

anderen realen Gegenständen und Stoffen in das Bild zu gedenken, die Picasso in den Jahren 1912–1914 versucht hat. »Durch diese Tendenz gelangte er nahe an die reinste Realität, machte er – wenn man so sagen darf – seine Erregung auf die unmittelbarste Weise kontret. So entstammte, um das Beispiel des Zeitungspapiers anzuführen, diese Vorliebe der Harmonie, die in der Verteilung der schwarzen Buchstaben über das weiße Papier im allgemeinen empfunden wird« (Raynald).

Eine sensationell empfundene Wendung hat Picassos Entwicklung seit 1917 genommen: Raynald charakterisiert sie als »ein Streben zu der Tradition des Museum zurückzukehren«. Damit ist eigentlich alles gesagt. Ein vollständiger Abfall vom Kubismus tritt allerdings nicht ein, denn merkwürdigerweise entstehen neben Werken jener Rückkehr zur naturformgetreuen Kunst noch immer solche der rein kubistischen Methode und solche, in denen die beibehaltene geschlossene Naturform kubistisch ausgewertet wird. Es fehlt natürlich nicht an Stimmen Mißgünstiger (besonders aus dem Lager Matisse), die nun die Gelegenheit wahrnehmen, Picasso als kalten Spekulanten, dem es um die Befriedigung von Kunsthändlerwünschen zu tun ist, hinzustellen. In diesem böartigen Sinne hat sich auch Otto Grautoff, der den Kubismus seit eh und je ebenso mißversteht als er die Kunst Matisse kritiklos bewundert, in einem Aufsatz der Zeitschrift »Kunst und Künstler« und in seiner in jeder Hinsicht unzulänglichen und leichtfertigen Schrift »Französische Malerei seit 1914« (Mauritius-Verlag Berlin 1921) geäußert. Hässischen Flachköpfen mag diese »Erklärung« befriedigen. Wir bescheiden uns zuzugeben, daß uns die jüngste Wandlung Picassos vor ein Rätsel stellt, das sich auf psychologisch-rationellem Wege wohl niemals lösen lassen wird.

Wenn Raynald in der letzten Wandlung Picassos eine Ermüdungserscheinung sieht, wenn er die jüngste Periode des Künstlers eine Periode der Unruhe und der Schwankungen nennt, so spricht er damit ein Werturteil aus, das mir – selbst wenn es noch schärfer formuliert wäre – durchaus gerechtfertigt erscheint. Alle Bewunderung, die wir für Picasso empfinden, darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine letzten »naturalistischen Werke« ein Nachlassen seiner künstlerischen Ausdruckfähigkeit und Stilsicherheit fühlbar machen. »Irgendwelche Sterne in seinen Augen sind erloschen.« –

Die Entwicklungskurve Kandinsky, mit der Picassos verglichen, verläuft eigentlich sehr unkompliziert. Sein Werk läßt sich zwanglos in zwei Gruppen sondern: in eine der Frühzeit (bis 1908) mit anekdotischem Inhalt und farbig-dekorativer Stiltendenz – und in die darauffolgende der gegenstandslosen oder »absoluten« Malerei. Nur dieser kommt künstlerische Be-

deutung zu. Die theoretische Fundierung der »absoluten Malerei« geht auf Kandinsky selbst zurück. Neuerdings hat Hugo Zehder in seiner Kandinsky-Monographie (Rudolf Kaemmerer, Dresden 1921) das Problem der absoluten Malerei zur Sprache gebracht unter fortlaufender Bezugnahme auf Kandinskys Schriften (besonders auf seine 1918 in russischer Sprache erschienenen Monographie, eine vom Künstler selbst besorgte Umarbeitung der seinerzeit im »Kandinsky-Album« des Sturms (1913) veröffentlichten Selbstbiographie).

Was Kubismus und absolute Malerei miteinander gemeinsam haben, ist die zum künstlerischen Prinzip erhobene Unabhängigkeit (und Unvergleichbarkeit) des Kunstwerkes vom Naturwerke. Kandinsky strebt »eine Malerei an, die durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen und schließlich die rein malerische Komposition erreichen wird.« Die Mittel des Malers sind: 1. die Farbe, 2. die Form (Linie, Fläche, Fleck usw.). Diese sind nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. Die Beschränkung auf abstrahierte oder abstrakte Formen und absolute Farben bedeutet gleichzeitig einen Verzicht auf jeden Gegenstand. Kandinskys Bilder sind gegenstandslos – zum Unterschied von den kubistischen, wo der Gegenstand (z. B. die Gitarre) eine ausschlaggebende Rolle spielt, nicht der Gegenstand der Sinneserfahrung allerdings, sondern der auf dem Wege der intuitiven Erkenntnis von allem Veränderlichen, Natürlich-Organischen, der Zeit und dem Tode Unterworfenen gereinigte Gegenstand – der »absolute« Gegenstand. Kandinskys Bilder dagegen haben – wir wiederholen es – keinen Gegenstand. Wohl aber einen Inhalt. Form und Farbe sind – im Matisse'schen Sinne – Äquivalente eines seelischen Inhalts.

Kandinskys Kunst ist Aufzeigen der Korrelationen zwischen dem Seelischen und dem Absoluten, d. h. jedem sinnlichen Zusammenhang entzogenen Mitteln der Form und der Farbe. Die künstlerische Vereinheitlichung der Mittel ist Aufgabe der Komposition. Für die Wahl der Mittel ist das Gefühl entscheidend, während sich die Komposition nach den Gesetzen der »inneren Notwendigkeit« regelt. (Die Rolle, die die Intuition im Kubismus spielt, übernimmt bei Kandinsky das Gefühl.) Vielleicht ließen sich die prinzipiellen Unterschiede zwischen Kubismus und absoluter Malerei schlagwortartig zu folgenden zwei Gegensatzreihen komprimieren:

Kubismus:	Kandinsky:
Spiritualismus	Emotionalismus
Intuition	Gefühl
Vita contemplativa	Vita passiva
Statik	Dynamik
Linie	Farbe
Konstruktion	Abstraktion
Raum	Zeit
	Leopold Zahn.