

Lorenz Dittmann

Die Willensform im Kubismus

I

Der Kubismus stellt der Erkenntnis ein schwierigeres Problem als die anderen künstlerischen Sprachen unseres Jahrhunderts. Öfter als diesen wandte sich ihm deshalb die philosophische Deutung zu¹.

Die neukantianische Interpretation DANIEL-HENRY KAHNWEILERS und die phänomenologische von GUY HABASQUE, die von besonderem Interesse sind, seien eingangs kritisch erörtert. Ihnen wird die Picasso-Interpretation WALTER BIEMELS entgegengestellt und abschließend eine für die Erfassung kubistischer Werke bestimmte Modifikation dieser Deutung vorgelegt.

KAHNWEILERS Ausführungen befaßten sich mit Form, Inhalt und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen kubistischer Bilder. Zu Beginn seines Buches ›Der Weg zum Kubismus‹ charakterisierte Kahnweiler das »Wesen der neuen Malerei«, d. h. des Kubismus, mit folgenden Worten: »Der Zweck der Geschichtsschreibung, den die Malerei vor Masaccio erzählend, nach ihm dramatisch erfüllt hatte, war weggefallen. Darum ward die Malerei unserer Zeit lyrisch. Die reine, hohe Freude an der Schönheit der Dinge ist ihr Ansporn . . . Sie will sie fassen in der Einheit des Kunstwerks. Damit ist das Wesen der neuen Malerei deutlich gekennzeichnet als darstellend und aufbauend zugleich. Darstellend: will sie doch die Formenschönheit der Dinge wiedergeben. Aufbauend: will sie doch diese Formenschönheit im Gemälde begreifen. Darstellung und Aufbau widerstreiten sich. Wie die neue Malerei sie versöhnte, die Etappen des Wegs zu diesem Ziele« wollte Kahnweiler in seinem Buche aufzeigen².

Unter 'Lyrismus' verstand Kahnweiler eine neue formale Geschlossenheit, eine neu gewonnene Eigengesetzlichkeit und Eigenständigkeit des Kunstwerks. Darin traf er sich mit Gedanken der Künstler und der mit ihnen befreundeten Dichter. So schrieb Georges Braque: »Das Sujet ist nicht der Gegenstand, sondern die neue Einheit, der Lyrismus, der völlig aus den Mitteln hervorgeht³.« Guillaume Apollinaire sah die Eigenart der neuen Malerei ähnlich: »Man bewegt sich auf eine völlig neue Kunst zu, die für die Malerei das Gleiche bedeuten wird, was man bisher schon als Funktion der Musik gegenüber der Literatur angesehen hatte. Sie wird reine Malerei sein, ebenso wie die Musik reine Literatur ist⁴.«

Nach Kahnweilers These widerstreiten sich Aufbau und Darstellung. Bildaufbau scheint nur auf Kosten der Darstellung, nämlich durch 'Deformation', möglich zu sein. 'Illusionistische' Kunst kennt keinen Aufbau. »Die Kunst seit Masaccio hatte

keine Deformation zu fürchten gehabt, da sie den Aufbau ganz über Bord geworfen hatte⁵.« Kubistische Bilder versöhnen diesen Widerspruch, indem sie den Gegenstand nicht 'illusionistisch' darstellen, sondern nur sein 'Formenschema' geben, verbunden mit realistischen Einzelheiten. Das Formenschema bedarf der realistischen Details: »Wenn . . . nur dieses Formenschema vorhanden wäre, so wäre es unmöglich, etwas 'Dargestelltes' aus der Außenwelt in dem Gemälde zu sehen. Es würde einfach als eine Anordnung von Flächen, Zylindern, Vierecken usw. gesehen werden. Hier springt die von Braque gefundene Einführung undeformierter realer Gegenstände ein (vgl. Abb. 131). Indem nämlich 'reale' Einzelheiten dieser Art im Gemälde angebracht werden, entsteht dadurch ein Reiz, an den sich Erinnerungsbilder anknüpfen, die im Bewußtsein nun aus dem 'realen' Reize und dem Formenschema den fertigen Gegenstand konstruieren. So entsteht im Bewußtsein des Beschauers die volle gewünschte körperliche Darstellung. Nun kann die zur Aufnahme der einzelnen Teile in die Einheit des Kunstwerks nötige Rhythmisierung vorgenommen werden, ohne daß störende Deformationen entstehen, da ja der Gegenstand gar nicht auf dem Gemälde 'vorhanden' ist, das heißt im Gemälde noch nicht die geringste Naturwahrscheinlichkeit hat, der Reiz also mit dem Assimilationsprodukte nicht in Konflikt geraten kann. Auf dem Gemälde: Formenschema und kleine reale Einzelheiten als Reize, im höchsten Sinne in der Einheit des Kunstwerks begriffen. Im Bewußtsein des Beschauers erst das fertige Assimilationsprodukt, menschlicher Kopf zum Beispiel. Ein Konflikt ist hier unmöglich, und doch wird das einmal 'erkannte' Objekt im Gemälde 'gesehen', als dargestellt mit einer Eindringlichkeit, deren eine illusionistische Kunst unfähig ist⁶.«

Das Gemälde ist nach Kahnweiler mithin der Initiator eines Prozesses, dessen Ziel das 'realistische' Assimilationsprodukt »im Bewußtsein des Beschauers« ist. In dieses realistische Bild müssen auch die geometrischen Formen aufgehen. Solche Auffassung brachte Kahnweiler dahin, den Namen 'Kubismus' und die Bezeichnung als geometrische Kunst herzuleiten »aus dem Eindruck der ersten Beschauer, die in den Gemälden geometrische Formen 'sahen'«. Kahnweiler nahm dagegen Stellung: »Dieser geometrische Eindruck beim Beschauer ist unberechtigt, da die vom Maler gewünschte Sehvorstellung nicht etwa in geometrischen Formen besteht, sondern in der Darstellung der wiedergegebenen Gegenstände. Wie entsteht eine solche Sinnesillusion? Sie entsteht nur bei dem Beschauer, bei dem sich, aus Mangel an Gewohnheit, der Assoziationsvorgang nicht vollzieht, der erst das Hineinsehen von Gegenständlichem zur Folge hat⁷.«

In einem anderen Zusammenhang formulierte Kahnweiler einen ähnlichen Gedankengang. »Vor dem gestalteten Bild kann es geschehen, daß der Betrachter naiverweise das Zeichen mit dem Bezeichneten verwechselt. Das tut derjenige, der eine Figur von Picasso monströs findet; aber auch wer die Monstrosität, die er 'sieht', zu lieben vorgibt (selbst wenn er von 'konvulsivischer Schönheit' redet), ist nicht weniger naiv als der, der sich entsetzt davon abwendet. Beim einen wie beim anderen beruht die Verwirrung darauf, daß man angesichts von Bildzeichen diese mit dem Bezeichneten gleichzusetzen gewohnt ist. Statt des Bildzeichens sieht der Betrachter eine 'wirkliche' Frau, die er mit den Erinnerungsbildern von Frauen

in seinem Gedächtnis vergleicht: daraus entsteht ein Konflikt. Die Erfahrung beweist jedoch, daß letztlich Zeichen und Bezeichnetes in Übereinstimmung geraten⁸.«

Das Formenschema, worauf der Gegenstand um des Bildaufbaues willen reduziert wird, ist, Kahnweiler zufolge, zugleich Darstellung der Sehkategorien, der apriorischen Anschauungsformen. Diese »liefern uns das feste Gerüst, auf das wir die aus Netzhautreizen und Erinnerungsbildern zusammengesetzten Erzeugnisse unserer Einbildungskraft auftragen . . . Unsere Kenntnis a priori dieser Formen ist die Voraussetzung, ohne die es für uns kein Sehen, keine Körperwelt gäbe«. Nach Kahnweilers Deutung hat der Kubismus, »gemäß seiner besonderen Rolle als aufbauende und darstellende Kunst zugleich, in seiner Darstellung die Gestalten der Körperwelt den ihnen zugrunde liegenden 'Urformen' möglichst nahegebracht. Durch Anlehnung an diese Urformen, die die Grundlagen des menschlichen Körpersehens und -empfindens sind, gibt er die deutlichste Erläuterung und Begründung aller Formen. Die unbewußte Arbeit, die wir vor jedem Gegenstande der Körperwelt vornehmen müssen, um seine Form zu 'erkennen', um uns ein genaues Bild von ihm zu schaffen, erleichtert uns das kubistische Gemälde, indem es uns die Beziehungen dieses Körpers zu den Urformen zeigt . . . Wie ein Knochengerüst liegen dann beim endgültigen Sehergebnis des Gemäldes diese Formen dem Eindrucke des dargestellten Gegenstandes zugrunde, nicht mehr 'gesehen', aber die Grundlage der 'gesehenen' Gestalt⁹.«

Die Auffassung Kahnweilers, kubistische Bilder stellten nicht den gesehenen Gegenstand dar, sondern den Gegenstand bezogen auf die apriorischen Anschauungsformen des menschlichen Bewußtseins, findet eine gewisse Entsprechung in Äußerungen der Künstler selbst, wenn sie darauf hinwiesen, sie wollten die 'Idee' des Gegenstandes, den 'gekannten' Gegenstand darstellen. »Ich fragte mich«, schrieb Picasso, »ob man nicht die Dinge eher so malen müsse, wie man sie kennt, als wie man sie sieht . . . Ein Bild kann ebensogut die Ideen der Dinge darstellen wie ihre äußere Erscheinung¹⁰.« Braques Ausspruch: »Die Sinne entformen, der Geist formt. Gewißheit ist nur in dem, was der Geist zeugt¹¹«, kann in einem ähnlichen Sinne verstanden werden. Und Juan Gris stellte fest: »Über die verschiedenen Gesichtspunkte hinaus, unter denen man ein Ding im praktischen Leben sehen kann, gibt es etwas, das man die Urídee (*idée première*) des Gegenstandes nennen könnte¹².«

Nur Kahnweilers Gedanken jedoch verbinden sich zu einem schlüssigen Zusammenhang¹³. Die Aussprüche der Künstler finden in anderen, die nicht in die gleiche Richtung weisen, ihr Korrektiv¹⁴.

Gegen die Thesen Kahnweilers ist einzuwenden:

1) Es ist unrichtig, daß im Kunstwerk 'Darstellung' und 'Aufbau' einander prinzipiell widerstreiten müßten. In der Malerei vor dem Kubismus war Darstellung immer auch schon Bildaufbau. Kahnweilers Meinung, »die Kunst seit Masaccio« habe »den Aufbau ganz über Bord geworfen«, wird schwerlich Anhänger finden. Sie ist aber eine der Voraussetzungen seiner Kubismus-Interpretation.

2) Der geschichtliche Abstand widerlegt die Auffassung Kahnweilers, der Name 'Kubismus' und die Bezeichnung als geometrische Kunst wären erwachsen nur »aus

dem Eindruck der ersten Beschauer, die in den Gemälden geometrische Formen 'sahen', die darzustellen nicht Absicht der Künstler gewesen sei. Auch für den heutigen Betrachter ist geometrische Formgebung ein Charakteristikum kubistischer Bilder. Auch ihm wird das kubistische Bild nicht durch 'Assoziation' und 'Assimilation' zur realistischen Darstellung¹⁵. Der Konflikt zwischen Zeichen und Bezeichnetem bestimmt auch noch in unserer Sicht den Kubismus.

3) Wären die geometrischen Formen kubistischer Bilder Darstellungen der Sehkategorien, deren sich das menschliche Bewußtsein zur Gegenstandswahrnehmung bedient, so müßten kubistische Werke ein besonders *klares* Bild des Gegenstandes bieten. Das Gegenteil ist der Fall. Mag Kahnweilers Ansicht gelten für frühkubistische Bilder Picassos und Braques aus dem Jahre 1908, mag sie gelten für gewisse Werke von André Lhote oder Roger de la Fresnaye¹⁶ – Bilder des sogenannten analytischen und synthetischen Kubismus vermitteln gerade keine Gegenstandsklärung, sie zeigen die dargestellten Gegenstände vielmehr entschieden *verunklärt*.

Läßt sich aber die Eigenart kubistischer Bilder nicht als Versöhnung eines prinzipiellen Widerstreits von Darstellung und Bildaufbau deuten, stellt sich der von Kahnweiler geforderte Assoziations- und Assimilationsvorgang nicht ein, sind die geometrischen Formen nicht als Darstellung der Sehkategorien zu begreifen, dann können Kahnweilers Thesen auch nicht als zulängliche Theorie des Kubismus gelten.

II

GUY HABASQUE brachte Kubismus und Phänomenologie zueinander in Beziehung. Kubistische Bilder stellen nach Habasque die (platonische) Idee, das Eidos des Gegenstandes im Sinne HUSSERLS dar. Die zentralen Sätze seiner Abhandlung ›Cubisme et Phénoménologie‹ lauten: »*De même que Husserl a voulu . . . réhabiliter le monde des essences, de même les cubistes . . . voulurent revenir à un certain idéalisme esthétique . . . Ce que visaient ces peintres, c'était au fond . . . l'Idée platonicienne, l'Eidos husserlienne. Avec Schopenhauer, ils auraient pu dire que le but de l'art est de reproduire les idées éternelles . . . L'intuition joue ici un rôle capital. Comme dans la réduction eidétique, le peintre part de l'objet perçu ou imaginé qui sert . . . de support à son intuition. Puis, délaissant l'existence de cet objet individuel, il s'élève intuitivement jusqu'à son essence et fixe cette essence sur sa toile . . . C'est un nouvel objet, qui ne présentera plus aucune particularité accidentelle, mais comprendra seulement les prédicats essentiels (communs à tous les objets de la même espèce) qui sont constitutifs de l'objet et 'qui doivent lui appartenir, pour que d'autres déterminations secondaires, relatives, puissent lui être attribuées'*. (Husserl, ›Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie‹, S. 9)¹⁷.« An die Stelle des Terminus 'synthetischer Kubismus' möchte Habasque deshalb den Begriff 'eidetischer Kubismus' setzen¹⁸. Vom Purismus unterscheidet sich der Kubismus nach Habasque folgendermaßen: »*Le*

Purisme cherche à déterminer des essences exactes; le Cubisme, au contraire, de même que Husserl en phénoménologie, affirme le primat des essences inexactes sur les essences exactes¹⁹.«

Es ist jedoch fraglich, ob 'Eidos' und 'Intuition' für eine Verbindung von Kubismus und Phänomenologie genügen. Eigentümlichkeiten kubistischer Formensprache wie Geometrisierung und Verzerrung, Fragmentierung der Gegenstände werden von Habasque nicht erwähnt.

Durch Geometrisierung eine ideale Gegenständlichkeit zu konstituieren, ist ein Grundverfahren der mathematischen Naturwissenschaften. Husserl charakterisierte dieses Verfahren in § 9 seines Spätwerkes ›Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie‹, der ›Galileis Mathematisierung der Natur‹ gewidmet ist: »Durch ihre Idealisierung der Körperwelt in Hinsicht auf ihr raumzeitlich Gestalthaftes hat die Mathematik ideale Objektivitäten geschaffen. Sie hat aus der unbestimmt allgemeinen lebensweltlichen Form Raum und Zeit mit der Mannigfaltigkeit in sie hineinzufingrierender empirisch-anschaulicher Gestalten allererst eine *objektive* Welt im eigentlichen Sinne gemacht; nämlich eine unendliche Totalität von methodisch und ganz allgemein für jedermann eindeutig bestimmbar*en idealen Gegenständlichkeiten*.«

Mathematik und ihre Anwendung auf die Gestaltenwelt, Geometrie, dienen jedoch nicht nur der Konstitution eines Reiches idealer Gegenständlichkeiten, sondern ermöglichen auch eine neue Art von Beherrschung der empirischen Realität: »Vermöge der reinen Mathematik und praktischen Meßkunst kann man für alles . . . Extensionale an der Körperwelt eine völlig neuartige induktive Voraussicht schaffen, nämlich man kann von jeweils gegebenen und gemessenen Gestaltvorkommnissen aus unbekannte und direkter Messung nie zugängliche in zwingender Notwendigkeit 'berechnen'. So wird die weltentfremdete ideale Geometrie zur 'angewandten' und so in einer gewissen Hinsicht zu einer allgemeinen Methode der Erkenntnis von Realitäten²⁰.« Diese Anwendung wird nun für Husserl zum Anlaß, auf das Sinnesfundament der idealen Gegenständlichkeiten zurückzufragen: »Der Geometrie der Idealitäten ging voran die praktische Feldmeßkunst, die von Idealitäten nichts wußte. Solche vorgeometrische Leistung war aber für die Geometrie Sinnesfundament, Fundament für die große Erfindung der Idealisierung . . .« Bestand schon bei Galilei die Gefahr einer »Unterschiebung der mathematisch substruierten Welt der Idealitäten für die einzig wirkliche, die wirklich wahrnehmungsmäßig gegebene, die je erfahrene und erfahrbare Welt – unsere alltägliche Lebenswelt«, so sah Husserl im Gegensatz dazu eine Aufgabe seiner Abhandlung darin, die »Lebenswelt als vergessenes Sinnesfundament der Naturwissenschaft« zu erfassen²¹.

Husserl nahm also Mathematik und Geometrie nicht einfach als Reich idealer Gegenständlichkeiten, er sah in ihnen vielmehr das »Ideenkleid«, das alles befaßt, »was wie den Wissenschaftlern so den Gebildeten als die 'objektiv wirkliche und wahre' Natur die Lebenswelt vertritt, sie verkleidet. Das Ideenkleid macht es, daß wir für wahres Sein nehmen, was eine Methode ist – dazu da, um die innerhalb des lebensweltlich wirklich Erfahrenen und Erfahrbaren ursprünglich allein

möglichen rohen Voraussichten durch 'wissenschaftliche' im Progressus in infinitum zu verbessern . . .²²«

Zu diesen Thesen Husserls soll nicht Stellung genommen werden. Thema ist hier nur der mögliche Zusammenhang von Phänomenologie und Kubismus. Hierzu ist zu sagen: Vor der Husserlschen Phänomenologie müßte eine Malerei als naiv erscheinen, der es darum ginge, 'ideale Gegenständlichkeiten' darzustellen, ohne deren Fundierung in der Lebenswelt zu berücksichtigen, ohne das zugrunde liegende praktische Interesse aufzuzeigen.

Die letzte Intention der Phänomenologie Husserls aber führt tiefer. Ihr Ziel ist, sowohl die idealen Gegenständlichkeiten wie die Lebenswelt als Leistungen des Subjekts zu erkennen. »Das einzige absolute Sein ist . . . Subjektsein, als für sich selbst ursprünglich Konstituiertsein, und das gesamte absolute Sein ist das des Universums transzendentaler Subjekte, die miteinander in wirklicher und möglicher Gemeinschaft stehen²³.« Im Horizont dieser zentralen These müßte auch der mögliche Zusammenhang von Phänomenologie und Kubismus gefunden werden, denn sie bestimmt auch schon Husserls ›Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie‹ von 1913, auf die Habasque sich berief. Ein Hauptthema dieses Buches ist die »phänomenologische Reduktion«. Sie allein setzt die Phänomenologie instand, »den Anspruch auf Universalität zu erheben, nämlich, wo immer von Sein und von Seiendem die Rede ist, ihren Sinn durch Rückgang auf die Leistungen der Subjektivität, in denen sich das Seiende konstituiert, aufklären zu können«. (Landgrebe²⁴)

Habasques Deutung geht auf die geometrische Formgebung und die Gegenstandsverzerrung kubistischer Werke nicht ein. Die Aspekte, unter denen Habasque Kubismus und Phänomenologie verband, lassen die wesentlichen Intentionen der Husserlschen Philosophie unberücksichtigt.

III

Einen neuen Zugang zum Verständnis kubistischer Malerei eröffnet die Deutung WALTER BIEMELS. Im Mittelpunkt steht hier die Frage nach dem Sinn der Polyperspektivität bei Picasso, wie sie vornehmlich in dessen Frauenbildnissen aus dem Ende der dreißiger und dem Anfang der vierziger Jahre erscheint²⁵. Biemels Deutung der Polyperspektivität erhellt auch den Sinn der Geometrisierung, denn in beidem zeigt sich ein und dasselbe Geschehen. »Durch die Geometrisierung soll das Darzustellende so verwandelt werden, daß es leicht faßbar und zugleich durchsichtig wird. Damit diese Forderung erfüllt werden kann, ist erforderlich, daß das Sich-Zeigende dem Beschauer keine Seite entzieht, wie das notwendig der Fall ist, wenn es sich um einen dreidimensionalen Körper handelt, von dem wir immer nur jeweils eine Seite in den Blick bekommen . . . Picasso will unsere Beschränktheit der Perspektiven aufheben durch die Polyperspektivität, die gleichzeitige Präsentation der verschiedenen sich ergänzenden Anblicke²⁶.« Was ist der Sinn dieser '*représentation totale*'? »Warum soll das Sich-Zeigende einfach zugänglich

sein, wer schreibt das vor? Der verfügende Wille des sehenden Subjekts, ... das sich als Wille begreifende und verwirklichende Subjekt ... Wir werden vom Gesehenen auf den Sehenden zurückgeworfen, und der Sehende zeigt sich durch die Gewalt, durch die Veränderung, der er das Gesehene unterwerfen kann, er zeigt sich als der verfügende Wille²⁷.«

Biemels Interpretation rückt die Kunst Picassos in die Nachbarschaft von Nietzsches Philosophieren, deutet sie als Darstellung des Willens zur Macht im Sinne Nietzsches, gemäß dessen Worten: »Die logische und geometrische Vereinfachung ist eine Folge der Krafterhöhung: umgekehrt erhöht wieder das *Wahrnehmen* solcher Vereinfachung das Kraftgefühl ... Die moderne Kunst als eine Kunst zu *tyrannisieren*. – Eine grobe und stark herausgetriebene *Logik des Lineaments*; das Motiv vereinfacht bis zur Formel: die Formel tyrannisiert ...²⁸« Bemächtigung, Vergewaltigung des Gegenstandes und darin das Sich-Zeigen des Subjekts als Träger eines Machtwillens, das ist der Sinn der Polyperspektivität und Geometrisierung bei Picasso.

Es leuchtet ein, daß Biemels wegweisende Interpretation aus der Willensthematik, gültig für die von ihm herangezogenen Werke Picassos, nicht einfach übertragen werden kann auf kubistische Bilder, also auf die von Picasso und Braque etwa zwischen 1909 und 1914 geschaffenen Werke und die Bilder von Juan Gris. Geometrisierung bestimmt auch sie, auch Ansätze zur Polyperspektivität sind hier zu finden, ganz verschieden aber ist das Verhältnis der geometrischen Formen zu den dargestellten Gegenständen. Während in den erwähnten Frauenbildnissen Picassos die geometrischen Formen gegenstandsbezogen sind, erscheinen sie in kubistischen Bildern abstrakt, gegenstandsfrei, und erst aus dieser ihrer Freiheit heraus konkretisieren sie sich zur Darstellung des Gegenstandes. Sie gehen nicht darin auf, den Gegenstand verfügbar zu machen, sondern zeigen sich selbst in ihrer Bestimmung *zum* Gegenstand.

Wille zur Macht ist nur *eine* mögliche Qualifikation des Willens. Wille wurde, um nur einige Bestimmungen in die Erinnerung zurückzurufen, von Kant verstanden als 'Vernunftwille', von Fichte als Träger sittlicher Freiheit in einer Welt, die ihre Realität nur darin hat, versinnlichtes Material der Pflichterfüllung zu sein, von Schelling als 'Ursein' in der Entgegensetzung von 'Eigenwille' und 'Wille der Liebe'²⁹, von Schopenhauer als blinder, dunkler Drang³⁰. – Sagt kubistische Malerei etwas über eine solche mögliche Bestimmung des Willens aus?

Braques *Violine und Krug* von 1910 (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Abb. 131) war für Kahnweiler ein Hauptbeispiel für das Zusammenwirken von abstraktem geometrischem Formenschema und illusionistischen Details zum realistischen Assimilationsprodukt in der Anschauung des Betrachters. Läßt sich ein Kriterium finden, das die Prüfung dieser These Kahnweilers vor dem Bilde erlaubt? Das Kriterium liegt in der Erfassung des folgerichtigen Bildaufbaus. Die Formen des Braqueschen Bildes sind in einer Folge geordnet. Das stellt Braques Werk in eine lange Tradition ein³¹. Die Formenfolge beginnt unten links. Leicht nach links

geneigt steigen 'Kristalle' auf, durch 'Passagen' untrennbar miteinander verbunden. An einem nach rechts führenden Steg hängt ein Kubus, darüber spannt sich ein verzogenes, dem Dreieck angenähertes Viereck. Auf seiner oberen, horizontalen Seite stehen links ein unvollständiger Kubus, in der Mitte ein spitzwinkliges Dreieck, und rechts, auf einer Vertikalen balancierend, wiederum ein Kubus, nun in entschiedener Ausformung. Seine obere Kante ist leise gekrümmt. Diese Krümmung steigert eine in den Kubus eingreifende Form, die den oberen Teil des Violinkörpers darstellt. – Über den nach links geneigten, stehenden 'Kristallen' erscheint ein Ensemble aus vertikal und schräg (in der Hauptrichtung von links unten nach rechts oben ansteigend) begrenzten, auch leicht in sich gedrehten und durch eine unterbrochene Gerade sowie durch Abschattung als '*plans superposés*' wirkenden Flächen. Eine Doppelstimme aus gegeneinander versetzten Vertikalen und im Zickzack laufenden Schrägen entfaltet kontrastierend das Motiv der leisen Neigung von Senkrechten, das die untere Formengruppe bestimmt. Dieses Ensemble akzentuiert ein aus der linken Hauptfläche in die rechte gesteckter Zylinder, ein Rundmotiv, das auf den linken Teil der Öffnung des Kruges und auf die Schnecke der Violine vorbereitet. Ebenso verweisen die steigenden und sich nach hinten ausfaltenden Dreiecksformen auf den Schnabel des Kruges. – Die Formbeschreibung sei hier abgebrochen. Festzuhalten ist, daß die Ortsbestimmungen des vorne und hinten, unten und oben, links und rechts eine klare Anweisung geben für die Erfassung des Formenrhythmus, seiner Vorbereitungen, Akzente, Überleitungen, Pausen.

Die richtig erfaßte Folge der ungegenständlichen geometrischen Formen definiert auch die Stellung der Gegenstände im Bilde. Der Weg führt von den gegenstandslosen Formen zu den Gegenständen, die Gegenstände sind Konkretionen des ungegenständlichen Formenschemas. An der linken Seite, von der aus er gesehen wird, ist der Violinkörper offen, dort also, wo er aus dem Gefüge abstrakter Formen entsteht. Auch der Krug hebt sich an der linken Seite nur mit zarter Linie vom 'Grunde' ab, rechts dagegen kontrastiert er prägnant als aufgehellter Körper mit der Dunkelfolie. Ganz oben verdinglicht sich das abstrakte Formenschema zum illusionistischen Nagel. Er ist von links gesehen und mithin auch durch diese Blickrichtung in die Gesamtfolgeordnung eingestellt. Mit seinem Schlagschatten und einer ungegenständlichen Linie bildet er ein Dreieck. Dieses Dreieck wird wieder aufgenommen in der umgeknickten, ebenfalls schattenwerfenden Ecke eines Blattes rechts darunter und sodann variiert in der fallenden, nach rechts vorn sich erstreckenden Winkelform der Wandleisten, hier in der Schrägstrecke wieder dem abstrakten Schema angenähert und erst in der schließenden Horizontalen erneut volle Körperlichkeit und Gegenständlichkeit gewinnend. Den Profilstäben entspricht rechts unten die Konfiguration aus Vertikalen und um wenig aus der Horizontallage gebrachten Geraden. Dieser 'Schluß des Schlusses' kehrt zurück zur abstrakten Gestaltung des Beginns und erreicht wieder die vorderste Bildebene, nun in der Ruhe der Fläche.

Die Situierung der Gegenstände in dieser links aufsteigenden, rechts fallenden und in den Horizontalen abgeschlossenen Formenfolge erweist sie als bestimmt

durch das abstrakte geometrische Schema. Die Gegenstands*werdung* aus dem ungegenständlichen Schema und die schließliche Zurücknahme der Gegenstände in das Ungegenständliche werden ausdrücklich gezeigt. Braques Worte: »Keine Rede davon, vom Objekt auszugehen: man geht auf das Objekt zu. Und eben dieser Weg auf das Objekt zu interessierte uns³²« könnten darauf bezogen werden. Es ist unmöglich, die Realistik des illusionistischen Nagels auf alle Formen des Bildes zu übertragen. Die dargestellten Gegenstände nach diesem Vorbild 'assoziierend', 'assimilierend' zum realistischen Bilde auszugestalten, wie Kahnweiler meinte, geht am Sinn des Bildaufbaus vorbei, der ja gerade die *Genesis* von Gegenständen sichtbar machen will.

Die Konkretion der Gegenstände aus dem geometrischen Formengefüge und ihre Zurücknahme in dieses bestimmen das geometrische Schema als Willensform. Wille verwirklicht sich in der Setzung und Aufhebung oder Umformung des Gegenstandes. Der Gegenstand in seiner materiellen Realität ist der Partner des Willens. In der Umformung der materiellen Realität bewährt sich der Wille. Collage und Assemblage sind die angemessenen Techniken einer solchen Willensdarstellung im Kunstwerk. Der illusionistische Nagel in Braques Gemälde ist ein erster Schritt zur 'Integration von Realität im Kunstwerk'³³.

In Picassos Bildern erscheint der Gegenstand eingespannt in ein System von Kraftfeldern³⁴, das ihn verzerrt und fragmentiert. Ein Beispiel: Picassos *Violine* von 1912 im Puschkkin-Museum zu Moskau (Abb. 132³⁵) zeigt von links nach rechts in die Tiefe gestufte, geometrisch begrenzte Flächen. Die Helligkeiten und Dunkelheiten des Bild'grundes' steigern die Tiefenspannung: dem hellen Grau links oben antworten auf der rechten Seite tiefes dunkles Braun und Schwarz. Auch laufen mehrere Schrägen als Fluchtlinien nach rechts in die Tiefe. Der Violinkörper aber ist, im Konflikt zu dieser Tiefenflucht, scharf nach *links* gedreht. Diese Wirkung bringt vor allem die abrupte perspektivische Verkleinerung des linken Schallloches zustande. Der Gegenstand ist nichts anderes als eine durch eine gemalte hellbraune Holzmaserung bezeichnete Materialisation der geometrischen Kraftfelder, er ist ohne eigene Konturlinien – in seiner entgegengesetzten Tiefenorientierung aber behauptet er sich als Widerstand und Gegenkraft zur Kraft der Spannungsfelder. Der Gegenstand ist Produkt der Willensform in ihrer geometrischen Gestalt – und zugleich ihr Widerstand. Gerade die Widerständigkeit des Gegenstandes weist die geometrische Formung als Willensform aus. Wille fordert Widerstand.

Dieses Willenselement Picassoscher Bilder aber radikalisiert nur einen Wesenszug, der auch die Werke der drei anderen 'großen Kubisten' Braque, Gris und Léger³⁶ bestimmt und der mit der historischen Ausstrahlung der kubistischen Formensprache vielen Künstlern des 20. Jahrhunderts eigen wurde.

Braques Bild *Glas, Violine und Noten* von 1913 (Wallraf-Richartz-Museum Köln, Abb. 133) ist ein zartes Werk. Gleichwohl ist es bestimmt durch Spannungsbezüge. Das Oval, ein von den Kubisten bevorzugtes Bildformat, legt eine Zweipoligkeit der optischen Akzente nahe. Sie ist realisiert in den beiden Konfigurationen aus Notenblättern. Auch hier beginnt die Bildbewegung links, in den nach

oben geschichteten Flächen. Im graubraunen, langgestreckten, leicht aus der Waagerechten nach rechts oben ansteigenden Viereck wendet sie sich entschieden zur Bildmitte. Sein Farbton schlägt die Brücke vom Grau des Grundes zum Sandbraun der rechteckigen Streifen, die vor ihm, mittebetonend, schweben, ein liegender oben, ein stehender unten, dessen Vertikalität durch senkrechte Absetzung von Helligkeitsstufen unterstrichen wird. Kein statisches Auflagern also, sondern Balance. Während die Notenblätter der linken Gruppe aufwärts steigen, sinken die der rechten, im Phänomen des Durchscheinens kompliziert vor- und hintereinander gelagert, ineinander gesteckt, sacht nach unten, finden zurück zur stehenden sandbraunen Fläche. Wie auf einer feinen Waage scheinen die optischen Gewichte ausgewogen; zum ruhigen Ausgleich aber kommt es nicht. Das Gewicht der stärker gegenstandsbezogenen Formen senkt die rechte Schale, der ungegenständliche graubraune Farbstreifen macht die linke schwerer. Form und Farbe, Gegenstandsbindung und Gegenstandsfreiheit können nicht gegeneinander 'verrechnet' werden; es herrscht ein labiles Gleichgewicht.

Zwischen die beiden Konfigurationen ist die Violine eingespannt. Mit ihren doppelten Schwüngen erscheinen die Konturen als Bewegungsvariationen des bildbegrenzenden Ovals. Auch die lockere Fügung der oberen Kontur, wo stellenweise zwei Linien nebeneinander laufen, zeigt den Umriß als Bewegung, die Linie als Vollzug³⁷. Der Gegenstand bleibt unvollständig, die abstrakten geometrischen Formen durchschneiden ihn, nur so weit wird er konkretisiert, als es zur unverwechselbaren Veranschaulichung nötig ist, und konkretisiert wird er aus den Spannungen zwischen den ungegenständlichen, frei gesetzten Formen.

Spannung, Bewegung, Gegenstandswerdung: diese Begriffe weisen auf eine neue Bedeutung des Zeitmomentes hin. In welchem Sinne aber erscheint Zeit als Darstellungsform in kubistischen Bildern? Nichts geschieht, nichts wird erzählt, keine Zeitsituation des Dargestellten gegeben; vielmehr wird die Zeitlichkeit der Gegenstandswerdung gezeigt und damit verwiesen auf die Konstitution von Zeitlichkeit, die als solche nicht mehr anschaulich werden kann. Husserl bestimmte in seinen ›Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins‹ den zeitkonstituierenden Fluß als absolute Subjektivität³⁸. Hierin, nicht in der Darstellung von 'Ideen der Gegenstände', sind Phänomenologie und Kubismus der Intention nach zu vergleichen.

Juan Gris nannte seine künstlerische Methode eine deduktive. »Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich gehe von einem Zylinder aus, um ein Einzel Ding vom Typus Flasche zu machen. Cézanne strebt der Bildarchitektur zu, ich gehe von ihr aus, deshalb komponiere ich mit Abstraktionen (Farben), und indem ich diese Farben ordne, lasse ich sie zu Gegenständen werden³⁹.« Darin spricht sich Gris' klares Bewußtsein von der Eigenart seiner Kunst als einer aus frei gesetzten rationalen Formen (der 'mathématique' des Malers) zur Konkretion von Gegenständen gelangenden. Sein Ausspruch »peindre est prévoir« erinnert an Husserls Kennzeichnung der Mathematik und mathematischen Gestaltenwelt als Methode der wissenschaftlichen 'Voraussichten' der Berechnung noch unbekannter Gestaltvorkommnisse.

ERNST STRAUSS analysierte in einer eindringlichen Untersuchung Gris' künstlerisches Verfahren⁴⁰. Die geometrische 'Organisationsfigur' seiner Bilder ist Zentrum von Linienzügen, die »oft Strahlen gleichen, die von einem fernen Punkt aus ins Bild gesendet werden«. So kann die Komposition von Gris' Bildern »sehr oft den Eindruck hinterlassen, als ob ihre Grundstruktur sich nicht innerhalb des Rahmens selbst genüge, sondern eher das eingefasste 'Kernstück' einer weit über die Rahmen-grenzen hinausreichenden Konfiguration bilde. Eine solche Anlage kann schwerlich statischen Charakter besitzen; es ist bezeichnend für sie, daß die Hauptlinien, auch wenn sie durch wichtige Punkte wie z. B. durch Rahmenecken fixiert sind, dennoch gleichzeitig als 'weiterziehend', über sich hinausweisend, jedenfalls in einem Spannungsverhältnis zu den Bildgrenzen erscheinen⁴¹.« Der Aktcharakter der Linie ist damit entschieden betont, und im gleichen Maße erscheinen die von diesen Linien-zügen eingefassten Flächen als Energiefelder, die in dynamischen Relationen zu einander stehen⁴². Auf Gris' Bild *Die Teetassen* von 1914 (Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen Düsseldorf, Abb. 134⁴³) liegen die Flächen nicht als ruhende, geschlossene Einheiten neben- und übereinander, sondern scheinen durch Drehung, Verschiebung, Größen- und Formvariation gewonnene Besonderungen *eines* Prozesses zu sein. Die Braunflächen rechts oben wirken in der Korrespondenz ihrer Konturführungen wie auseinandergeschnitten und durch plötzliche Drehung von einander entfernt. Die Bewegung führt von außen nach innen, sie ist ein Prozeß der Konzentration, nicht der Ausstrahlung, der Ineinanderfaltung, nicht des Sich-Öffnens. Das schwebende, schräg begrenzte unregelmäßige Vieleck verdichtet sich zum latent stabilisierenden, horizontal-vertikal ausgerichteten Quadratfragment und schließlich zu Kreisfragmenten. Konzentrisch läuft die Bewegung zum Mittelpunkt der Energiefelder, und dieser Weg führt auch tiefenmäßig ins Bildinnere, wie Strauss erkannte⁴⁴. Die Gegenstände sind Produkte des Prozesses. Sie sind unvollständig, fixiert im Momente ihrer Genesis. Variierend sind mehrere Gestalt-möglichkeiten übereinander projiziert. Im flächen- und tiefenmäßigen 'Innen' (durch die Art der Überschneidungen klar angezeigt) erscheinen die titelgebenden Gegenstände, die *Teetassen*. – Im 'Innen' des Bildes *wird* der Gegenstand, die Darstellung eines Objektes der 'äußeren' Welt. Dieser künstlerische Sachverhalt kann als anschauliches Äquivalent zur Setzung der Gegenstandswelt durch das sich als Wille erfassende Subjekt begriffen werden.

Sieht man das Wesen der kubistischen Formensprache in der Darstellung der Genesis von Gegenständen, ihrer Umformung und Zerlegung, und der darin erscheinenden Willensdimension des Subjekts, nicht etwa in der »gründlicheren Darstellung von Gegenständen⁴⁵« oder in der Darstellung ideeller, konzeptueller Gegenständlichkeit, dann können die Unterschiede zwischen möglicher neukantianischer, phänomenologischer oder Deutung aus der Willensmetaphysik unerheblich werden. Denn Kunst ist nicht Veranschaulichung einer bestimmten philosophischen Position, sondern Darstellung eines Ursprünglichen, das auch Philosophie nur in je verschiedenen Aspekten erfaßt. Ob man mit KAHNWEILER und GEHLEN die »neukantische Anschauung« zitiert, »nach der die gesamte Außenweltserfahrung aus

Konstruktionen des menschlichen Bewußtseins hervorgeht und somit in dieser Hinsicht *subjektiv* ist, nicht natürlich im Sinne privater Willkür, sondern in dem einer gesetzmäßigen Allgemeinheit, in der alle Individuen übereinstimmen⁴⁶«, oder HUSSERLS umfassende Untersuchungen über Gegenständlichkeit als Leistung des Subjekts oder aber die entschieden mit Fichte einsetzende Willensmetaphysik heranzieht, kann in bestimmten Hinsichten zu gleichen Ergebnissen führen. Allerdings kommt in der Willensmetaphysik am deutlichsten die Aktivität und darin die *Selbstbestimmung* des Subjekts zur Sprache. Aller bloßen Betrachtung einer Welt von Ideen und Wesenheiten ist hier der Weg abgeschnitten. Damit gibt die Willensmetaphysik den Rahmen, mögliche Mißdeutungen aus neukantianischer oder phänomenologischer Sicht abzuweisen. Denn nicht um Erkenntnis des Gegenstandes, nicht um die darin vollzogene Bestimmung des Subjekts durch das Objekt⁴⁷ geht es im Kubismus, sondern um die *Selbstdarstellung* des Subjekts in der Darstellung des Objekts.

Die Gegenstände kubistischer Bilder sind weithin nur 'Anlässe'. Die Themen sind traditionell: Stilleben, Porträts, vereinzelt Landschaften. Hauptthema sind Stilleben. Porträts, Menschendarstellungen finden sich am häufigsten bei Picasso. Auch das zeigt seine Sonderstellung an, seine Radikalisierung und Perversion des Willensmotivs zum Machtwillen⁴⁸: am Mitmenschen hat der sittlich verantwortliche Wille seine Grenze⁴⁹. Braques kubistische Menschenbilder folgen den Werken Picassos, deren Spannungen mildernd. Gris' Oeuvre zeigt deutlich die Unzulänglichkeit seiner künstlerischen Methode für die Darstellung des Menschen. Seine Figurenbilder sind nicht frei von karikaturistischen Zügen oder nähern sich dem Leer-Dekorativen⁵⁰. Auch Gris' Landschaftsbilder stehen unter dem Niveau seiner Stilleben, und Gris war sich dessen auch bewußt⁵¹. Den Mitmenschen, den ebenbürtigen Partner, und die Landschaft, das von Natur aus Seiende, als Setzungen des Willens auszugeben, darin versagt der Kubismus Braques und Gris'.

Die Gegenstände der Stilleben sind meist von Menschen gefertigte Dinge: Flaschen, Gläser, Schalen, Zeitungen, Tische, Stühle, Musikinstrumente⁵². Festzustellen, daß sie Produkte menschlichen Willens sind, wäre eine belanglose Aussage. Das Entscheidende ist, daß an diesem selbstverständlichen Faktum der Wille als solcher zur Darstellung gebracht wird. An den von Menschen gemachten Dingen erfaßt sich das Subjekt als Urheber von Gegenständen und stellt dies ausdrücklich dar. Es wird damit nichts ausgesagt über die 'inhaltliche' Qualifikation des Willens, über den Willen als Machtwillen, Freiheitswillen, Willen der Liebe. Die bloße *Form des Willens* wird dargestellt. Das liegt als Gemeinsames der kubistischen Formensprache zugrunde. Jeder der großen Kubisten sprach darin sein eigenes Wort.

Die geometrische Form kubistischer Bilder ist als Willensform Darstellung der bloßen Form des Willens. Das macht die weite historische Wirkung der kubistischen Formensprache verständlich. Verschiedene Gehalte konnten im Gefüge dieser Sprache, dieses mannigfach verwandelnd, mitgeteilt werden, der Aktivismus der Futuristen ebenso wie die künstlerischen Welten Klees, Chagalls, Marcs, um nur einige Namen zu nennen. Sie wurde zur Voraussetzung der ungegenständlichen Zeichen Mondrians und Malewitschs wie für Marcel Duchamps Weg aus der Kunst.

Zu Recht bezeichnete KAHNWEILER, um zu seinem eingangs angeführten Zitat zurückzukehren, den Kubismus als *'peinture lyrique'*. Aber nicht darin hat diese Benennung ihr Recht, daß kubistische Werke ein strengeres Formganzes bildeten als Gemälde früherer Zeiten, vielmehr deutet auch die Kennzeichnung 'lyrisch' auf die Thematik von Subjektivität und Wille.

Dazu abschließend kurz einige Hinweise. Aus der Kunstmetaphysik des 19. Jahrhunderts seien zwei Gedankenfolgen herausgegriffen, die diesen Zusammenhang umschreiben⁵³.

SHELLING gab in seiner ›Philosophie der Kunst‹ von 1802 folgende Bestimmung der lyrischen Poesie: »Sie geht unmittelbarer als irgendeine andere Dichtart von dem Subjekt und demnach von der Besonderheit aus . . .« Das »innere Lebens- und Bewegungsprincip« der lyrischen Poesie ist »der *Gegensatz* des Endlichen und Unendlichen . . . Im lyrischen Gedicht ist der Gegensatz erklärt. Daher die vorzüglichsten Gegenstände des lyrischen Gedichts moralisch, kriegerisch, leidenschaftlich überhaupt. Leidenschaft überhaupt ist der Charakter des Endlichen oder der Besonderheit im Gegensatz mit der Allgemeinheit.« In der Lyrik herrscht mithin »der bloße Streit des Unendlichen und Endlichen, die Dissonanz der Freiheit und Notwendigkeit ohne vollständige und andere als subjektive Auflösung⁵⁴.«

'Gegensatz', 'Streit', 'Dissonanz' sind Charakteristika auch der kubistischen Malerei. Nicht aber kommt hier der Gegensatz von 'Unendlichem' und 'Endlichem', die Dissonanz von 'Freiheit' und 'Notwendigkeit' zur Darstellung.

NIETZSCHE analysierte in seiner Frühschrift ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ die Willenthematik der Lyrik mit diesen Worten: »Dürfen wir . . . die lyrische Dichtung als die nachahmende Efulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten, so können wir jetzt fragen: 'als was *erscheint* die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe?' *Sie erscheint als Wille*, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d. h. als Gegensatz der ästhetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheide man nun so scharf als möglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein, weil sie als solcher gänzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen wäre – denn der Wille ist das an sich Unästhetische –; aber sie erscheint als Wille. Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende . . .⁵⁵«

Nietzsche bestimmte hier noch, in der Nachfolge Schopenhauers, den Willen als das an sich Unästhetische. Zum Element der Lyrik wird der Wille nur als 'Erscheinung', in Bildern der Leidenschaft, Bildern, die nichts sind als der Lyriker selbst, »gleichsam nur verschiedene Objektivationen von ihm«, Objektivationen aber nicht des »empirisch-realen Menschen«, sondern der »wahrhaft seienden . . . Ichheit«⁵⁶. – Später sah Nietzsche in der Kunst überhaupt die ausgezeichnete Gestalt des Willens zur Macht⁵⁷. Diese Gedanken nahm Biemel in seiner Interpretation der Kunst Picassos auf.

HUGO FRIEDRICH erkannte Wesenszüge der modernen Lyrik, die auch für die kubistische Malerei als Darstellung des sich als Wille erfassenden Subjekts gelten. So sprach er von einem »gebieterischen Prinzip« als Ursprung des »Zerlegens und Deformierens«, der »Veränderungen und Zerstörungen der realen Welt«, von der »Geometrie der Sätze«, dem Bezug von Lyrik und Mathematik. Er selbst wies auf Stilanalogien zwischen Lyrik, Malerei und Musik hin⁵⁸. Die Dichtung Mallarmés war, wie Kahnweiler feststellte, für die Kubisten von entscheidender Bedeutung⁵⁹.

Auch die abstrakte Malerei wurden rechtens '*peinture lyrique*' genannt⁶⁰. Die Lyrik abstrakter Bilder ist Darstellung von 'Befindlichkeit', von 'Stimmung', in der die Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben ist⁶¹. Sie schwingt in der selbstgesetzten Dimension freier Farben und Formen. Der Kubismus aber, der auf den Gegenstand nicht verzichtet, ist durch Willensspannung, durch Konflikt, Subjekt-Objekt-Differenz bestimmt. Die Übereinstimmung des Subjekts mit einer gegenständlich vorgegebenen Welt darzustellen, ist der modernen Kunst unmöglich.

Kubismus ist nicht mehr »sinnliches Scheinen der Idee«, Erscheinung »alles Wirklichen, insofern es ein Wahres ist«⁶², sondern 'Partialkunst'⁶³. Als Darstellung der Form des Willens sagt sie nichts aus über Herkunft, Sinn und Ziel des Willens. Sie stellt Subjektivität dar, ohne auf ihren wahren Grund verweisen zu können.

1 Vgl. hierzu: EDWARD FRY, Der Kubismus, Köln 1966, S. 43-49, sowie die dokumentarischen Texte. – JAN M. BROEKMAN, Malerei als Reflexion, Prolegomenon zu einer Philosophie des Kubismus, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 10, 1965, S. 35-64.

2 Der Weg zum Kubismus (1921), Neuauflage Stuttgart 1958, S. 12.

3 Zitiert nach: WALTER HESS, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, rde 19, Hamburg 1956, S. 54.

4 Die Maler des Kubismus, dt. Zürich 1956, S. 19.

5 KAHNWEILER, a. a. O., S. 18.

6 A. a. O., S. 52.

7 A. a. O., S. 62.

8 Der Gegenstand bei Picasso, in: KAHNWEILER, Ästhetische Betrachtungen, Köln 1968, S. 103.

9 Der Weg zum Kubismus, S. 66, 68, 85.

10 Bekenntnis 1926, zitiert nach: PABLO PICASSO, Wort und Bekenntnis, 2 Zürich 1954, S. 21, 22.

11 Zitiert nach HESS, a. a. O., S. 54.

12 Zitiert nach HESS, a. a. O., S. 61.

13 Vgl. ARNOLD GEHLEN, Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M.-Bonn 1960, S. 83-94; derselbe, D.-H. Kahnweilers Kunstphilosophie, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Stuttgart 1965, S. 92-103.

14 PICASSO: »Ich verwende in meinen Bildern alle Dinge, die ich gern habe. Wie es den Dingen dabei ergeht, ist mir einerlei – sie müssen sich eben damit abfinden... Bei mir ist ein Bild die Summe von Zerstörungen. Ich mache ein Bild – und dann zerstöre ich es.« (Wort und Bekenntnis, S. 35.) – BRAQUE: »Die Vorstellungen, das ist die Hölle. Der Zwang kommt von den Vorstellungen her... Ich will nicht, daß die Vorstellung in mir das Bild ersetze... Anstatt die Dinge zu klären, sollte man sie lieber noch geheimnisvoller machen. Il faut toujours augmenter le trouble.« (Vom Geheimnis in der Kunst, Gesammelte Schriften und von DORA VALLIER aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche, Zürich 1958, S. 58, 64.)

15 Vgl. hierzu BADT in seiner Besprechung von Kahnweilers »Weg zum Kubismus«: »Wenn der Verfasser sagt, der geometrische Eindruck, den kubistische Gemälde beim Betrachter hervorrufen, sei 'unberechtigt', da er der Absicht der Künstler widerspreche, so ist dem entgegenzuhalten, daß die Forderung, mit Hilfe realistischer Einzelheiten... die kubistische Darstellung durch Assozia-

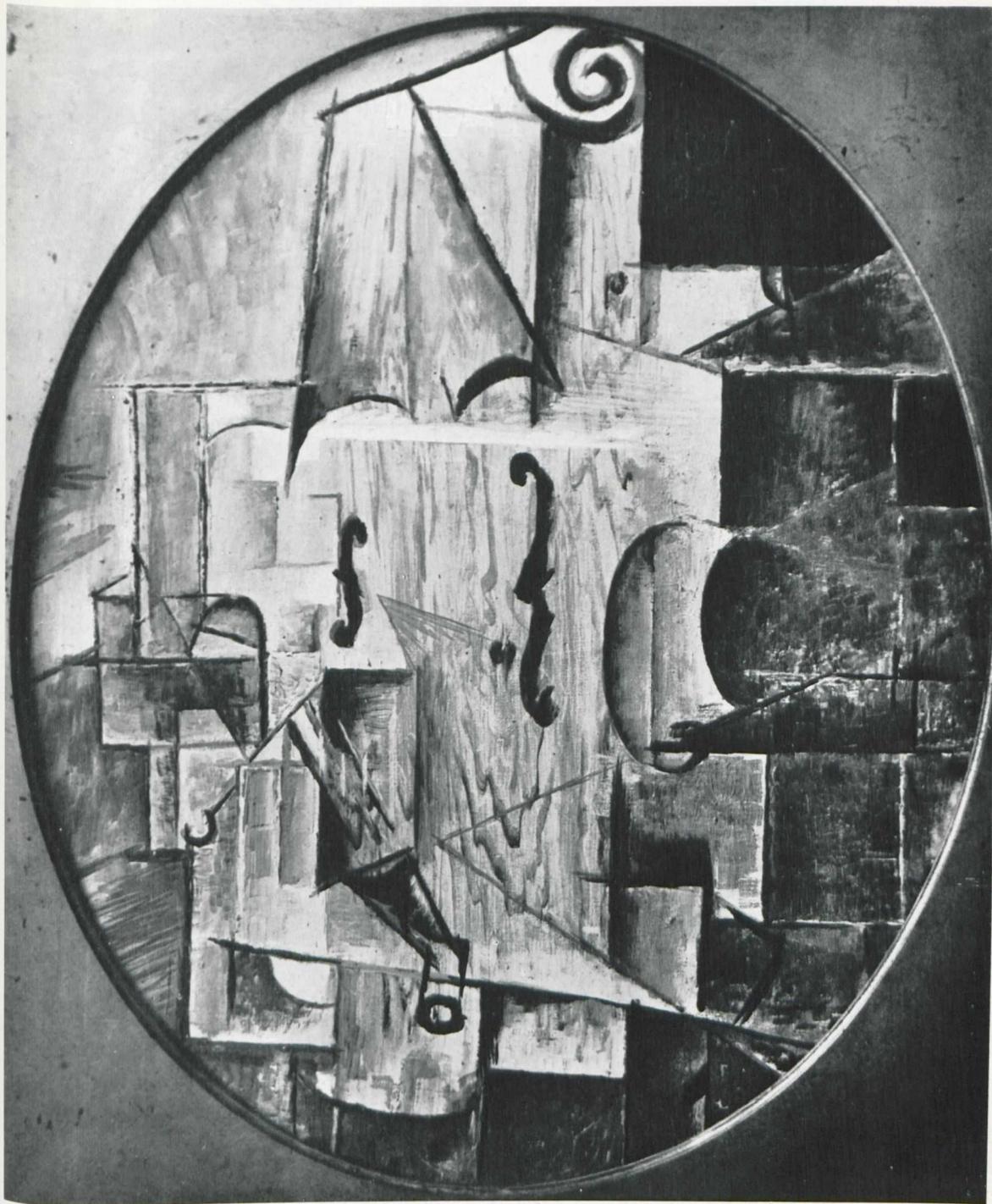
- tion zu begreifen, keineswegs zwingend ist . . .« (Kunstchronik und Kunstmarkt, 57, N. F. XXXIII, Leipzig 1921/22, S. 662.)
- 16 S. etwa die Abbildungen bei GUY HABASQUE, Kubismus, Genf 1959, S. 113, 114.
- 17 GUY HABASQUE, Cubisme et Phénoménologie, in: Revue d'Esthétique, 2, Paris 1949, S. 151-161. Zitate auf S. 152, 153, 157, 158.
- 18 A. a. O., S. 161.
- 19 A. a. O., S. 160.
- 20 EDMUND HUSSERL, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, hrsg. von WALTER BIEMEL, Husserliana VI, Haag 1954, S. 30, 31.
- 21 A. a. O., S. 48, 49.
- 22 A. a. O., S. 52.
- 23 EDMUND HUSSERL, Erste Philosophie (1923/24), Zweiter Teil, hrsg. von RUDOLF BOEHM, Husserliana VIII, Haag 1959, S. 190.
- 24 LUDWIG LANDGREBE, Der Weg der Phänomenologie, Das Problem einer ursprünglichen Erfahrung, Gütersloh 1963, S. 26.
- 25 WALTER BIEMEL, Versuch einer Deutung von Picassos Polyperspektivität, in: Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik, Athen 1960, S. 705-709. - Bemerkungen zur Polyperspektivität bei Picasso, in: Philosophisches Jahrbuch, 74, München 1966, S. 154-168. - Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart, Haag 1968 (Phaenomenologica 28), S. 236-263: Zu Picasso; Versuch einer Deutung der Polyperspektivität.
- 26 BIEMEL, Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart, S. 252.
- 27 A. a. O., S. 254.
- 28 A. a. O., S. 255, 256.
- 29 Aus dem Ursein, dem Wollen, dachte SCHELLING auch das Wesen der Kunst. DIETER JÄHNIG hat das Verhältnis von Wille und Kunst in Schellings Philosophie eingehend erörtert. Ein Gedanke daraus sei hier angeführt: Das »produktive Anschauen«, das dem Menschen in der Kunst den Anblick der Schönheit gewährt, ist eine Bewegung der Liebe. »Eben das aber ist nach der Freischrift *diejenige* Weise des Willens, in der die Überwindung des 'Eigenwillens' beruht, der Wille in seiner Wahrheit.« (JÄHNIG, Schelling, Die Kunst in der Philosophie, II, Die Wahrheitsfunktion der Kunst, Pfullingen 1969, S. 308.)
- 30 Eine im großen Überblick zusammenfassende Darstellung der Willenthematik gibt HEINZ HEIMSOETH, Die sechs großen Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters, Darmstadt 1958, S. 204-251: »Verstand und Wille«.
- 31 Vgl. KURT BADT, Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Köln 1961.
- 32 BRAQUE, Vom Geheimnis in der Kunst, S. 18.
- 33 Vgl. JÜRGEN WISSMANN, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion - Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S. 327-360, vor allem S. 328 ff.
- 34 Der Ausdruck 'Krauffelder' auch bei HEIMO KUCHLING, Der frühe Picasso, in: Kontur, Zeitschrift für Kunsttheorie, Nr. 33, 1967, S. 11.
- 35 Farbige Abbildung in: Picasso, Œuvres des Musées de Léningrad et de Moscou et de quelques Collections Parisiennes, Introduction par Vercors, Paris 1955, S. 115.
- 36 Bei Léger kommt auch KAHNWEILER auf das Willenthema zu sprechen: »Was will eigentlich Léger? Er will wirken! . . . Wille zur Macht des Gemäldes beseelt ihn: herrschen soll es, siegend sich durchsetzen.« (Der Weg zum Kubismus, S. 118.)
- 37 Vgl. hierzu JANKES Ausführung über den Aktcharakter der Linie bei Fichte: »Sein als Leben bedeutet stetige, nie anhaltende Regsamkeit des Geistes. Daher bildet die Linie für Fichte das ursprüngliche Gleichnis des Lebens. Die Linie ist nur im Akt des Linie-Ziehens und hat in sich kein Stück, das nicht Linie wäre.« (WOLFGANG JANKE, Leben und Tod in Fichtes 'Lebenslehre', in: Philosophisches Jahrbuch, 74, München 1966, S. 86.)
- 38 Vgl. HUSSERL, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917), Husserliana X, hrsg. von RUDOLF BOEHM, Haag 1966, S. 74, § 36. Dazu LANDGREBE, a. a. O., S. 25: »Der Übergang zu den Leistungen des Zeitbewußtseins ist der erste Ansatz dazu, Bewußtsein als sich selbst herstellendes zu begreifen: Die Leistung der Intentionalität ist zuunterst Schöpfung seiner selbst als eines verlaufenden, strömenden. Das heißt nicht Schöpfung in einen schon vorgegebenen zeitlichen Raum hinein, sondern Schöpfung der Möglichkeit von Verlauf überhaupt.«

- 39 Zitiert nach HESS, a. a. O., S. 60.
- 40 ERNST STRAUSS, Über Juan Gris' 'Technique Picturale', in: Festschrift für Werner Gross, München 1968, S. 335-362.
- 41 A. a. O., S. 339.
- 42 Vgl. BRAQUE: »Die besten Bilder von Gris sind... durchdrungen von einem Gefühl des Kampfes, und das ist wirklich die Rettung seines Werkes.« (Vom Geheimnis in der Kunst, S. 71.)
- 43 Farbige Abbildung bei FRY, Taf. VII, oder im Katalog der Juan Gris-Ausstellung Köln 1965, Abb. 22.
- 44 A. a. O., S. 345: »Gris dringt, dem vorgegebenen Lineament gleichsam entlangfurchend, in die Fläche vor, er hebt den Flächengrund aus.« Ebenda, Anmerkung 16: »In dem Maße, wie wir geschichtlichen Abstand vom Kubismus gewinnen, wird immer offenkundiger, daß in der Darstellung der Tiefe als einer Dimension des 'Innen' die größte Errungenschaft des Kubismus erblickt werden muß...«
- 45 Vgl. KAHNWEILER: »So kann die neue Malerei, ... ihrem Zwecke getreu, den sie in gründlicherer Darstellung der Gegenstände, als bisher, fand -, von dem Objekte eine analytische Beschreibung geben, oder, falls sie das vorzieht, von ihm eine Synthese schaffen, das heißt (nach Kant), dessen 'verschiedene Vorstellungen zueinander hinzutun und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen'.« (Der Kubismus, in: Die weißen Blätter, 3, Zürich und Leipzig 1916, S. 219.)
- 46 GEHLEN, Zeit-Bilder, S. 86.
- 47 »Betrifft die theoretische Philosophie das Erkennen (das Sich-Bestimmen-lassen durch ein Objekt) so die praktische das Wirken (das Bestimmen des Objekts durch das Subjekt nach einem von diesem frei entworfenen Zweckbegriff).« (MANFRED ZAHN, Einleitung zu Fichte, Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre (1797), Hamburg (Meiner), 1963, S. XVIII.)
- 48 Picassos kubistische Frauendarstellungen zeigen bisweilen schon jenen Zug zum Grausamen, der in seinen späteren Frauenbildnissen wieder durchschlägt (s. BIEMEL, Analysen, S. 260). Als Beispiel: *Frau im Hemd*, 1913, Abb. bei KAHNWEILER, Der Weg zum Kubismus, S. 78.
- 49 »Die Grenze aber, die das Ich als eine unbedingte anzuerkennen hat, ist das ihm gleiche Wesen, der Andere... Hier am mitmenschlichen Gegenüber muß daher das Pathos, daß Grenzen immer überwunden werden sollen, das den Dingen gegenüber zu Recht besteht, von mir selbst und in mir selbst von Grund aus gebrochen werden.« (WALTER SCHULZ, Johann Gottlieb Fichte, Vernunft und Freiheit, Pfullingen 1962, S. 20, 23.)
- 50 Als Beispiele die Abbildungen 9, 11, 50, 60, im Katalog der Juan Gris-Ausstellung Köln 1965, die Abb. 59, 72, 75-79, 95, 97, 104 bei KAHNWEILER, Juan Gris, His Life and Work, translated by Douglas Cooper, London 1947, oder die Abb. 72 und 76 bei ROBERT ROSENBLUM, Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960.
- 51 Vgl. dazu STRAUSS, a. a. O., S. 342. Als Beispiele: Abb. 17 im Katalog der Gris-Ausstellung Köln oder Abb. 7 bei KAHNWEILER, Gris.
- 52 Es handelt sich hier also um selbst schon stereometrisch geformte Gegenstände. »Kein Gebäude schafft der Mensch, kein Gerät, dessen Linien nicht 'regelmäßig' wären. Hier, in Architektur und Tektonik, bilden denn auch Kubus, Sphäre und Zylinder die stetigen Grundformen.« (KAHNWEILER, Der Weg zum Kubismus, S. 66.) In Picassos späteren Frauenbildnissen dagegen bleiben die Stühle, auf denen die Personen sitzen, von deren Verwandlung frei. (S. BIEMEL, Analysen, S. 261.)
- 53 Seit dem 19. Jahrhundert wurden 'Lyrik' und 'Subjektivismus' miteinander in Verbindung gebracht. Vgl. IRENE BEHRENS, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, Halle/Saale 1940 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, XCII. Heft), S. 219.
- 54 F. W. J. SCHELLING, Sämtliche Werke, hrsg. von K. F. A. SCHELLING, V, Stuttgart und Augsburg 1859, S. 640, 641, 648.
- 55 FRIEDRICH NIETZSCHE, Werke in drei Bänden, hrsg. von KARL SCHLECHTA, I, München 1954, S. 43.
- 56 NIETZSCHE, I, S. 38.
- 57 Vgl. MARTIN HEIDEGGER, Nietzsche, I, Pfullingen 1961, S. 11 ff.
- 58 HUGO FRIEDRICH, Die Struktur der modernen Lyrik, rde 25, Hamburg 1956, z. B. S. 27, 87, 109, 148, 149.
- 59 Vgl. KAHNWEILER, Juan Gris, S. 26 u. ö. - Mallarmé und die Malerei, in: Ästhetische Betrachtungen, S. 66-70.
- 60 S. etwa OTTO STELZER, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst, München 1964, Kapitel 'Peinture lyrique'.

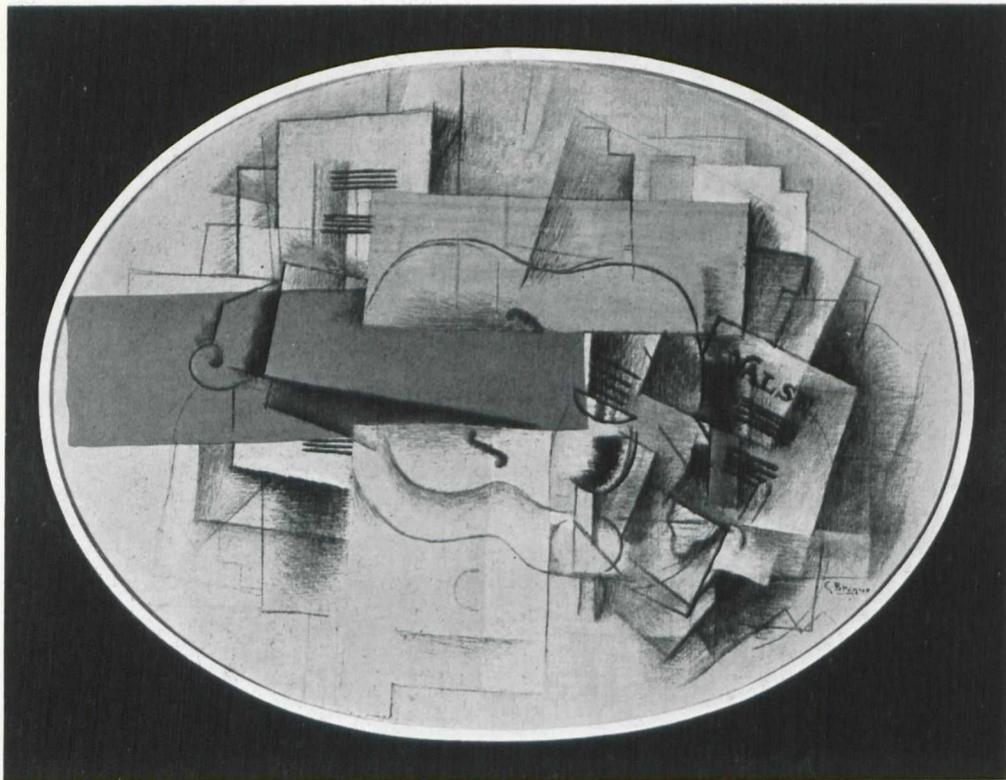
- 61 Vgl. EMIL STAIGER, Grundbegriffe der Poetik, Zürich (1946) ²1951, S. 24 ff., 62, 225.
- 62 HEGEL, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Hamburg (Meiner)⁶ 1959, S. 182.
- 63 Vgl. DIETER HENRICH, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel), in: Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion – Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S. 11–32. Henrich deutet moderne Kunst als Darstellung der »unvordenklichen Vermittlung von Selbst und Sein«, als »Selbstdarstellung einer Subjektivität, die nur durchsichtig werden kann, indem sie zugleich ihren eigenen Ursprung sich entzogen weiß...« (HENRICH, Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Nachahmung und Illusion, München 1964, S. 128–134; Zitat auf S. 134.) Dieser Deutung fügt sich vorliegende Abhandlung ein.



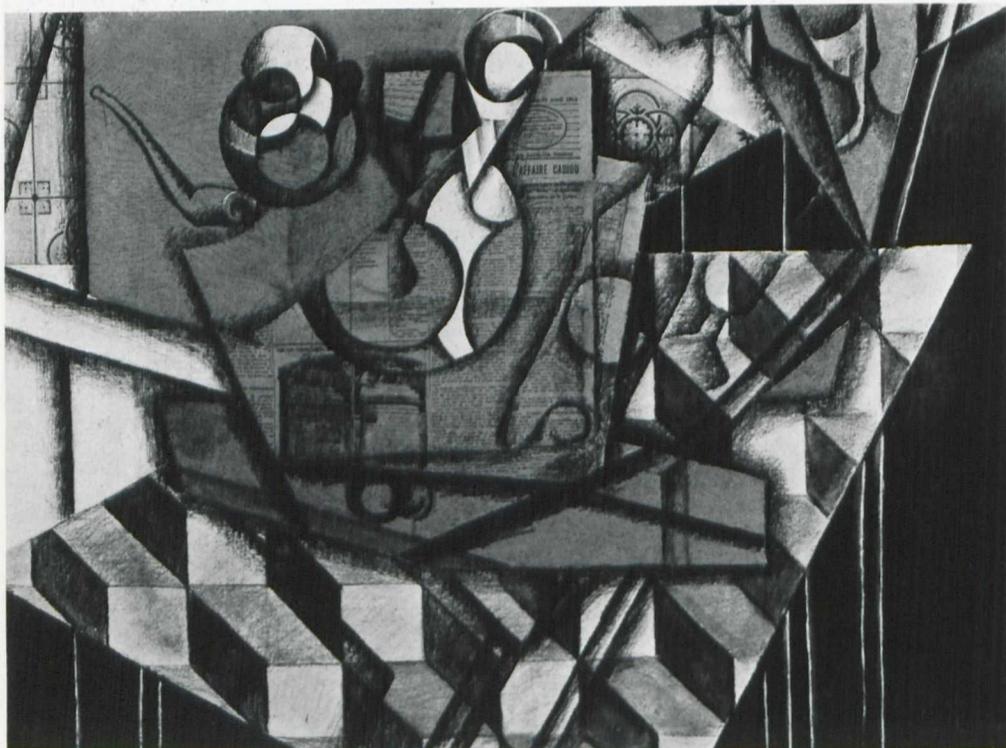
131 Georges Braque, *Violine und Krug*. 1910. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



132 Pablo Picasso, *Violine*, 1912, Moskau, Puschkin-Museum



133 Georges Braque, Glas, Violine und Noten. 1913. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



134 Juan Gris, Die Teetassen. 1914. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen