



Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei

Roger Allard

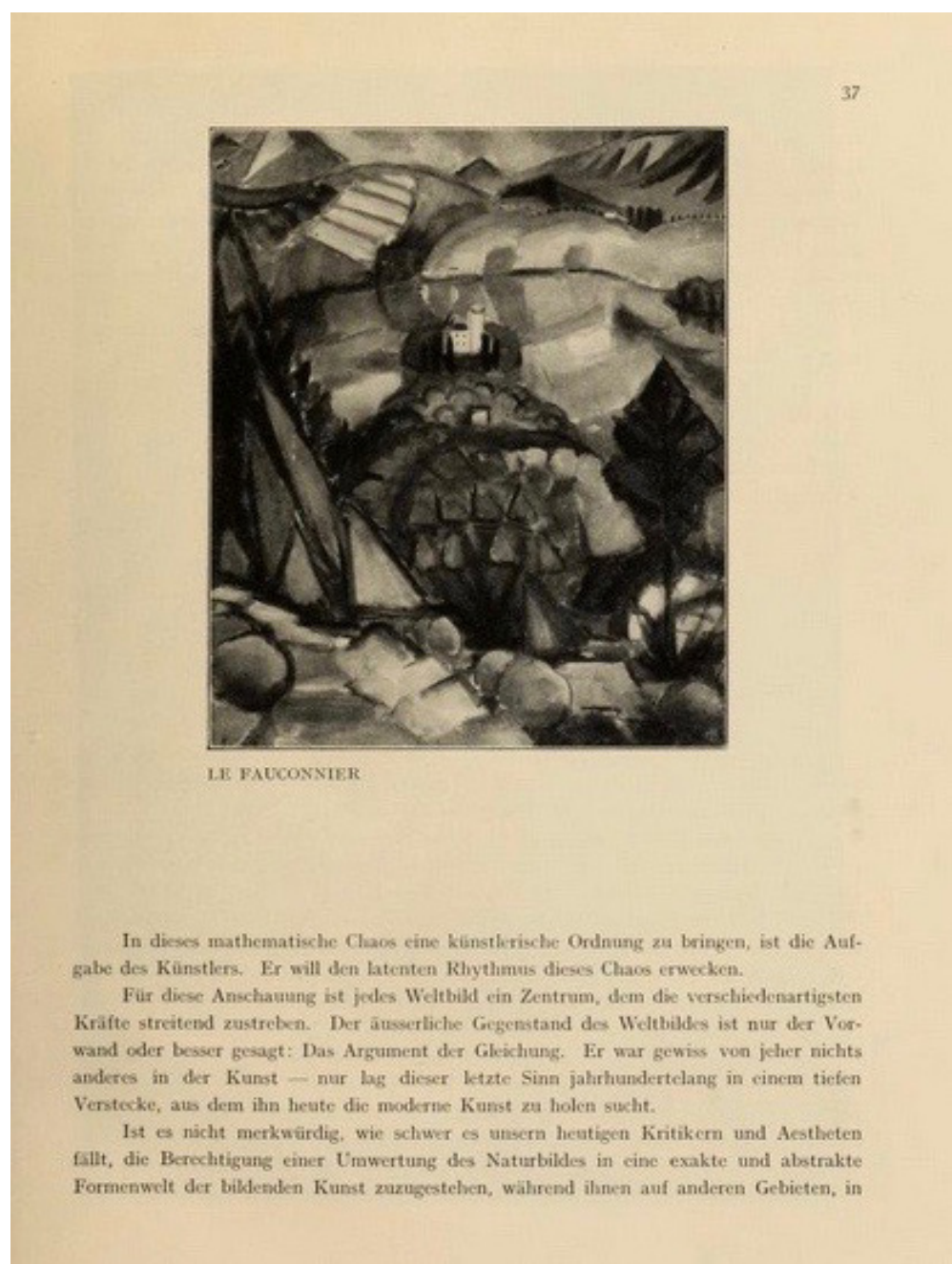
Wassily Kandinsky / Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter
München, 2. Auflage 1914, S. 35-41

LEA ROSENKRANZ

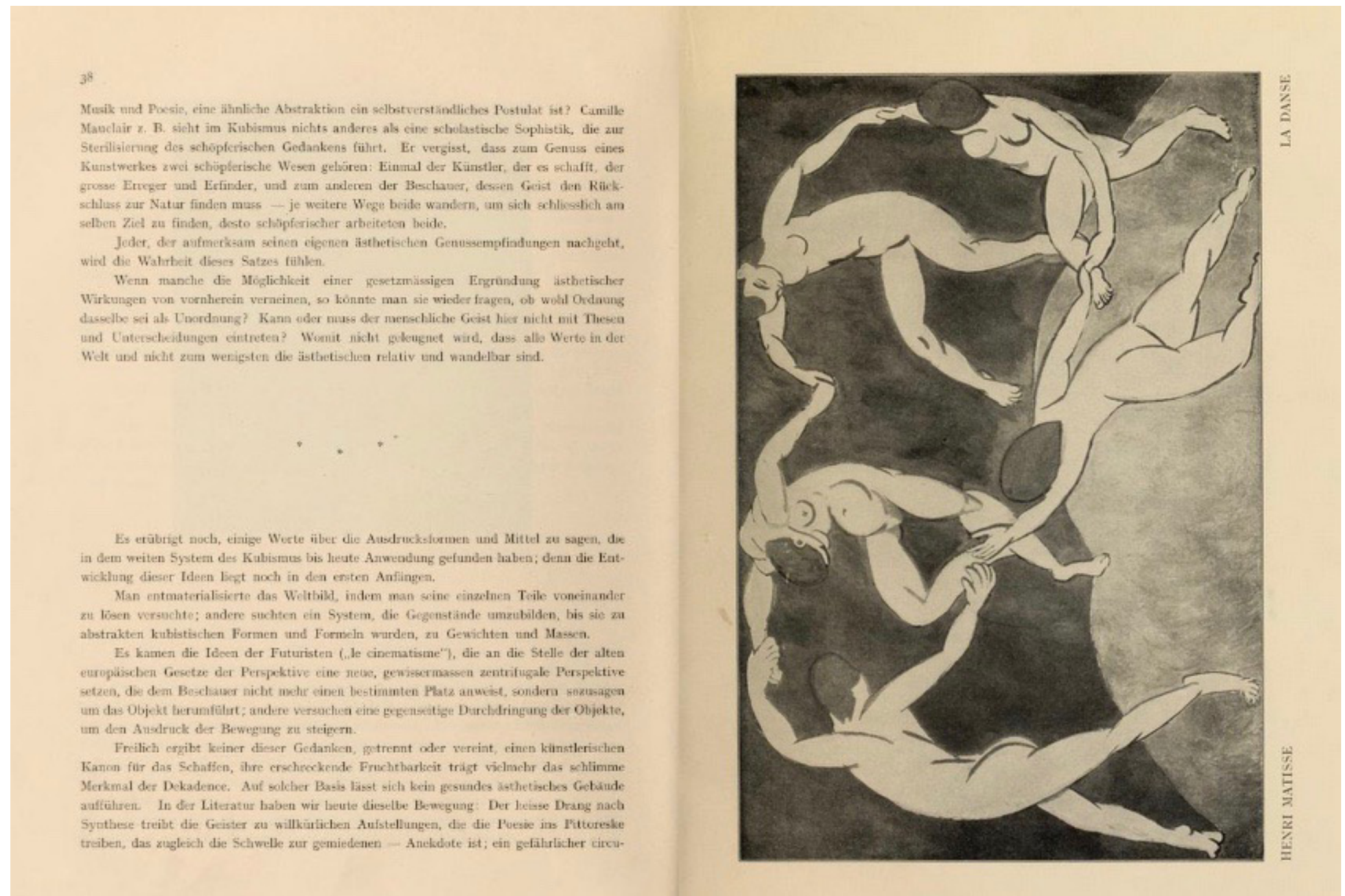
Als der Kubismus Anfang des 20. Jahrhunderts entstand, wurde diese experimentelle Kunstrichtung aufgrund der scheinbaren Willkürlichkeit und fehlenden Ordnung stark kritisiert. Der französische Dichter und Kunstkritiker Roger Allard geht im neunten Beitrag zum Almanach *Der Blaue Reiter* unter dem Titel *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei* mit strukturierten Argumenten auf die Kritiker ein und setzt sich in drei Teilen mit dem Kubismus auseinander: Zuerst greift er den vorausgehenden Impressionismus auf, setzt sich anschließend mit der Frage, was der Kubismus sei, auseinander und fragt schließlich, was dessen Ausdrucksformen seien, wobei er auf die Internationalität und Interdisziplinarität der Bewegung eingeht. Zusätzlich lässt sich erwähnen, dass die Bebilderung des Aufsatzes nachträglich und nicht vom Autor selbst vorgenommen wurde.

Der erste Blick des Lesers fällt auf eine schwarzweiße Reproduktion des Gemäldes *Herbst* von 1860 (Paris, Petit Palais) aus der vierteiligen Reihe der Jahreszeiten von Paul Cézanne. Im Zentrum des Bildes ist eine junge Dame in einem bodenlangen Kleid abgebildet, die eine Schale mit Obst auf ihrem Kopf trägt. Die Figürlichkeit, die Stimmung, aber auch die für den späteren Cézanne untypische Nähe zum Naturalismus werden deutlich. Allard behauptet, dass der Impressionismus lediglich eine »kurze Vorgeschichte des ›Kubismus‹« sei (S. 36) und erklärt Cézanne zum Wegbereiter dieser Kunstform. Somit könnte man, wie Cézanne, den Herbst symbolisch für das Ernten des Gesäten und damit für einen Abschluss des Sommers, also der vorigen Epoche, ansehen. Allard war dieser kleine Einblick offenbar wichtig, um mit falschen Annahmen über den Kubismus aufräumen zu können.

Im nächsten Abschnitt befasst sich Allard mit der Kunst seiner Gegenwart und erklärt, was für ihn der Kubismus bedeutet: »In erster Linie der bewusste Wille, in der Malerei die Kenntnis von Mass, Volumen und Gewicht wiederherzustellen« (S. 36), schreibt er, sei die Grundaufgabe des Kubismus. Dabei erklärt Allard, dass verschiedene abstrakte Formen in Beziehung zueinander stünden und man diese in eine Ordnung bringen müsse, was gleichzeitig die Aufgabe des Künstlers sei. Dementsprechend wende man sich von der impressionistischen Raumillusion und dem Farbennaturalismus ab. Dabei kritisiert Allard außerdem das Unverständnis der Kritiker für die neue Form der Umwertung. Darüber hinaus sei in anderen Disziplinen, wie der Musik, eine Abstraktion selbstverständlich. Zusätzlich führt er noch aus, »dass zum Genuss eines Kunstwerkes zwei schöpferische Wesen gehören« (S. 38). Damit be-



>> **Umwertung der Form**
Zur Rezeption der Abstrakten Kunst gehören »zwei schöpferische Wesen«, so das Argument Roger Allards. Zur Illustration des Textabschnitts verwendet der Autor ein Landschaftsbild von Henri Le Fauconnier. Sein Sujet zerlegt der Künstler darin in geometrische Formen und Linien.



>> **Entmaterialisierung der Welt**
Roger Allard charakterisiert den Kubismus in seinem sechsseitigen Beitrag »Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei« als eine Kunstform, in der die Teile eines weltlichen Ganzen als fragmentierte Kompositionsbestandteile wiedergegeben werden. Seiner Argumentation wird auf der Doppelseite das fauvistische Gemälde *La Danse II* (1909-1910) von Henri Matisse zur Seite gestellt.

schreibt er, dass es nicht nur den Künstler als Erschaffer brauche, sondern auch einen Betrachter und dessen rezipierenden Intellekt. Interessant ist auch die Bildauswahl dieses Abschnittes, der mit Henri Le Fauconniers Gemälde *Paysage lacustre* (Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage) von 1911 illustriert wurde. Dieses Landschaftsbild lässt sich noch als ein solches erahnen, da man Berge, Bäume und eine Burg an einem See in der Mitte erkennen kann. Trotzdem wirkt es so, als verliere dieses Gemälde zunehmend an Gegenständlichkeit, die bereits weitgehend durch Formen, Linien und geometrische Körper ersetzt wurde. Daher bot sich das Gemälde gut als Beispiel für den Kubismus an.

Im letzten Abschnitt geht Allard auf die Ausdrucksformen und Mittel des Kubismus ein, wobei er hier beschreibt, dass es noch schwer sei, hier einheitliche Regeln und Normen zu finden, da diese Kunstrichtung sich noch in den Anfängen befinde. Trotzdem beschreibt Allard ein wichtiges Merkmal wie folgt: »Man entmaterialisiert das Weltbild, indem man seine einzelnen Teile von einander zu lösen versucht [...]« (S. 38). Neben dieser Entmaterialisierung führt Allard noch an, dass andere Kubisten auch nach bestimmten Systemen suchen, um die Bildgegenstände dann in »Formeln und Formen«, in »Gewichten und Massen« zu erfassen. Diesem Absatz wurde das 1909-1910 entstandene Gemälde *La Danse II* von Henri Matisse zugeordnet (Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage). Es zeigt fünf nackte Personen, die sich an den Händen halten und in einem Kreis tanzen. Dabei handelt es sich um keine kubistische, sondern um figurative fauvistische Kunst, die starke Abstraktionen aufweist. Der Fokus wird auf die Formen, Linien und Körper gelenkt, und durch die kompositorische Rhythmik entsteht ein Zusammenklang von Kunst und Musik.

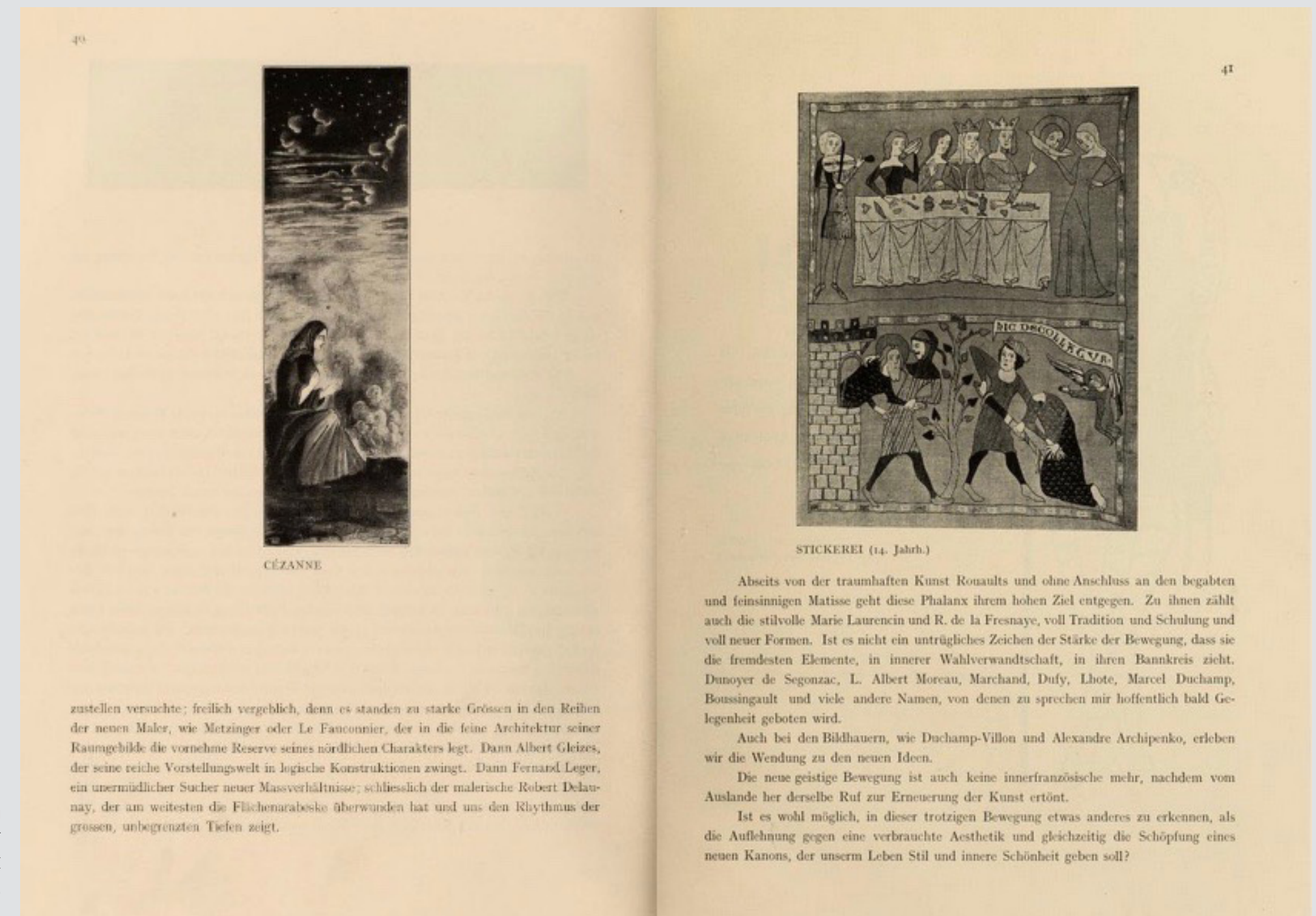
Des Weiteren konkretisiert Allard, dass diese neue Bewegung nicht als die Kunst von »Inspirierten und Träumern« (S. 39) abgetan werden solle, sondern den Aufruf zu einer neuen Epoche darstelle. Zusätzlich erklärt er Derain, Braque und Picasso zu Künstlern, denen man besonders Beachtung schenken solle, wobei er nicht deren Talent würdigen wolle, sondern ihre Rolle bei der Entstehung des Kubismus

betont, da sie am Beginn der »Kurve der Entwicklung« stünden, die nach 1910 eine »sehr präzise Richtung« angenommen habe (S. 39). Nicht nur bei den Vorreitern des Kubismus, sondern schon in einer niedersächsischen Stickerei des 14. Jahrhunderts, die Enthauptung des Johannes zeigend (Berlin, Kunstgewerbemuseum), die ebenfalls zur Illustration herangezogen wurde, lässt sich – folgt man hier der Bildinszenierung der Herausgeber – eine Art der Abstraktion durch einfache Formen und geordnete Strukturen erkennen. Zu bedenken ist dabei allerdings die technische Einschränkung des Mediums und die damit verbundene Vereinfachung, die gewiss nicht als bewusstes Abstrahieren verstanden werden darf. Neben der Stickerei ist hier auch noch der Winter, ein weiterer Teil aus Cézannes Jahreszeiten-Zyklus, abgebildet. Der Einsatz dieses Gemäldes am Ende des Textes könnte man als Erklärung deuten, dass die alte Epoche des Impressionismus vorbei ist und eine neue Epoche, die des Expressionismus und Kubismus, beginnt. Damit könnte man dies als Wertschätzung der alten Epochen werten, aber auch als einen zuversichtlichen Blick in die Zukunft.

Allard setzt sich in seinem Kapitel mit der Fragestellung auseinander, was die neue Epoche Kubismus bedeutet. Er kommt zu dem Ergebnis, dass es sich um eine abstrakte Kunstform handelt, die einen »neuen Kanon« anstrebt, und womöglich »unserem Leben Stil und innere Schönheit« geben soll (S. 41). Dabei muss der Künstler aktiv Ordnung in dem Chaos der Formen und Körper schaffen. Zudem rückt für ihn nicht nur der Künstler in den Fokus, sondern auch der Betrachter des Werkes. Mit seinem Appell, die neue Bewegung ernst zu nehmen, argumentiert er ganz im Sinne des Almanachs *Der Blaue Reiter*, der versucht hat, verschiedene internationale Strömungen zu vereinen, sodass seine Überschrift, *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei*, deutlich über den Kubismus hin ausweist.



>> Paul Cézanne
Die vier Jahreszeiten [Frühling, Sommer, Winter, Herbst], um 1860
 Öl auf Leinwand, 314 x 96-104 cm je Tafel
 Petit Palais, Paris



CÉZANNE

STICKEREI (14. Jahrh.)

zustellen versuchte; freilich vergeblich, denn es standen zu starke Grössen in den Reihen der neuen Maler, wie Metzinger oder Le Fauconnier, der in die feine Architektur seiner Raumgebilde die vornehme Reserve seines nördlichen Charakters legt. Dann Albert Gleizes, der seine reiche Vorstellungswelt in logische Konstruktionen zwingt. Dann Fernand Leger, ein unermüdlicher Sucher neuer Massverhältnisse; schliesslich der malerische Robert Delaunay, der am weitesten die Flächendarstellung überwunden hat und uns den Rhythmus der grossen, unbegrenzten Tiefen zeigt.

>> Einfache Form

Diese doppelte Bildinszenierung der Herausgeber, in der die Winter-Tafel aus dem Jahreszeiten-Zyklus Cézannes mit einer niedersächsischen Stickererei des 14. Jahrhunderts parallelisiert wird, verbindet sich mit dem auf der selben Seite abgedruckten Argument Allards, nach dem sich Abstraktion an einfachen Formen und geordneten Strukturen nachvollziehen ließe. Bereits die Titelseite des Aufsatzes zeigt eine Reproduktion von Cézannes »Herbst« aus demselben, um 1860 entstandenen Zyklus.

Abseits von der traumhaften Kunst Rouaults und ohne Anschluss an den begabten und feinsinnigen Matisse geht diese Phalanx ihrem hohen Ziel entgegen. Zu ihnen zählt auch die stilvolle Marie Laurencin und R. de la Fresnaye, voll Tradition und Schulung und voll neuer Formen. Ist es nicht ein untrügliches Zeichen der Stärke der Bewegung, dass sie die fremdesten Elemente, in innerer Wahlverwandtschaft, in ihren Bannkreis zieht. Dunoyer de Segonzac, L. Albert Moreau, Marchand, Dufy, Lhote, Marcel Duchamp, Boussingault und viele andere Namen, von denen zu sprechen mir hoffentlich bald Gelegenheit geboten wird.

Auch bei den Bildhauern, wie Duchamp-Villon und Alexandre Archipenko, erleben wir die Wendung zu den neuen Ideen.

Die neue geistige Bewegung ist auch keine innerfranzösische mehr, nachdem vom Auslande her derselbe Ruf zur Erneuerung der Kunst ertönt.

Ist es wohl möglich, in dieser trotzigen Bewegung etwas anderes zu erkennen, als die Auflehnung gegen eine verbrauchte Aesthetik und gleichzeitig die Schöpfung eines neuen Kanons, der unserm Leben Stil und innere Schönheit geben soll?