

Petroleum trinken

Zunächst als «Kult der Wildheit und Neuerungssucht» verspottet, prägte der 1908 von Braque und Picasso erfundene kubistische Stil zehn Jahre lang die europäische Avantgarde.

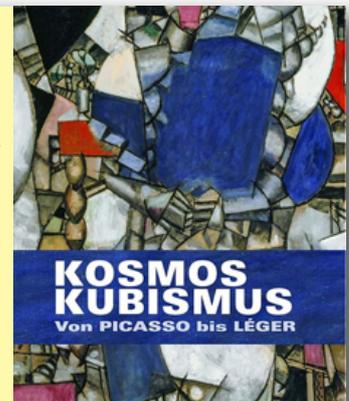
In ihren Memoiren¹ beschreibt Fernande Olivier (1881-1966), Picassos Modell und Lebensgefährtin von 1904 bis 1912, die Erfindung und Entwicklung des Kubismus als einen widerständigen Akt gegen «grimmige, wütende und ungerechte Kritiken». Sie erinnert an «das Gelächter, das durch die neuartigen Bilder hervorgerufen wurde». Und sie erwähnt, wie zögerlich Georges Braque (1882-1963), der die neue Kunstform mitgestaltete, Picassos Gefolgschaft leistete.

Nach einer Diskussion, bei der Picasso dem um Weniges jüngeren Freund sein Konzept «sehr vernünftig und klar» erläutert habe, sei Braque skeptisch geblieben. Die neuartige Malerei sei, zitiert ihn Olivier «wie wenn Du uns Werg essen oder Petroleum trinken lassen wolltest».

Im Gegensatz zu seinem normannischen Landsmann André Derain (1880-1954), der ebenfalls zur «Bande Picasso» (Olivier) zählte, liess sich Braque aber schnell überzeugen und stellte am «XIV. Salon des Indépendants» ein «grosses Bild mit kubistischer Konstruktion» (Picasso) aus. Dabei handelte es sich wahrscheinlich um «Frau», ein Werk, das im Katalog des Salons nicht aufgeführt war, weil es erst kurz vor der Eröffnung fertig wurde. Es bildete ein Aktmodell in drei verschiedenen Posen ab und ist ebenso verschollen wie eine vorbereitende Skizze.

Fernande Olivier erinnerte sich, ähnlich wie Gertrude Stein, dass Picasso pikiert auf Braques kubistischen Effort reagiert habe. Er war «ziemlich empört», dass Braque – nach einem offenbar anregenden Besuch in sei-

In chronologischer Folge dokumentiert die Ausstellung «Kosmos Kubismus – Von Picasso bis Léger» im Kunstmuseum Basel vom 30. März bis 18. August 2019 die von Pablo Picasso und Georges Braque ab 1908 an-



gestossene Revolution des künstlerischen Gestaltens. 130 Gemälde, Collagen und Skulpturen belegen die lustvolle Kreativität, mit der die beteiligten Künstlerinnen und Künstler die gängigen Qualitätsnormen und die Sehgewohnheiten über den Haufen warfen. Die in Zusammenarbeit mit dem Centre Pompidou in Paris entstandene und in Basel von Eva Reifert eingerichtete Ausstellung, führt Besucherinnen und Besucher durch einen in neun Kapitel gegliederten Parcours. Er beginnt mit Landschaftsbildern von Paul Cézanne (1839-1906). Neben seinen südfranzösischen Landschaften beeinflussten afrikanische und pazifische Skulpturen Picassos und Braques Abkehr von der gängigen Kunstauffassung. Mit der schrittweisen Reduktion auf geometrische Formen ging zunächst eine Beschränkung des Farbspektrums einher. Grau, Braun und Grün dominierten die kubistische Kunst während Jahren. Nach 1910 tauchten in Braques und Picassos Arbeiten Buchstaben und andere typografische Elemente auf. Ein eigener Raum ist der Vernetzung der Kubisten mit Kunsthändlern, Sammlern und Dichtern gewidmet. Besonders die amerikanische Dichterin und Sammlerin Gertrude Stein (1874-1946), der aus Mannheim zugewanderte Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) sowie der Literat Guillaume Apollinaire (1880-1918) boten den jungen Avantgardisten durch ihre Ankäufe tatkräftige Unterstützung.

Der Katalog zur Ausstellung ist eine adaptierte und übersetzte Fassung der Schau im Centre Pompidou, Paris (Herbst/Winter 2018/19).

Léal, B., Briend, Ch., Coulondre, A., Helfenstein, J., Reifert E.: Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger. München 2019 (Hirmer Verlag) 320 Seiten, CHF 49.00/ € 49.90.

¹ Olivier, Fernande: Picasso und seine Freunde. Erinnerungen aus den Jahren 1905-1913. Zürich 1982 (Diogenes)



Braque: Skizze «Frauen»

nem Atelier, wo er die «Demoiselles d'Avignon» und auch die «primitiven» Fassungen der «Drei Frauen» zu Gesicht bekam – sein Bild «heimlich» gemalt habe, ohne die «Quelle seiner Inspiration» offen zu legen.

Zu einem nachhaltigen Zerwürfnis zwischen den beiden Avantgardisten kam es allerdings nicht – wohl nicht zuletzt, weil Henri Matisse (1869-1954), der Meister der bis dahin tonangebenden «Fauvisten», gewahr wurde, dass seine Anhänger Braque und Derain zur Picasso-Fraktion übergelaufen waren. Während Matisse mit der Gründung der «Academie Matisse» versuchte, seine herausgehobene Stellung im Kunstbetrieb zu stärken, irritierte ihn die wachsende Freundschaft zwischen Picasso und Gertrude Stein.

Wie sich zeigte, waren all diese Eifersüchteleien nicht von Dauer, da alle Beteiligten schon bald feststellten, dass die Nachfrage nach «fauvistischen» wie nach «kubistischen» Werken gross genug war. Aus heutiger Sicht ist das keine Überraschung, damals war das



Picasso «Drei Frauen» (1908):



Braque «Der Grosse Akt» (1908):

ganz anders. Denn es war nicht bloss die Boulevard-Presse, die das aktuelle Kunstschaffen mit Hohn und Spott eindeckte. Auch wohlwollende, gegenüber der Avantgarde positiv eingestellte Kunstkenner reagierten verstört oder zumindest verständnislos.

Typisch für die Zumutungen, welche die Bilder für die Zeitgenossen bedeuteten, ist die Schilderung des Besuchs der feministischen Autorin Inez Haynes Irwin (1873-1970) und des Schriftstellers Frank Gelett Burgess (1866-1951) im Atelier von Georges Braque. Die amerikanischen Intellektuellen machten im Frühling 1908 eine ausführliche Erkundungstour durch die Werkstätten der Pariser Avantgarde. Haynes Irwin notierte in ihr Tagebuch über Braques «Grossen Akt»: «Ein leerer Raum. Ein furchterregendes Bild einer Frau mit nackten Beinmuskeln; ein Bauch wie ein Ballon, der schrumpft; eine Brust in der Form eines Wasserkrugs, die Brustwarze in der unteren Ecke; die andere Brust kommt irgendwo aus der Schulter; rechteckige Schultern. ...».

Auch Burgess, der seine Erlebnisse zwei Jahre später in einem reich illustrierten Aufsatz für

die Zeitschrift *The Architectural Record* unter dem Titel «The Wild Men of Paris» zusammenfasste, schrieb von einem «Monster auf der Staffelei, ein weibliches Wesen mit einem ballonförmigen Bauch».

Interessant an der Beschreibung des üppigen Modells sind die Missverständnisse, welche damals beim Betrachten des Bildes entstanden. Unsere Sehgewohnheiten haben sich gründlich gewandelt. Niemand würde heute von einem «ballonförmigen Bauch» und niemand von einer «Brust in der Form eines Wasserkrugs» sprechen. Und niemand würde die linke Schulter mit der linken Brust verwechseln, wie es Haynes Irwin tat.

Die Entwicklung der neuen Darstellungsformen, die im ersten Raum der Basler Ausstellung unter dem Titel «Primitivismus» zusammengefasst sind, war ein Prozess, der Monate dauerte und mit jeder neuen Ausstellung gewaltige Schockwellen durch den Kunstbetrieb schickte.

In einem aufschlussreichen Aufsatz beschreibt die Kuratorin Ariane Coulondre im Katalog die Bedingungen, unter denen der Kubismus in der Zeit seiner Entstehung zu einem (negativ konnotierten) Hype wurde. Eine wichtige Voraussetzung war der scharfe Konkurrenzkampf der Hauptstadt-Presse. Weniger die spezialisierten Magazine, als vielmehr die Feuilletons der Tageszeitungen begleiteten zwischen 1908 und 1911 im Halbjahres-Rhythmus der künstlerischen Leistungsschauen, des «Salon des indépendants» im Frühling und des «Salon d'automne» im Herbst, den Aufstieg des Kubismus.

«Angesichts der Unzahl in den Salons ausgestellter Werke», schreibt Ariane Coulondre, sahen sich die Kunstkritiker genötigt, pro Saal nur wenige Namen auszuwählen, häufig ohne Kenntnis der Kunstgeschichte oder kunsttheoretische Ambitionen. ... Künstlerische Originalität wird zum entscheidenden Kriterium.» Und originell, mit Bonmots und

Sottisen garniert, müssen auch die Texte der Kritiker sein, wenn sie im Rauschen des Blätterwaldes Aufsehen erregen sollen.

Auch unter ernsthaften Kritikern gab es in der Folge viel Unverständnis – abhängig von ihrem Standpunkt. Der erzkonservative Louis Vauxcelles (eigentlich L. Mayer, 1870-1943) behauptete in einer Polemik in der Tageszeitung *Gil Blas*: «In Braques Gegenwart verliere ich jegliche Orientierung. Dies ist eine wilde, entschlossene, auf aggressive Weise undurchschaubare Kunst.» Und an anderer Stelle in dem Text summierte er seinen Eindruck von Infantilismus und Barbarentum in der Formel: «Es handelt sich um Kanakenkunst bar jeder Vernunft.»²

Charles Morice spottete im *Mercure de France* über Werke von Derain, Braque und Metzinger und nannte «deren Vereinfachungen beunruhigend». Er forderten sie auf, «folgsamer auf die Natur zu hören». Andere kritisierten die «starke Vorliebe für deformierte, überzeichnete und hässliche Frauen» oder machten sich über den «Schüttelkrampf der Geometrie» lustig.

Noch 1911 schnödete Henri Guilbeaux in der gemässigt fortschrittlichen Wochenschrift *Les Hommes du Jour* über die im Saal 41 des Herbstsalons gezeigten Werke von Robert Delaunay (1885-1941), Marie Laurencin (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Henri Le Fauconnier (1881-1946), Fernand Léger (1881-1955) und Jean Metzinger (1883-1956) über den «neurotischen und beschränkten Intellektualismus dieser trockenen Zergliederer». Und Gabriel Mourey schrieb in der auflagenstarken liberalen Tageszeitung *Le Journal* von einem «Kult der Wildheit und Neuerungssucht».

Für die nationalistische Rechte war die ganze Richtung ohnehin verdächtig. Sie folgte in ihren Publikationen dem tonangebenden chauvinistischen (später antisemitischen und faschistischen) Intellektuellen Camille Mau-

² Als «Kanaken» (von hawaiisch *kanaka* = Mensch) wurden damals die Bewohner Polynesiens und Ozeaniens bezeichnet. Der Begriff war nicht negativ besetzt. Im vorliegenden Kontext geht es um die Nähe zur «primitiven» Kunst, die von den Avantgardisten bewundert und gesammelt wurde.



Saal XI im Herbstsalon 1912: «Französische Errungenschaft» und «Verwurzelung in der französischen Gotik»

clair, der in einer Überblicksdarstellung über die aktuellen Kunsttendenzen den Einfluss der Galeristen Bernheim und Vollard zwar bestritt, aber die «merkwürdigen Kleckereien bei den Deutschen» hervorstrich – gemeint waren Kahnweiler und Uhde.

Einfachere Gemüter witterten pauschal eine Verschwörung der Kunsthändler und denunzierten die Kubisten insgesamt als «Geistesranke ... die fast alle Ausländer sind». Je mehr es sich aber zeigte, «dass es sich ... um eine tiefreichende Umwälzung in der Kunst und nicht um eine Modeerscheinung handelte», schreibt Ariane Coulonde, «desto politischer werden die Angriffe». Die moderne Malerei wurde zum Sinnbild der Dekadenz der ganzen Gesellschaft, die Künstler wurden als «pazifistische Saboteure» verunglimpft und als «Hochstapler» gebrandmarkt.

Die Beleidigungen riefen die Verteidiger der neuen Malerei auf den Plan. Guillaume Apollinaire, der sich bis dahin zurückhaltend über die Innovationen seiner Freunde (und seiner Gefährtin Marie Laurencin) geäußert hatte, begann im Herbst 1911 dezidiert von der «Schule des Kubismus» zu sprechen; es handelte sich «um das Bedeutendste ..., was in der

gegenwärtigen Kunst zu finden» sei, schrieb er in einem grossen Aufsatz im *Mercure de France*. Im folgenden Jahr setzte er in *Les Soirées de Paris* noch einen drauf, indem er die neue Richtung zur genuin französischen Errungenschaft erhob – eine Idee, welche die Maler Metzinger³ und Gleizes in eigenen Abhandlungen aufnahmen, um damit Distanz zum angeblich unheilvollen Einfluss der italienischen Renaissance zu schaffen und die Verwurzelung ihrer Kunst in der französischen Gotik zu betonen.

Das teilweise groteske publizistische Gerangel fand mit dem Kriegsausbruch ein abruptes Ende – nicht zuletzt, weil einige der beteiligten Zeitschriften und Zeitungen ihr Erscheinen einstellten, oder weil Autoren einrücken mussten. Dabei entgingen dem Publikum – und auch den Kritikern – entscheidende Innovationen bei der Fortentwicklung des kubistischen Stils.

Schon 1911 hatte Braque damit begonnen, Buchstaben in seine Tableaux zu integrieren. Ein Jahr später spielte Picasso mit einzelnen Farbeffekten und begann fremde Materialien zu verwenden: Beim «Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht» ersetzte zum Beispiel eine

³ Auf der Fotografie aus der Zeitschrift *L'illustration* ist Jean Metzingers Gemälde «Tänzerin im Café» an zweiter Stelle von rechts zu erkennen. Das Grossformat rechts daneben, «Gebirgsbewohner werden von Bären angegriffen», stammt von Henri Le Fauconnier. Auf der linken Bildseite hing «Amorpha» von František Kupka und daneben «Die Quelle» von Francis Picabia. Im Vordergrund: Skulpturen von Amadeo Modigliani und Joseph Csáky.



H. Laurens: «Clown»(1915)

Kordel den Rahmen. Die Collagen mit Papier und Wellkarton leiteten über zu dreidimensionalen, skulpturalen Objekten, die ab 1913 entstanden. Am berühmtesten sind die Gitarren aus Karton und Blech sowie die Absinthgläser – mehr Ausdruck der Experimentierfreude, als währschafte Kunstobjekte.

Die neuen Errungenschaften machten schnell Schule. Henri Laurens (1885-1954) nahm die skizzenhaften, spielerischen Anregungen in eigenen, mit grosser Sorgfalt ausgeführten Papiers collés und Assemblagen auf. Für seine skulpturalen Konstruktionen verwendete er dauerhafte Materialien wie Holz und Blech, die er zum Teil farbig bemalte.

Zwischen 1915 und 1918 fertigte der gelernte Steinmetz um die 70 Collagen und 30 Assemblagen. Sie machten ihn schnell berühmt, zumal Daniel-Henri Kahnweiler sie «zur Blüte des Kubismus» erklärte.



A. Archipenko: «Médrano II»

Grosses Aufsehen erregten auch die Skulpturen Alexander Archipenkos (1887-1964). Der in Kiew geborene Bildhauer war der erste, der ab 1910 kubistische Plastiken gestaltete, was er «Skulpto-Malerei» nannte. Im Salon von 1914 erregten die Arbeiten aus verschiedenen Materialien grosses Aufsehen und wurden in der Presse höhnisch kommen-

tiert. Ganz anders Guillaume Apollinaire: Er lobte die Kühnheit des Künstlers. Besonders gefiel ihm «Médrano II» – ein dreidimensionales Bild (Museum Guggenheim, New York), das auf den Zirkus Médrano Bezug nahm, in dem die Kubisten Stammgäste waren.

Seine Bewunderung für die «polychrome Skulptur», in der sich «Glas, Holz und Eisen ... aufs Überraschendste und Glücklichste» vereinten, führte in der Redaktion der Tageszeitung *L'Intransigeant*, die das Werk am Vortag mit Gusto verrissen hatte, zum grossen Krach und zum Ende von Apollinaires Mitarbeit.

Den Reichtum an Informationen, die ein exzellent redigiertes und sorgfältig illustriertes Katalogbuch wie «Kosmos Kubismus» ist mehr als eine blosser Ergänzung zu einer Ausstellung, die mit ihren Exponaten immer nur das Fundament des Erkennens Wiedererkennens zu legen vermag – und sei das Schauerlebnis noch so beeindruckend.

Zwei Elemente der Kubismus-Schau im Kunstmuseum Basel verdienen es, besonders intensiv in Erinnerung zu bleiben. Erstens die Darstellung des Kubismus als innovative und experimentierfreudige Kunstbewegung weit über Braque und Picasso hinaus. Nicht zufällig ist auf der Vorderseite Des Katalogumschlags Fernand Légers «Frau in Blau» von 1912 abgebildet, und im Innern sind Arbeiten von Robert und Sonia Delaunay ebenso vertreten wie Werke von Jacques Villon, Piet Mondrian oder Francis Picabia und zahlreicher anderer Avantgardisten.

Der Begriff der «Salonkubisten», der diesen Künstlern angeheftet wurde, hat – ganz unverdient – einen abwertenden Beigeschmack. Sie, die ihre kubistischen Werke in den Salonausstellungen präsentierten – was Picasso nie und Braque nur am Anfang seiner Karriere getan hatte – waren es, welche den künstlerischen Ansatz mit ihren eigenen Inventionen bereicherten.

Dass die kubistische Periode in ihrer Karriere oft nur eine Durchgangsstation bedeutete, tut ihrer Bedeutung für die Geschichte der Moderne keinen Abbruch.

Das zweite Element, welches – speziell für die Basler Ausstellung – nachhaltig in Erinnerung bleibt, ist mit dem Namen des Basler Bankiers und Sammlers Raoul La Roche (1889-1965) verbunden. Keine andere Einzelperson hat so viel dazu beigetragen, dass das Basler Kunstmuseum zu einem Hotspot der kubistischen Moderne werden konnte.

1950er durfte es 14 Werke als Dauerleihgabe in seine Sammlung aufnehmen. Schon zwei Jahre später wurde daraus eine erste Schenkung von 24 Werken – vier Bilder von Picasso, neun von Braque, fünf von Gris, vier von Léger und je eines von Le Corbusier und Ozenfant. 1955 und 1963 folgten zwei weitere Schenkungen, die auch Arbeiten auf Papier und vier Skulpturen von Jacques Lipchitz umfassten. Als Raoul La Roche 1965, drei Jahre nach seiner krankheitsbedingten Rückkehr in die Heimat, starb, gehörte mehr als die Hälfte seiner wertvollen Kollektion zur Öffentlichen Kunstsammlung.

Raoul La Roche war durch die Freundschaft mit Le Corbusier und Amédée Ozenfant, die er 1918 kennengelernt hatte, zum Kunstsammler geworden. Sie bezeichneten ihre Werke «Après le Cubisme» (so der Titel einer Streitschrift) als «Purisme». La Roche begann, diese puristischen Gemälde zu kaufen. Und als der französische Staat 1921-1923 die im Krieg beschlagnahmten Bestände des deutschen Galeristen Paul-Henri Kahnweiler versteigerte, nutzte La Roche die Gelegenheit, günstig eine Kollektion kubistischer Werke zu erwerben. Beraten (und an den Auktionen vertreten) durch Le Corbusier und Ozenfant, erwarb er Hauptwerke von Picasso, Braque, Léger und Juan Gris. Auch später beschränkte er sich auf kubistische und puristische Arbeiten; nur Léger ist in seiner Sammlung mit einigen Arbeiten vertreten, die nach 1920 entstanden sind. 1929 erklärte La Roche seine Sammlung, mit der er sein von Le Corbusier entworfenes Haus im Pariser Vorort Auteuil ausstaffierte, für abgeschlossen.

Als er seine Kunst-Stücke nach dem Zweiten Weltkrieg nach Basel zu verschenken begann, bedachte er mit einer grosszügigen Geste auch die französische Republik. Das Musée



Grosszügiger Sammler: Bankier Raoul La Roche

Nationale d'Art Moderne (heute «Centre Georges-Pompidou») erhielt neun kubistische Meisterwerke – anders wäre ihm die Ausfuhr seiner hochkarätigen Sammlung wohl nicht erlaubt worden.

© Jürg Bürgi 2019 (Text)

© Illustrationen sind Scans aus dem Katalog. Das Porträt von Raoul La Roche entnahmen wir der Website https://de.wikipedia.org/wiki/Raoul_La_Roche.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel. IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0