weiterentwickeln eines Fragments — „von einem großen Wege“, der von Cezanne bis zum „Neuen Stil“ führt. Desto mehr, da wir alle sehr gut wissen, was für einen Wert alle die Phrasen und Charakteristiken dieses neuen Stils haben. Hier finden wir „den großen Weg“, „die Betriebskunst“, die „Kunst des Kollektivs“, den „Maschinismus“ und die „Industrielle Kunst“ usw. Das alles ist höchst billig und in sehr wenigen Jahren wird dieser ganze totgeborene Schund von „style nouveau“ erkannt werden als etwas von der Art des von allen schon vergessenen Jugendstils.

Was die Malerei selbst betrifft, so ist, im allgemeinen genommen, die Formauffassung bei Raphael, und bei den Kubisten ziemlich ähnlich, — es handelt sich hier selbstverständlich nicht um die Deformation. (Ich lasse auch außer Acht den Kubismus der letzten Formation, den Kubismus der Flächen, in welchem nicht die Malerei, sondern der Einguß der Farben auf die Flächen die Hauptrolle spielt.)

So z. B. macht Raphael eine detaillierte Malerei. Solche Malerei ist immer auf einer genauen Zeichnung und einer höchst konventionellen Farbe basiert — die Zeichnung wird bemalt. Bei detaillierter Arbeit muß man Gegenstände auf kurze Entfernung malen, die Farbe wird immer rationell gewählt. Wenn der Meister Details malt, muß er sie in einer Farbe halten, eine Farbe wählen, er kann nicht wählen mit Hilfe eines Vergleiches zwischen zwei nebeneinander liegenden Farben, die mit zwei Pinselstrichen angebracht sind, wie die Methode des illusionistischen Realismus, des „Realismus nach der Natur“, bedingt. Wenn wir Details aus der Nähe aufmerksam betrachten und sie in Beziehung auf die Farbe genau malen wollen, sehen wir, daß es unmöglich ist; das menschliche Auge, angestrengt und der Möglichkeit eines direkten Vergleiches beraubt, wird in jedem Detail eine unendliche Menge von Farbenänderungen sehen. Darum fordert solche Malerei eine sehr genaue Zeichnung und einen Generalbaß der Farbe, dadurch wird Vereinfachung der Farbe zur Notwendigkeit, man kann nicht mehr dem Auge folgen, denn in diesem Fall müßte das Detail durch die Vereinfachung verloren gehen, — vielmehr muß man die Farbe in den Grenzen der Details vereinfachen, in den genauen Grenzen der Zeichnung, was zur Folge hat, daß die Farbe rationell beschlossen wird. Eben ein solches Verhältnis zur Farbe und eine genaue Zeichnung — genau in ihrer Art, oder richtiger, genau als „Grenze“ — machen die Methode des Kubismus aus (nicht des Flächenkubismus). Dieser Umstand, glaube ich, läßt darauf schließen, daß der sogenannte Neo-Klassizismus eine Variation und nicht eine Reaktion wider den Kubismus ist, indessen der mögliche „Neo-Naturalismus“ seine Basis nicht in der Zeichnung finden sollte, sondern in der Farbenmalerei, und nicht das Pathos des Bildermachens, sondern das Pathos des Gegenstandbildens besitzen müßte.