

KRITIK UND THEORIE DES KUBISMUS
ARDENGO SOFFICI UND DANIEL-HENRY KAHNWEILER

M i c h a e l F. Z i m m e r m a n n

Kubismus-Kritik im Rahmen der Entwicklungsgeschichte der Kritik

Aus den Briefen des Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler geht hervor, daß neben dem Kunsthändler selbst auch der italienische Maler und Kritiker Ardengo Soffici engstens mit den Diskussionen vertraut war, die Georges Braque und Pablo Picasso während der frühen Phasen des Kubismus führten. Tatsächlich sind die argumentativen Strategien Kahnweilers und Sofficis in Systematik und Durchführung verwandt. Konsequenter als Albert Gleizes oder Jean Metzinger, André Salmon oder Guillaume Apollinaire präsentieren Kahnweiler und Soffici den Kubismus als Verfahren; entsprechend verhalten sie sich auch in ihren Texten trotz poetischer Metaphorik literarisch sachlicher und ideologisch zurückhaltender. In ihnen geht es um die Selbstbesinnung der Malerei in einem durchaus als konservativ zu bewertenden Rückzug auf die überlieferten Genres des Staffeleibildes. In diesem eng gesteckten Rahmen analysierten die Künstler, wie Kahnweiler und Soffici darstellen, das Bild als Fläche und suchten nach Möglichkeiten einer genuin darauf bezogenen Poetisierung des Mediums durch Strategien wie unerwartete »Formenreime«, die »simultane« Synthese nur in zeitlicher Folge gewinnbarer Aspekte, sowie alles strukturierende, orthogonale Rhythmen zugleich als Echo des rahmenden Bildgevierts und als »Seh-Kategorien«. Kahnweiler wie auch Soffici verbinden ihre an einem traditionellen Kunstverständnis ausgerichteten und an technischen Arbeitsschritten interessierten Beobachtungen kaum mit modernen, durch die technisch-wissenschaftliche Revolution des Weltbilds veranlaßten Sichtweisen. Dies leisten erst andere Kritiker, die Kahnweiler immer wieder als uninformiert abgelehnt

hat. Und doch hat etwa Guillaume Apollinaires Vision des Kubismus als progressive, nicht rückwärtsgewandte Klassik weit mehr zur Durchsetzung des Kubismus in der Öffentlichkeit beigetragen. Da aber Soffici und Kahnweiler für ihre Darstellung historische Authentizität, so die These, nicht ohne gute Gründe beansprucht haben, stellt sich die Frage nach dem Anteil der Kritik am Kubismus neu, sofern man diesen nicht auf die Werke als dingliche Artefakte reduziert, sondern ihn als historischen, durch die Rezeption mitgesteuerten Prozeß künstlerischer Wirksamkeit betrachtet.

Der Kubismus-Kritik kommt in der Entwicklung der Kunstkritik ein Schlüsselstellung zu. In ihr hat diese literarische Gattung eine vergleichsweise vollständige Autonomie erreicht, die sie im 20. Jahrhundert behaupten sollte. Sie nimmt Elemente der Kunsttheorie, auch der Kunstgeschichte in sich auf und wird gerade dadurch von beiden unabhängig. Die neue Autonomie entspricht dem Verhalten eines ausdifferenzierten, vom allgemeinen Publikum abgekoppelten Rezipientenkreises, der gegenüber der Kunst eine andere Betrachtungsweise als gegenüber anderen öffentlichen Ereignissen entwickelt hat.

Die Kunstkritik ist eine eigenständige literarische Gattung, die ihren besonderen Gesetzen gehorcht und eine spezifische Form sucht. Die Strategien der Kritik unterscheiden sich von den Strategien anderer literarischer Textsorten über die Bildende Kunst, etwa der Kunsttheorie oder der Kunstgeschichte. Zur Abgrenzung der Kritik von anderen Textsorten liegt ein Entwicklungsmodell von Stefan Germer und Hubertus Kohle vor, das die Ausdifferenzierung der neuen literarischen Gattung, ihren Bezug zur entstehenden Öffentlichkeit, an die sie sich richtet, und ihre grundlegenden Strategien historisch herleitet. Kernthesen zur Entstehungszeit der Kritik im 18. Jahrhundert und zur Entwicklung bis zu Baudelaire können der weiteren kritischen Debatte zugrundegelegt werden.¹ Die Kunsttheorie setzt der Kunst Normen, die ihrerseits aus früherer, zur Norm erhobener Kunst abgeleitet werden. In ihrem Bedürfnis, bestimmte Ausdrucksformen als herausragend zu empfehlen oder zu fordern, liegt der klassischen Kunsttheorie seit Vasari eine teleologische Betrachtung der Geschichte zugrunde, die das Erreichen eines – oft durch den Künstler bestimmten – Ideals als Ziel der kunsthistorischen Entwicklung darstellt.² In kunsttheoretischen Betrachtungen erreichen Text und Bild eine gemeinsame Ebene. Da der Text als Normen setzender vorausgeht, kann das Kunstwerk, das die Norm erfüllt, die Ebene des Textes erreichen. Im Sinne des *ut pictura poesis* wird zudem die Inszenierung des Sujets durch Texte vorstrukturiert: Die in die Kunsttheorie übertragene Theatertheorie legt die Wahl des Augenblicks der Bilderzählung, die Affekte der Hauptfiguren, das *decorum* und anderes fest.³ Voraussetzung dafür war,

daß unter dem Diktat idealistischer Kunsttheorie seit Giovanni Pietro Bellori oder im Rahmen der französischen Akademie-Tradition seit André Félibien und Charles Le Brun über die Wahl der Bildstoffe an einem bestimmten Ort oder zu einem gegebenen Anlaß Einigkeit bestand.⁴ Seitdem jedoch mit der Entstehung einer kritischen Öffentlichkeit – zunächst vor der Folie der Hofgesellschaft – auch die Kunst zu einer öffentlichen Angelegenheit wurde, wird über Bildthemen wie ihre Umsetzung debattiert.⁵ Dies ist die Geburtsstunde der Kunstkritik.

Sie zeichnet sich nicht nur dadurch aus, daß sie sich an Laien wendet und deren Urteil Bedeutung beimißt. Ein Laienpublikum wurde bereits als Adressat kunsttheoretischer Texte des 16. Jahrhunderts ausgemacht, und auch Vasaris *Vite* richteten sich an einen künstlerisch interessierten Laienstand, dem eine im Werk Michelangelos prinzipiell zur Vollendung gelangte Geschichte der Kunst auch mit dem Ziel präsentiert wurde, zum Urteil über die Gegenwart zu befähigen.⁶ Voraussetzung für die Entstehung der Kunstkritik war darüber hinaus der Verlust der Verbindlichkeit des klassischen Themenkanons der Kunst sowie die Aufweichung, letztlich die Verabschiedung eines Wertekanons, der zwischen den künstlerischen Gattungen von der Historienmalerei über das Porträt bis hin zur Landschaft und zum Stilleben eine Hierarchie etabliert hatte. Dadurch, daß Geschichte, Religion und Mythos als Bildstoff unabhängig von ideologischen Vorgaben immer freier verfügbar wurden, verlor das Thema auch seine Aussagekraft an sich: Die Art der künstlerischen Bearbeitung, die Inszenierung trat gegenüber dem durch die humanistische Tradition verbürgten rein ikonographischen Sinn des Bildgegenstands in den Vordergrund. Wenn aber die Art der Kodierung gegenüber dem Kode, das »Wie« der Malerei über das »Was« des Sujets die Oberhand gewann, konnten sogar niedere, von Idealvorstellungen unbeeinflusste Genres wie das Stilleben oder das Porträt die Gunst eines in seinen Entscheidungen freien Publikums erobern.⁷ Liegt dem Kunstschaffen kein unbefragter normativer Horizont, verwurzelt in einem verbindlichen humanistischen Menschenbild, mehr zugrunde, so fällt dem Kritiker die Rolle zu, die Wertvorstellungen, die ihn zu seinem Urteil motiviert haben, namhaft zu machen und zu legitimieren. Er wirbt für das Kunstwerk, indem er es in den Rahmen seiner ideellen Vorstellungen stellt. Text und Bild treten auseinander. Der Text liegt dem Werk nicht mehr zugrunde, sondern sucht erst *post festum* die Bilder zu erreichen. Germer und Kohle haben dies vielleicht allzu verallgemeinernd auf die Formel gebracht, Kunstkritik sei subjektiv, sie argumentiere auf der Grundlage privater Erfahrung. Subjektivität bezeichnet allenfalls das Entwicklungsziel der Gattung Kunstkritik. Zwar konnte sie nicht mehr von einem verbindlichen Normenkanon ausgehen, suchte aber doch, ihr Urteil zu objektivieren, also mit Blick

auf künstlerische und ideologische Werte Übereinstimmung bei den Lesern zu erzielen. Insofern ergibt sich die Subjektivität der Kritik weniger aus ihrer Verwurzeltheit in privater Erfahrung denn aus ihrer durch den Verlust verbindlicher Werte gewandelten gesellschaftlichen Rolle. Letztlich war das Auseinanderbrechen verbindlicher humanistischer Horizonte in eine Mehrzahl religiöser und ideologischer Ausrichtungen Voraussetzung der Entstehung der Kunstkritik: Erst durch die Ausdifferenzierung der Ideologien sah sich der Einzelne zu je eigener Stellungnahme aufgefordert – auch in Fragen der Kunst.

Indem aber die Normen und Werte, die dem Kunsturteil zugrundeliegen, insgesamt immer verfügbarer wurden, ihre Relativität zuerst in Hinblick auf religiöse, dann auch philosophisch-politische Grundanschauungen zu Tage trat, rückte auch ihre Historizität ins Bewußtsein der Öffentlichkeit. Doch erst, seitdem die in der klassischen Kunsttheorie verankerte Vorstellung einer möglichen Perfektibilität, der Erreichung eines unüberbietbaren Ideals (wie Michelangelo für Vasari oder wie Phidias für Quatremère de Quincy und noch für Charles Blanc⁸) obsolet war, erkannte man die unausweichliche Historizität des Kunstwerks. Die Abkehr von einem einsträngigen Fortschrittsmodell vollzog sich zuerst nach Paradigmen der historischen Entfaltung ihres (nach wie vor unveränderlichen) Wesens – so, unter dem Einfluß Johann Joachim Winckelmanns, in Modellen von Aufstieg, Hochblüte und Niedergang oder in Konstruktionen einer Historizität der Form, die, wie bei Seroux d'Agincourt, in entwicklungsgeschichtlichen Ketten, später gar in genealogischen Stammbäumen präsentiert wurden.⁹

Erst im Zuge der Rezeption des Historismus auch in der Kunstgeschichte wurde es unumgänglich, die Kunst als durch die jeweilige historische Gegenwart unausweichlich bedingt zu betrachten.¹⁰ Es wäre zu einfach, allein die Entstehung der Kunstgeschichte als Konsequenz dieser Einsicht in die Historizität des Kunstwerks zu betrachten. Eine weitere Konsequenz betrifft die Kunstkritik: Sie entdeckt unter dem Stichwort der Modernität die unbedingte Zeitgenossenschaft als Bewertungsmaßstab. Durch diese Entdeckung sowie durch die Auslotung der Historizität des eigenen Lebenserlebnisses wurde neben Théophile Gautier vor allem Charles Baudelaire zum Begründer der modernen Kunstkritik. Über Modernität urteilt die Kunstkritik in die Offenheit der Zukunft hinein. Aktualität wird nicht nur zum Substrat des *l'art pour l'art*, sondern auch zum Erkenntnisgegenstand des grundsätzlich subjektiven Urteils. Die Kritik wird dadurch selbst zur Kunst.¹¹ Es geht ihr zwar nicht wie der Kunst um sich selbst, sondern eben um die Kunst. Trotz ihrer Heteronomie gegenüber der Kunst nimmt sie jedoch im Rahmen des ausdifferenzierten gesellschaftlichen Teilsystems der Kunst an der künstlerischen Autonomie teil.¹²

Das Konzept des künstlerischen Fortschritts triumphierte in der naturalistischen Kunstkritik nach Baudelaire ein letztes Mal – und zwar bereits in einer paradoxierten Form, in der sich der Kollaps des Zukunftsoptimismus ankündigte. Der Fortschritt wird nun in der permanenten Auflösung angesiedelt, in der Abkehr vom akademischen Vorurteil und vom verbürgten Themenschatz, in der Zuwendung zur Beliebtheit der *vie moderne*, zur spontan malerischen Primamalerei, zur Originalität des sichtbaren Pinselduktus, zum Freilicht. All diese Befreiungen von den Zwängen der Tradition, des Sujets und der Technik sollten für Emile Zola im Genie der Zukunft, dem eminent freien Künstler gipfeln, der sich den Nachkommen als Gestalter ihrer visuellen Phantasie würde aufdrängen können.¹³ Was dieser an zeitgenössischer Wahrnehmung als typisch aufschlüsseln würde, sollte die visuelle Poesie seiner Gesellschaft ausmachen. Um das spezifisch Moderne etwa der von Naturalisten und Impressionisten gezeigten vorstädtischen Vergnügungen der *couches nouvelles* gegenüber anderen, ebenfalls zeitgenössischen Beobachtungen ins Licht zu setzen, mithin das Typische (zugleich das Poetische) an den von Courbet oder Manet gewählten Ausschnitten der zeitgenössischen Lebenswelt hervorzuheben, sah schon diese Generation von Kritikern sich gezwungen, das Werk durch den Text zu ergänzen. Die Kritik apellierte dabei an eine vermeintliche gesellschaftliche Entwicklung, vor allem an den Durchbruch des Liberalismus, aber auch an die persönliche (wenn man so will, die private) Lebenserfahrung der Betrachter. Kritiker steuerten die Rezeption, sie übernahmen es, das Werk mit metaphorischer Bedeutung aufzuladen. Das Verhältnis von Text und Bild hatte sich umgekehrt. Hatte der Text in der klassischen Kunsttheorie dem Werk wie der Rezeption zugrundegelegen, war diesem also vorausgegangen, hatte noch Denis Diderot, wenn er ein gegebenes Kunstwerk als Traumvision erschaut hat, den Text auf eine Stufe mit dem Werk gestellt, so liegt nunmehr umgekehrt (in der Kunstgeschichte wie in der Kritik) das Werk dem Text stets zugrunde.

Nachdem der von Literaten wie Kritikern lang herbeigesehnte Liberalismus zu Anfang der achtziger Jahre in der laizistischen Republik triumphierte, konnte die Kunstkritik des Symbolismus und der *décadents* ihre Kriterien nicht mehr aus der Zukunft (dem Fortschrittsziel) beziehen. Bewertungsmaßstäbe wie Vorurteilsfreiheit, Selbstbefreiung und Originalität – sämtlich paradoxe Parameter der Auflösung, sozusagen Schecks auf die Zukunft – konnte sie nicht mehr aus dem erwarteten Triumph des Liberalismus herleiten. Dadurch sah sie sich vollends dem subjektiven Urteil ausgeliefert. Die Konsequenz war eine bis an die Grenzen der Introspektion reichende Wendung nach innen: Erst jetzt beurteilt die Kritik das im Werk Sichtbare vor dem Hintergrund des privaten Erlebens, ja, eines subjektiven,

inneren Lebensflusses, durch den geschichtliches Wissen wie auch Gegenwarts-erlebnis gefiltert werden. Der Kritiker stellt sich dabei als Beobachtender neben sein eigenes Erleben. Dieses verschlingt als Substrat des Gewordenen wie auch des Aktuellen nunmehr jegliche objektiven Kriterien. Der Symbolismus in der Kunst und der Symbolismus in der Kritik verfolgten dabei analoge Strategien. Schon in der naturalistischen Kritik hinterlag die Kodierung bildnerischer Zeichen dem Werk nicht mehr, sondern ging von ihm aus. Im kritischen Text wurde zugleich mit dem Werk der gezeigte Wirklichkeitsausschnitt interpretiert und mit metaphorischer Bedeutung (oder auch nur vager Signifikanz) aufgeladen. Im Symbolismus gilt diese vom Werk ausgehende Kodierung lediglich der subjektiven Vision. Der Kritiker hört somit auf, Bedeutungsebenen zu erschließen, die zugleich hinter der Wahrnehmung wie auch dem Werk stehen, um endgültig bei der subjektiven Wahrnehmung und ihrem Spiegel, dem Werkprozeß, anzusetzen, sie als Ausgangspunkt einer erst in Gang zu bringenden Sinngebung zu betrachten. Unter dem Stichwort des Symbols wird nicht ausgeleuchtet, was ein als symbolisch bereits konstituierter Gegenstand oder ein Zeichen von jeher kodiert, sondern vielmehr, welche Symbolbildungen von ihm ausgehen. Die Mechanismen der Symbolbildung bleiben dabei ebenso ungeklärt wie in Sigmund Freuds *Traumdeutung*.¹⁴ Offen bleibt, ob zum Beispiel Visionen von fließenden Strömen oder Träume vom Fliegen ihre Bedeutung aufgrund naheliegender Assoziationen, kulturell verbürgter Kodierungen oder eingeborener Bilder erhalten. Festzuhalten ist lediglich, daß der Prozeß der Bedeutungsbildung der Kritik und dem Werk nicht mehr auf einer ihnen gemeinsamen Ebene gesellschaftlicher Verständigung liegt, sondern zu beider eigentlichem Anliegen wird. Künstlerische Bedeutung wird zur nur künstlerischen Bedeutung.

Die Kunstkritik rückt dadurch einerseits der Poesie näher, andererseits der Kunsttheorie. Zum einen sucht sie die bildnerischen Strategien der Erfassung des Sujets durch sprachliche Strategien nachzubilden, im Extremfalle, wie in den besten Texten des von Stéphane Mallarmé hochgeschätzten Félix Fénéon, indem sie ganz darauf verzichtet, auf Stil und Methoden des Künstlers einzugehen, und stattdessen versucht, die stilistische Eigenart des Bildes durch die Art der literarischen Umschreibung des Sujets nachzuschaffen. Der Idealfall wäre Baudelaires Vorstellung eines Gedichtes als beste Kritik. Zum anderen reflektiert der Kritiker in der Art eines Physiologen oder Psychologen über die Art der Wahrnehmungsprozesse, die der Künstler ins Werk bannen wollte, aber auch über perspektivische Projektion oder Raumauffassung, über jegliche Art von Konventionen, die der Übersetzung der Wirklichkeit in das Medium des Bildes zugrundeliegen.¹⁵

Nachdem die Kunstkritik von Baudelaire bis zum Symbolismus sich in besonderer Weise für die Poesie geöffnet hat, kommt es in der Umbruchphase des Kubismus und des Futurismus besonders zu Überschneidungen mit der Kunsttheorie. Die Grenzen werden unscharf, ja, im Rahmen der Kritik erfährt die Theorie nahezu eine Renaissance. Diese These kann hier allenfalls exemplarisch beleuchtet, nicht hinreichend belegt werden. Mit Blick vor allem auf die technische und wissenschaftliche Entwicklung der Moderne wie auch der Photographie, des Films und der Reproduktionsmedien stellt die Kritik die ästhetischen Möglichkeiten der überkommenen Medien zur Debatte. Gerade die traditionellen Medien wie das Staffeleibild sollen die allermodernste, zum Beispiel den Film noch überbietende Erfahrung vermitteln, eine über das Optische hinausgreifende, nicht an einen fixen Betrachterstandpunkt gebundene, Perzeptionszeit und Geschwindigkeit einbeziehende Wahrnehmung. Ebenso wie der Wissenschaft, selbst der Geometrie, Axiome oder Theoreme zugrundeliegen – was durch die Schriften Henri Poincarés in den Mittelpunkt des Interesses rückte¹⁶ – sollten auch die Bildenden Künste auf Setzungen zur Auswertung prozessualer Wahrnehmung ebenso wie zur Leistung der bildnerischen Medien beruhen. So stellt die Kritik gerade diejenigen Normen, die Paradigmen zur Debatte, die den Kanon der Kunsttheorie ausmachen und dem kritischen Urteil ebenso wie – nach dem Anspruch der Kritiker – auch dem Kunstschaffen zugrundeliegen. Insofern beruft sich die Kritik zwar auf subjektives, nicht aber auf privates Erleben der Modernität. Subjektivität interessiert sie nur als Grundsatphänomen, das visuelle Erleben des einzelnen nur insofern, als dessen Grundkonstanten durch den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt gewandelt wurden. Diese Scheidung von privater Obsession und grundsätzlicher Subjektivität hatte sich in der Kritik zum Symbolismus bereits abgezeichnet. Nun argumentiert die Kritik, gerade mit Blick auf das Subjektive, stärker denn je kunsttheoretisch. Ihr Grundparadigma, Aktualität und Modernität, wandelt sich dadurch: Vom Kunstwerk wird nun erwartet, daß neuartige Wahrnehmungserlebnisse in der industrialisierten Welt auch, ja, vor allem durch neue Methoden der Übersetzung von Realität in das Medium der Kunst vermittelt werden.

Die Kritik nimmt jedoch nicht nur die Rolle der Kunsttheorie in sich auf, sondern sie absorbiert auch Paradigmen der Kunstgeschichte. Bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus konnte ein Kunsthistoriker wie Charles Blanc die Kunst noch lediglich als die historische Entfaltung eines ahistorisch gefaßten Wesens der Schönheit betrachten.¹⁷ Vom Historismus beeinflusste Schulen setzten sich teilweise erst spät durch. Doch um die Jahrhundertwende weiß die Kunstgeschichte um die Historizität des durch die Theorie gesetzten normativen Horizontes und argumen-

tiert damit. Da sie die Notwendigkeit neuer visueller Sprachen aus der gesellschaftlichen, auch der wissenschaftlich-technischen Entwicklung ableitet, weiß sie um die Relativität ihrer Normsetzungen in Bezug auf diese Entwicklung. Durch die Aufweichung der Grenze von Kunstkritik und Kunsttheorie sollte auch die Kunstgeschichte sich wandeln. Einerseits nimmt sie das subjektive Urteil der Kritik auf, versucht sogar, die Subjektivität ganzer Gesellschaften oder Epochen unter Begriffen wie dem des »Kunstwollens« zu fassen.¹⁸ Weniger als zuvor muß die wissenschaftliche Kunstgeschichte befürchten, ihren Anspruch auf Geltung durch die Beliebigkeit des Subjektiven zu unterminieren. Denn in der Kritik wurde die Subjektivität des Kunsterlebens selbst auf Axiome zurückgeführt, die durchaus überindividuelle, aber nicht überzeitliche Geltung haben, sich vielmehr aus der historischen Erfahrung ableiten. Die Kunstgeschichte öffnet sich dem subjektiven Urteil der Kritik, aber nur insofern die Subjektivität sich als zeittypisch aus der historischen Erfahrung herleitet, mithin objektiviert wurde. Auch für die Kunsttheorie öffnet sich die Kunstgeschichte. Der Analyse der Wahrnehmungsprozesse seit dem Symbolismus entsprechen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, aus denen Heinrich Wölfflin Entwicklungsgesetze des Formempfindens ableitete. Dabei versuchte er, immanente Entwicklungsgesetze, wie sie der Formengeschichte seit Winckelmann abgelesen wurden, durch eine moderne, auf den Erkenntnissen der Physiologie fußende Psychologie neu zu begründen.¹⁹

Erst wenn die kunsttheoretischen Normsetzungen nur noch aus dem Wissen und der Erfahrung einer bestimmten historischen Situation hergeleitet werden, nicht aus überhistorischen »Wahrheiten« über das Wesen der Kunst oder ihrer Entwicklung, kann die Kunstgeschichte sich gewinnbringend dem normativen Horizont einer Zeit (und damit der Kritik) öffnen, ohne ihr Grundparadigma aufzugeben, die Einsicht in die grundsätzliche Historizität künstlerischer Wertsetzungen wie auch der Kunst selbst. Der Kunstkritik kommt in dieser gewandelten Konstellation eine neue Rolle zu, und zwar sowohl gegenüber dem kunsttheoretischen wie auch dem kunsthistorischen Diskurs. Die kunsttheoretischen Gedanken von Kritikern wie André Salmon oder Guillaume Apollinaire oder von dem Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler sind genuiner Bestandteil ihrer Kritiken. Sie »informieren« über die theoretischen Motivationen der Künstler, über ihre normativen Überlegungen zur Kunst, über ihre Grundeinsichten zu künstlerischem Erleben und zu den Fähigkeiten der künstlerischen Medien, solches Erleben zu vermitteln. Oft machen die Kritiker sich diese theoretischen Einsichten offenkundig zu eigen oder stützen sie mit eigenen Argumenten. Sie rekurrieren dabei nicht auf eigenständige Werke einer Kunsttheorie jenseits der Kunstkritik, sondern allenfalls auf die Werke von Natur-

wissenschaftlern, Philosophen und Historikern. Sie betreiben also selbst Kunsttheorie – im Namen der Kunstwerke, die Gegenstand ihrer Kritik sind.

Zwar wäre genuine Künstlertheorie vielleicht authentischer als die theoretischen Überlegungen der Kritiker. Doch veröffentlichten bezeichnenderweise nur zweitrangige Künstler wie Maurice Denis oder Albert Gleizes und Jean Metzinger kunsttheoretische Werke über eigene Arbeiten. Die Schriften der Künstler Emile Bernard oder Ardengo Soffici gelten nicht ihrem eigenen Werk, sondern dem anderer Künstler, und sind somit dem literarischen Genre der Kunstkritik zuzuschlagen. Aber auch gegenüber der Kunstgeschichte gewinnt die Kunstkritik eine herausragende Rolle. Sie entdeckt die Kunst, die den radikalen technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Moderne angemessen ist. Sie entwickelt die normativen Horizonte, die hinter den neuen Entwicklungen stehen und begründet sie aus der besonderen Erfahrung ihrer Gegenwart. Beides gibt sie an die Kunstgeschichte weiter. Somit verliert die Kritik den Charakter der vorläufigen Bewertung, der eine kompetentere, gültigere Wertung der Kunstgeschichte zu folgen hätte. Mit den Geschichtswerken zur modernen Kunst eines Richard Muther oder Julius Meier-Graefe, eines Roger Fry oder Alfred Barr, die ohne systematischen Rückgriff auf zeitgenössische Kritiken (oder frühere kritische Schriften der Autoren selbst) nicht hätten geschrieben werden können, wird die Kritik für die Kunstgeschichte insgesamt zur Quelle.²⁰

Feldzüge unter der Flagge des Kubismus

In der Debatte um den Kubismus wurde über die Authentizität theoretischer Interpretation ebenso heftig gestritten wie darüber, welchen Künstlern bei den wesentlichen Neuerungen die Priorität zukam. Die Maler, die von Kahnweiler repräsentiert wurden, später auch durch Exklusivverträge an seine Galerie gebunden waren, konstituierten das entrückte Laboratorium, aus dem die Arkana neuer Bildsprachen in das öffentliche Bewußtsein vordrangen. Das kommerzielle System entsprach auch der Strategie zur öffentlichen Durchsetzung. Der Kritiker Louis Vauxcelles teilte in einem Manuskript 1910 die Galerien in zwei Kategorien ein: Die Galerien mit Kapital und Einfluß banden die Künstler vertraglich an sich und bauten einen Bestand an handelbaren Werken auf, die Galerien ohne Einfluß richteten lediglich Ausstellungen aus und verlangten Prozente für jeden Verkauf. Kahnweiler gehörte ohne Zweifel zur ersten Kategorie, obgleich er mit geringen Anfangskapitalien begonnen hatte, und er band die Künstler durch zunächst mündliche Vereinbarungen ganz überwiegend an sich. Ende 1912 schloß Kahnweiler Exklusivverträge mit Derain, Braque und Picasso schriftlich ab, 1913 folgten Verträge mit Léger, Gris und de

Vlaminck.²¹ Offenbar wurde dadurch nur eine vorher mündlich vereinbarte Praxis festgeschrieben.²² Diese Praxis setzte sich erst nach dem Kriege im Kunsthandel allgemein durch. Da Kahnweiler sich die Künstler sehr früh und in schwierigen Phasen der Durchsetzung verpflichtete, konnte er die Preise eine Zeit lang relativ niedrig halten und mit den erfolgreichen »Flaggschiffen« seiner Galerie neue, junge Nachwuchstalente über Wasser halten. Natürlich waren Konflikte unvermeidlich. Kahnweiler war einer der ersten, der – wie später etwa Léonce Rosenberg – ausschließlich diejenigen Künstler ausstellte, die an ihn gebunden waren, und darauf verzichtete, zur Erweiterung seines Angebotes nebenher auch andere Künstler zu präsentieren. Darin unterschied er sich etwa vom Kunsthandel wie dem Haus Bernheim-Jeune, das neben aktueller Kunst auch mit etablierten Werken des 19. Jahrhunderts handelte. Kahnweilers Vorbild war Ambroise Vollard, der Cézanne, Renoir, Rouault und Picasso kaufte, als die Preise noch niedrig waren, und auch durch seinen Einfluß auf die Kritik die Erfolge der riskanten Anfangsinvestition sicherte. Doch war es Vollards Strategie, bei Atelierbesuchen Werke in größerer Menge für günstige Preise einzukaufen, statt Exklusivverträge abzuschließen – die einzige Ausnahme machte er bei Rouault. So geriet er nach 1907 nicht mit Kahnweiler in Konflikt, konnte vielmehr darauf bauen, daß die Aktivitäten des jungen Händlers für Künstler, die er selbst vorher unterstützt hatte, wie Picasso, Derain und de Vlaminck, deren Preise in die Höhe treiben würden. Derain und de Vlaminck, auch Braque, waren anfangs dem Fauvismus noch näher, und sie entsprachen Kahnweilers Geschmack während der Anfangsphase seines Handels, bevor er sich systematisch für radikalere Tendenzen einsetzte.²³

Die Methoden zur Erlangung öffentlicher Aufmerksamkeit entsprachen den Strategien des Handels. Kahnweiler war bemüht, daß die jüngeren, rasch vom Kubismus beeinflussten Künstler lediglich den Status von »Satelliten des Kubismus« – so die treffende Bezeichnung Bernard Dorivals – erreichen konnten. Natürlich waren Kahnweilers Künstler, zunächst vor allem Picasso und Braque, die Erfinder des Kubismus. Léger und Gris, die Kahnweiler erst seit 1911/1912 unterstützte, konnten jedoch ebenso zum engeren Kreis der authentischeren Kubisten vordringen. Kahnweiler hielt Picasso und Braque in Frankreich bewußt von den Salons fern – wie dem *Salon des Indépendants* oder dem *Salon d'Automne* –, nicht zuletzt, weil diese auch Verkaufsausstellungen waren, die Künstler sich seiner Vermittlerrolle also hätten entziehen können. In Paris konnte man Gemälde von Picasso und Braque bald ausschließlich in Kahnweilers Galerie, 28 rue Vignon, besichtigen, besonders anläßlich kleiner Ausstellungen wie der im November 1908, die Louis Vauxcelles veranlaßten, von einer Invasion von »cubes« in der Malerei Braques zu

sprechen. Picassos Werke wurden in Paris darüber hinaus nur noch von dem Sammler und Galeristen Wilhelm Uhde gezeigt, in einer Wohnung, die zugleich sein Verkaufsort war. Picasso hatte nie auf einem Salon ausgestellt, Braque und Léger beteiligten sich zuletzt 1909 am *Salon des Indépendants*.²⁴ Internationale Kontakte jedoch ermutigten Kahnweiler. Er vertrieb nicht nur seine Künstler über die Washington Square Gallery in New York und über Alfred Flechtheim in Düsseldorf, sondern er arrangierte auch die Teilnahme an großen Ausstellungen moderner Kunst, wie 1912 an der Sonderbund-Ausstellung in Köln, an der Ausstellung *Der Blaue Reiter* in München oder 1913 an der *Armory Show* in New York, regelmäßig auch an Prager Ausstellungen.²⁵ Der Effekt war, daß die Reputation »seiner« Künstler von außen auf Paris zurückwirkte, wo Kahnweilers Galerie als Geheimtip umraunt war. Entsprechend erzielten »seine« Künstler auch bereits vor dem Krieg lohnende, im Vergleich zu Späterem natürlich relativ niedrige Preise.²⁶

Von der Abwesenheit der Maler um Kahnweiler auf den Salons konnte ein jüngerer Kreis kubistischer Maler profitieren. Jean Metzinger und Albert Gleizes, die im Jahre 1912 ein Buch *Du »Cubisme«* publizierten, galten eine Zeitlang als Sachwalter der Bewegung. Gemeinsam mit Henri Le Fauconnier, Fernand Léger und Robert Delaunay, sowie später mit Raymond Duchamp-Villon und Jacques Villon, gelang es ihnen, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums für einige Zeit vor allem auf sich zu lenken, nicht zuletzt durch eine Reihe kubistischer Manifestationen auf verschiedenen Ausstellungen. Den Höhepunkt erreichte ihre Strategie im Jahre 1912. Bereits im Vorjahr war es dieser Gruppe gelungen, in den überfüllten Sälen des *Salon des Indépendants* eine kleine »Kapelle« zu bilden und so durch eine Art Gruppenausstellung auf sich aufmerksam zu machen. Gegen die chaotische Hängung der Ausstellung, auf der, ungefiltert durch eine Jury, alle Einsendungen gezeigt wurden, hatten die Künstler, unterstützt von Apollinaire, protestiert. Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Léger und Delaunay erreichten es, daß ihnen auf der Schau vom 20. März bis zum 16. Mai 1911 ein eigenes Ambiente, die »salle 41«, zugewiesen wurde. Die öffentliche Beachtung, die sie dadurch fanden, hat wesentlich dazu beigetragen, daß sich als Bezeichnung für die neue Tendenz das Wort »Kubismus« durchsetzte.²⁷ Paul Signac, Präsident der Künstlervereinigung, die den Salon ausrichtete, hatte gegen diese Strategie opponiert und setzte 1922 durch, daß die Werke in alphabetischer Reihenfolge nach den Künstlernamen ausgestellt werden mußten. Gut vertreten war die Gruppe auch auf dem *Salon d'Automne* vom 1. Oktober bis zum 8. November 1911, dieses Mal erweitert um die Duchamp-Brüder Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon und Marcel Duchamp. Der *Salon des Indépendants* des nächsten Frühjahrs stellte eine öffentliche Sanktionierung

der kubistischen Bewegung dar, ohne daß Werke von Picasso oder Braque dort zu sehen gewesen wären. Die wichtigste kubistische Sonderschau wurde am 10. Oktober unter dem Titel *La Section d'Or* in der Galerie La Boétie eröffnet. Hinter dem Unternehmen standen Gleizes, Metzinger und Jacques Villon.²⁸ Für diese Schau hatten die Künstler selbst die Kosten übernommen. Am 9. Oktober erschien ein Bulletin zur Ausstellung mit Beiträgen von Apollinaire, Olivier Hourcade, Max Jacob, Maurice Princet, Pierre Reverdy und André Salmon. Künstlern wie Gleizes oder den Duchamp-Brüdern war dieses Engagement um die Pariser Öffentlichkeit nur durch privates, ererbtes Vermögen möglich.²⁹

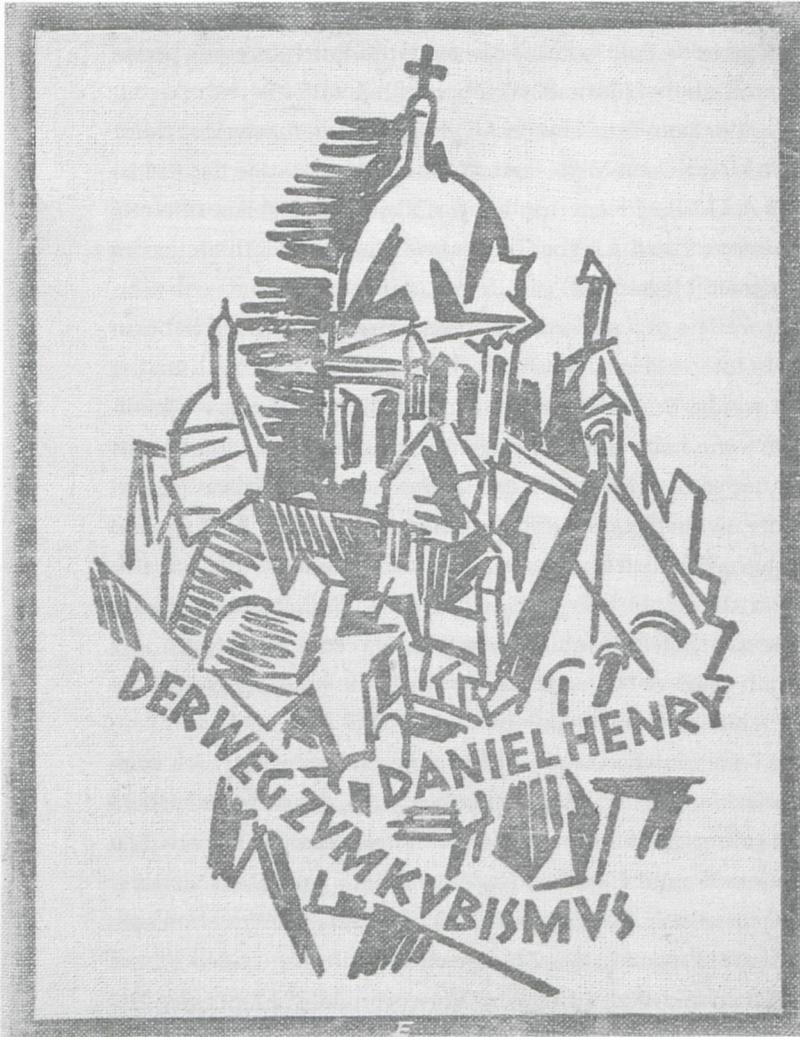
Der Kampf um den Kubismus in der Kritik

Die berufliche Konkurrenz, ja, Eifersucht unter den Kubisten äußerte sich nicht nur in der Teilnahme an Ausstellungen, sondern ebenfalls in der Kunstkritik. Im September 1912 veröffentlichte André Salmon ein Buch *La jeune peinture française*, von dem 530 Exemplare aufgelegt wurden. Es enthielt eine »Histoire anecdotique du Cubisme«. Salmon entwickelte seine Geschichte des Kubismus in einer Serie von Anekdoten über neue Inventionen der Kubisten wie etwa den Gebrauch des Kamms, den Dekorateur zur Imitierung von Holz- oder Steinoberflächen verwenden. Den Witz der Künstler, ja, die ironische Kultur in der Tradition eines Alfred Jarry oder Max Jacob konnte Salmon besser als andere Kritiker nachvollziehen. Wenn Salmon auch darauf bestand, daß der Kubismus sich seit etwa 1909 zur wissenschaftlichen Malerei wandelte, so behielt diese Wissenschaft doch eine Verbindung zur Pataphysik. Sein amüsant und leicht zu lesendes Buch trug sicher auf eine andere Weise dazu bei, den Kubismus bekanntzumachen, als das schwierige Buch *Du »Cubisme«* von Gleizes und Metzinger. Diese Veröffentlichung war schon im März 1912 angekündigt worden, wurde jedoch erst im Oktober verfaßt, um dann bis Dezember siebenmal neu aufgelegt zu werden. Das Werk erschien als erster Band der von dem Dichter Jacques Nayral geleiteten Reihe *Tous les Arts*.³⁰ Gleizes und Metzinger ging es darum, die Bewegung durch ein zugleich wissenschaftliches und rigoros modernes Auftreten zu nobilitieren. Die künstlerische »Forschung« stellten sie in einen Horizont, der von der Wahrnehmung der Bewegung bis zur vierten Dimension reicht. Wenig später faßte Guillaume Apollinaire seine größtenteils bereits in Einzelartikeln veröffentlichten Kritiken zu dem Buch *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* zusammen, das am 17. März 1913 vorlag, als zweiter Band in der Reihe *Tous les Arts*, in der nach dem Bändchen von Gleizes und Metzinger auch ein Buch Wilhelm Uhdes über den Douanier Henri Rousseau veröffentlicht worden war. Die meisten Texte waren im Vorjahr in *Les Soirées de*

Paris erschienen. In einer lyrischen, enthusiastischen Sprache geschrieben, führt Apollinaire auch ein zögerndes Publikum in die moderne Bewegung ein, deren Fruchtbarkeit er als unermüdlicher Journalist unübertrefflich unter Beweis zu stellen vermochte. Kahnweiler jedoch verfolgte all diese ungebetenen Veröffentlichungen mit bisweilen kleinlichem Mißtrauen. Was die Interpretation des Kubismus betraf, hatte er sehr exklusive Ideen. Apollinaires Vision des Kubismus lehnte er ebenso ab wie die Salmons. Das Buch von Gleizes und Metzinger enthielt für ihn nur Ideen, die vague in der Luft lagen.

Die Mißgunst Kahnweilers gegenüber den zeitgenössischen Kritikern hat man bisweilen einzig auf sein Interesse zurückgeführt, daß die Priorität seiner Künstler angemessen gewürdigt werde. Ernsthaft wurde die Vorreiterrolle Picassos eigentlich niemals bestritten, wenn auch Braque gelegentlich allzu sehr in den Hintergrund gerückt wurde. Aus der unveröffentlichten Korrespondenz des Galeristen geht hervor, daß dieses Motiv zweifellos eine Rolle spielte, aber seine Mißgunst nicht hinreichend erklärt. Tatsächlich hielt er etwa Salmons Betonung des Einflusses afrikanischer Kunst für übertrieben, und die geringe Beachtung Braques führte Kahnweiler einfach auf Salmons mangelnde Informiertheit zurück. Auch ärgerte ihn, daß Apollinaire André Derain einen zu bedeutenden Part in der Entstehungsgeschichte des Kubismus zugesprochen hatte. Offensichtlich war Kahnweiler nicht nur überzeugt, die Entwicklung besser interpretieren zu können, sondern er war sich auch sicher, über die künstlerischen und ästhetischen Motivationen, die zu den einzelnen Etappen des Kubismus geführt hatten, besser unterrichtet zu sein. Als er nach dem Kriegsausbruch zu seinem Freund Hermann Rupp nach Bern gelangte, schrieb er selbst ein 1920 erschienenes Buch *Der Weg zum Kubismus*, das in einer vorläufigen Version bereits 1916 in drei Folgen in der Zürcher Zeitschrift *Die weißen Blätter* erschien (Abb. 77). 1958 schrieb Kahnweiler im Vorwort einer Neuauflage: »Der ›Weg zum Kubismus‹ ist eine Quellenschrift. Die theoretischen Auseinandersetzungen zeugen noch von kurz vorher geführten Gesprächen mit den Malern.«³¹ Es ist nicht gerade selbstverständlich, einen Kunsthändler ernst zu nehmen, der behauptet, Zeugnis von den Diskussionen unter den Künstlern selbst ablegen zu können. Doch weist einiges darauf hin, daß nicht nur kommerzielle Interessen für seine Aktivität als Kritiker und Kunsttheoretiker maßgeblich waren (Abb. 78–79).

Tatsächlich verabscheute Kahnweiler keineswegs jeglichen »Journalismus« über den Kubismus. Man trifft in seiner Korrespondenz auf den Namen eines Künstlers und Kritikers, dessen Verdienste im Zusammenhang mit der italienischen Frühmoderne durchaus gewürdigt worden sind, der jedoch niemals als ein Kubismus-Kritiker ernst genommen wurde, der dem Kreis um Kahnweiler sehr nahe

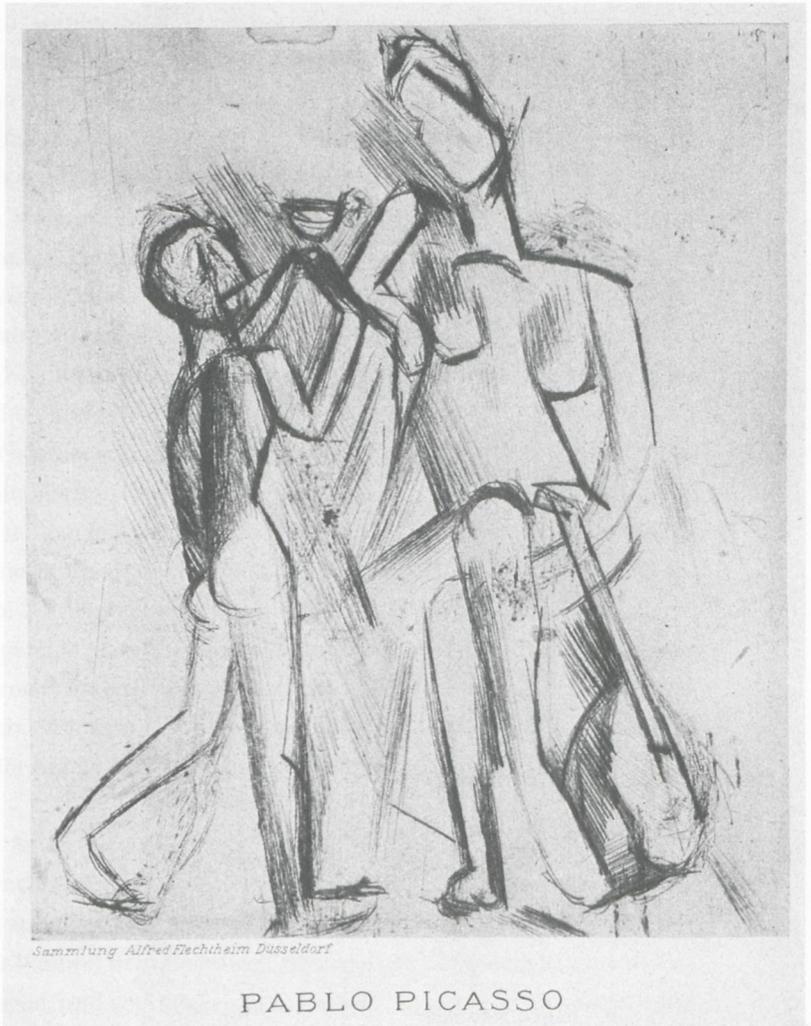


77 Daniel-Henry Kahnweiler: *Der Weg zum Kubismus*, 1920

(Umschlagentwurf nach Pablo Picassos Gemälde »Le Sacré-Cœur« von 1909–1910, Paris, Musée Picasso)

stand. Tatsächlich gehören die Schriften von Ardengo Soffici zum Besten, was die zeitgenössische Kubismus-Kritik hervorgebracht hat. Kahnweiler stimmte kritischen Bemerkungen Sofficis über Apollinaire zu, der den Futurismus voreilig gepriesen habe, als Soffici selbst sich noch distanziert gegenüber den Mailänder Himmelsstürmern hielt. Kahnweiler empfahl einem anderen Briefpartner einen wichtigen Artikel über Picasso und Braque, den Soffici bereits 1911 publiziert hatte.³²

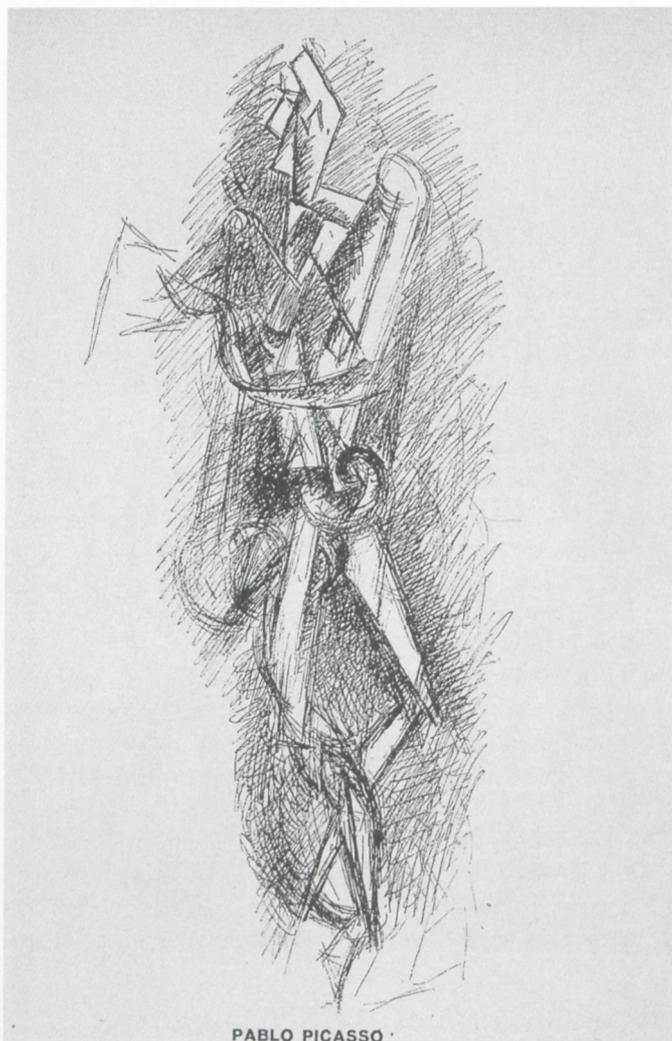
Der bedeutende tschechische Kritiker und Sammler Vincenc Kramář hatte Kahnweiler um Informationen zum Kubismus gebeten. Kahnweiler schickte ihm



78 Pablo Picasso: Zwei Akte, 1909, Radierung, aus: *Der Weg zum Kubismus*, 1920

zwar Salmons Buch sowie *Du »Cubisme«* von Albert Gleizes und Jean Metzinger, erklärte dazu aber am 5. Dezember 1912: »Salmons Buch ist Journalismus und Unsinn. Gleizes und Metzinger zum gewissen Teil Gemeinplätze, aber doch besser als Salmon.« Zwölf Tage später fügte er hinzu:

»Salmons Buch ist dumm, verleumderisch und falsch. Alle Daten falsch. Braque malte kubistisch 1908 schon, Metzinger, der erste der anderen, erst 1910, u. die andere Bande erst 1911. Alles andere ist ebenso. [...] Literatur! Das ganze



PABLO PICASSO ·

79 Pablo Picasso: Weiblicher Akt, 1910, Federzeichnung.
Paris, Sammlung Chappuis, aus: Der Weg zum Kubismus, 1920

Buch ist so. So z. B. noch meint Salmon, Picasso habe nach den ersten großen noch realistischen Sachen von 1907 noch einmal realistische Sachen gemalt. Unsinn! Falsch! Alles genau so ...³³

Kramář hatte in Wien bei Franz Wickhoff und Alois Riegl Kunstgeschichte studiert. Seit 1912 engagierte er sich für den tschechischen Kubismus um die Zeitschrift *Skupina*. Kahnweiler war diesem seriösen Gesprächspartner durch einen regen Briefwechsel verbunden, aus dem sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte.³⁴

Ende März 1913, wenige Monate nach Erscheinen von *Les peintres cubistes*, hatte Apollinaire offenbar Grund, sich über Kahnweiler zu ärgern, der aus seinem negativen Urteil über Apollinaires Kunstkritiken keinen Hehl machte. Apollinaire war so außer sich, daß er sogar vor Drohungen mit seiner Macht über die öffentliche Meinung nicht zurückschreckte. Am 3. April antwortete Kahnweiler: »Je ne dis pas ›du mal de vous‹ mais cela ne m'empêche pas de ne pas toujours être d'accord avec Guillaume Apollinaire, critique d'art, et de le dire. J'aime et j'admire le poète Guillaume Apollinaire. Nous sommes quelque peu à regretter que ce poète perde son temps à faire du journalisme.«³⁵

Der erste Brief Kahnweilers an Soffici datiert vom 28. Juli 1912. Soffici hatte »le livre d'Apollinaire« mehrfach kritisiert: »On ne saurait mieux dire«, so lautete der Kommentar des Galeristen, der seine Bewunderung für Sofficis Kunstkritik nicht verbarg und dem italienischen Künstler die Grüße seiner Freunde, der Maler, übermittelte, die Soffici seit langem kannte. Als Kahnweiler von dem Galeristen Heinrich Thannhauser um bibliographische Angaben zum Kubismus gebeten wurde, nannte er in seinem Antwortschreiben vom 4. April 1913, unter den Büchern, »meist ganz inkompetent«, *Les peintres cubistes* von Apollinaire und *La jeune peinture française* von Salmon, und fügte kommentarlos, offensichtlich aber zur besseren Information, »Picasso e Braque von Ardengo Soffici«, hinzu, erschienen – wie Kahnweiler präzise angibt – am 7. Dezember 1911.³⁶

Die Rückwendung der Kunst auf sich selbst: Soffici und Kahnweiler

Die Texte von Ardengo Soffici zuerst zu Cézanne, dann zum Kubismus sind vor diesem Hintergrund zu sehen. Der Kritiker, Maler und Dichter wurde 1879 als Sohn eines Gutsverwalters (fattore) in Rignano sull'Arno geboren, zwanzig Kilometer östlich von Florenz gelegen, und wohnte in einem Haus in Poggio a Caiano, das er 1897 geerbt hatte. Vom November 1900 bis 1903, dann wieder von August 1903 bis 1907 lebte er überwiegend in Paris. Seine Interessen bewegten sich dort von der symbolistischen Dichtung bis zur Gegenwartskunst, doch war er auch als Zeichner und Maler sehr aktiv. Für die französische Dichtung wie für die Malerei hat er sich später in Italien eingesetzt, erwähnt seien einflußreiche Schriften zu Medardo Rosso und Arthur Rimbaud, die im Jahre 1909 bzw. 1911 erschienen. Seit etwa 1902 hatte er Zugang zu den Kreisen um *La Plume* gefunden, wo er Adolphe Retté, Paul Fort, Alfred Jarry und Guillaume Apollinaire kennenlernte. In der Redaktion der *Revue Blanche*, die einige seiner Zeichnungen abdruckte, traf Soffici auf Félix Fénéon, der ihm das posthum erschienene Werk Jules Laforgues nahebrachte. In verschiedenen französischen Zeitschriften schrieb Soffici auch über alte und neue Kunst Italiens.

Im Sommer 1903 schloß er die für seine spätere Tätigkeit als Kunstkritiker in Italien wichtige Freundschaft mit Giovanni Papini, dem damaligen Herausgeber der Zeitschrift *Il Leonardo*. Seit 1903 kannte Soffici auch die Künstler, die am Montmartre im Bateau Lavoir in der rue Ravignan arbeiteten; auch mit André Salmon war er befreundet.³⁷ Nach seinem späteren Zeugnis hatte Soffici, der einige der bedeutenden Kunstwerke der Zeit um 1904/1905 entstehen sah, ein sehr freundschaftliches Verhältnis zu Picasso, obwohl seine früheren Briefe durchaus von einer reibungs-vollen Auseinandersetzung mit dem überragenden Vorbild zeugen. Da Picasso ihm von der Genueser Abkunft seiner Mutter berichtete, gefiel es Soffici, den spanischen Maler als Halbitaliener einzuschätzen (*Abb. 80*).³⁸

Wider Erwarten entdeckte Soffici gerade nach seiner Rückkehr von Paris nach Florenz im Jahre 1907 Cézanne. Die Cézanne-Retrospektive im *Salon d'Automne* 1907 hatte er gewiß noch gesehen, und war wohl auch durch die Interpretation Cézannes durch Maurice Denis beeinflusst, die im gleichen Jahr erschien.³⁹ Die Texte über den Maler aus Aix markieren den Beginn einer journalistischen Tätigkeit, durch die Soffici erheblich dazu beitrug, die französische Moderne in Italien bekanntzumachen. Vorausgegangen war eine schwere Krise des jungen Künstlers und Kritikers, der sich zwischen der italienischen und der französischen Kultur nicht zu eigener Identität zu finden vermochte. Ein Besuch bei Léon Bloy im März 1907 zeugt davon, daß Soffici sogar mit dem Gedanken an eine religiöse Rückwendung spielte. Cézanne sollte für den italienischen Kritiker das Modell einer Rückkehr zu den Quellen, für die Wiederaufnahme der Tradition von Giotto bis zu Piero della Francesca werden.⁴⁰

Im Milieu der Impressionisten lebend, inmitten einer Kultur, deren Grundeinstellung »soprattutto empirica, descrittiva«, will sagen positivistisch und liberal war, erkannte nach dem Urteil Sofficis allein Cézanne den wesentlichen Mangel der impressionistischen Kunst. Ihr fehle das »sigillo di questa volontà divina che attira a sé le forme delle cose, le analizza, le concentra e le rimanda, trasformate, a vivere per l'universo una vita eterna – e che si chiama stile«. Daher habe Cézanne (wie später Soffici selbst) Paris verlassen, zugleich »la vita da *bohème* tentennante fra la letteratura e il dilettantismo, e si esiliò a Aix-en-Provence, suo luogo nativo, per non uscirne che raramente, in seguito, e vittorioso«. In der Heimat, »per le solitudini delle pendici e delle spiagge provenzali, inondate di sole o spazzate dai larghi venti del mediterraneo« fand er schließlich, was dem Impressionismus gefehlt hatte: »una visione compatta, genuina e libera come quella degli antichissimi artisti d'Egitto, o di pittori-poeti sbocciati e fioriti intorno alla picciola tomba miracolosa di San Francesco d'Assisi.«⁴¹ Im Land der Vorfahren habe Cézanne zu kindlicher Ein-

schaften die Rhythmen des Lebens aufprägen, das diese Landschaft erst gestaltet hatte: »Delle scoperte impressionistiche s'è servito quel tanto che era necessario per riassumere con tocchi risentiti di pennello la pesantezza delle nuvole bianche, l'aridezza delle spighe granite, l'afa del meriggio e la frescura delle ombre dove ci si sdraia per dormire accanto all'Asino che medita.«⁴² Die allen gemeinsamen Lebensrythmen hätten diese essenzialistische, einfache Malerei ermöglicht, so Soffici in diesem im Juni 1908 publizierten Text. Die chromatischen Konfrontationen in den Bildern Cézannes lassen ihn an Masaccio denken, und so empfiehlt er Cézanne gerade den Neuerern genuin italienischer Kunst als Vorbild (*Abb. 81–83*).

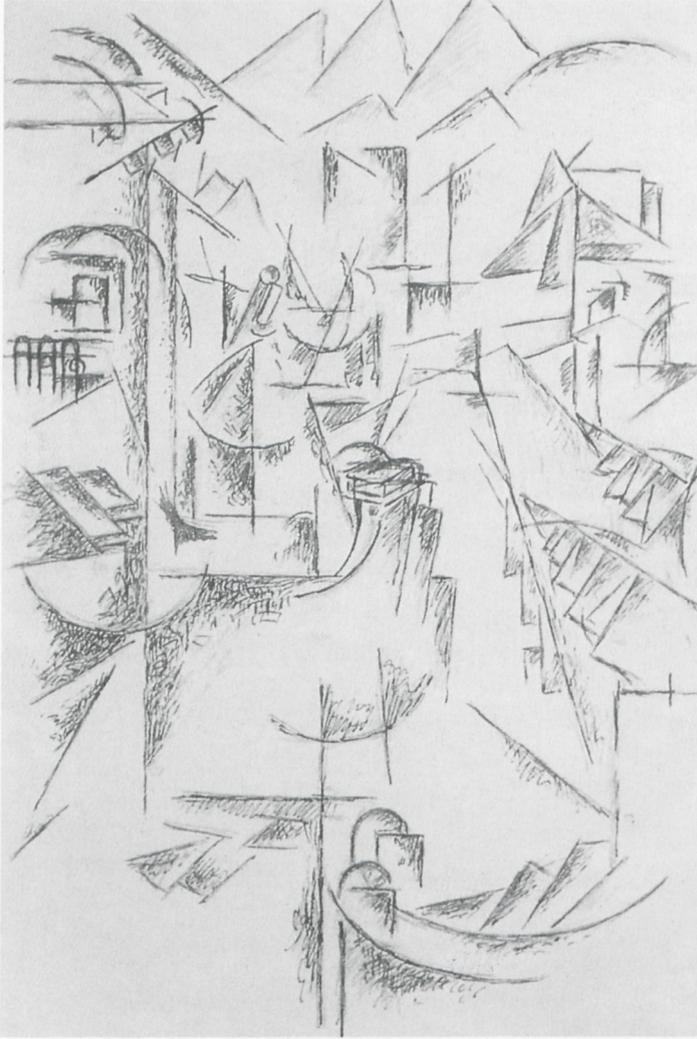
Nicht Cézanne, sondern der Kubismus sollte seit 1911, so Soffici, der Katalysator für eine primitivistische Rückkehr zu einer auf ihr Wesen reduzierten Malerei werden. Nicht zufällig ging seinen Artikeln über den Kubismus nicht nur die Verteidigung Cézannes, sondern auch die von Henri Rousseau voraus. Der Zöllner, »anzi, ex-gabellotto«, erfüllte die primitivistischen Sehnsüchte, die Soffici zuerst auf Cézanne projiziert hatte. Er bringt vollends das unbewußte Künstlertum des Volkes zum Vorschein, und es ist wohl mit Blick auf dieses mythische, »einfache« Volk, daß Soffici in seiner Abkehr von allen akademischen Konventionen einen übersteigerten Realismus hineinsieht. Das Ritual des Vergleichs von Cézanne mit Masaccio findet seine Fortsetzung in der Parallele von Henri Rousseau und Paolo Uccello, der zwar eine solidere Auffassung der Körper gehabt habe, aber wie Rousseau seines Geistes nach »fantastico e reale ad un tempo, presente e lontano, a volte risibile a volte tragico« gewesen sei. Die künstlerische Unbildung des *douanier* übertreibt Soffici noch: »Disegno e colore – atroci. [...] Ma oh! L'intensità d'espressione che la stessa goffaggine delle forme e del colorito aumentavano!« Diesen Expressionismus begreift Soffici jedoch nicht als Ausdrucksrhetorik: »Tragedia irrimediabile d'anime oscure e subalterne!« Immer wieder beschwört er den »senso d'irreparabile, quotidiana, diuturna malinconia.« In der Momenthaftigkeit des Hier und Jetzt scheint die Emotionalität sozusagen zu kollabieren: »Io trovo in tali opere l'espressione nuda e cruda di un'anima disadorna ma sincera, priva di armonia ma penetrata di realtà«. Soffici machte Rousseau in Italien bekannt und bereitete das Publikum nicht nur auf seine eigenen Stilleben vor, in denen sich die starke und sozusagen »wörtliche« Farbigkeit Rousseaus wiederholen sollte, sondern kündigt in solchen Texten den melancholisch-regressiven Stil eines Carlo Carrà oder Mario Sironi an. Nach dem Eintritt Italiens in den Krieg sollten diese Maler Rousseau in einer eher archaischen als naiven Vision der Gegenwart wiederaufnehmen. Ein Arzt möge Rousseaus Malerei für ein Phänomen der Dummheit halten: »E sia! Ma, santa stupidità allora! Stupidità die bambini, degli illuminati e delle bestie, che piaceva



81 Ardengo Soffici: *Bulciano*, 1909, Bleistift und Kohle auf Papier, 9,5 × 15 cm.
Privatbesitz

a Cristo e a Francesco d'Assisi«. Durch Rousseau sieht Soffici sich zu sehnsuchtsvoller Rückkehr in die Kindheit eingeladen. Seine Dummheit »ha qualcosa di divino, e che, se tu l'avvicini essendo stanco ed amareggiato dalla tua intelligenza, ti consola e ti ristora, come se tu respirassi l'aria di un'antica patria che forse sarebbe stato meglio non abbandonar mai.«⁴³

Für Soffici wurde Cézanne zum Gründer einer mediterranen Kunst, die einer aus politischen Gründen versuchten Wiederannäherung Italiens und Frankreichs kulturellen Ausdruck verleihen würde. Nach seiner Rückkehr aus Paris war Soffici



82 Ardengo Soffici: *Scomposizione (Linien und Volumen einer Straße)*, 1913, Federzeichnung, 23,8 × 33,8 cm. Privatbesitz

durchaus sensibel für das stärker nationalistische Klima unter den Oppositionellen Italiens. Studien über Baudelaire hinderten ihn nicht an einer Auseinandersetzung mit Mazzini. Baudelaire erschien Soffici als Klassiker vom Schlage Dantes, dessen satanische Neigungen und stilistische Überfeinerungen keinesfalls im Zentrum seines Werkes standen, sondern allenfalls als Reaktion auf ein infernalisches Paris verstanden werden sollten, welchem der Künstler und Kritiker selbst soeben den Rücken gekehrt hatte. Ähnlich wie der Brückenschlag von Cézanne zu Masaccio war diese Konstruktion eines dantesken Baudelaire dazu angetan, die kulturel-



83 Ardengo Soffici: Stilleben, 1911–1912, Holzschnitt, 4,5 × 4,2 cm

len Bande zwischen Frankreich und Italien zu akzentuieren. Die Befreiung der »unerlösten« (»irridenti«) Gebiete von Triest und Trient sowie der Istrischen Halbinsel war das deklarierte Ziel der subversiven, nationalistischen Rechten in Italien. Unter dem Vorwand der *latinità* glorifizierte sie antiparlamentarische Umtriebe, deren Ziel die Vollendung der nationalen Einigung, des *risorgimento* sein sollte. Der Dreibund zwischen Italien, Deutschland und Österreich-Ungarn stand diesem Ziel im Wege; er wurde als ein Bündnis gegen den Geist der nationalen Einigung und der Demokratie auch mit kulturellen Mitteln bekämpft. So wurde der Einfluß der deutschen Philosophie selbst in den Reihen der Sozialisten zurückgedrängt, die Philosophie Henri Bergsons und die Theorie der Gewalt George Sorels sollten auch zur Zurückdrängung des Einflusses der Hegelschen Schule und des Marxismus erhalten. Der Frankreichorientierung eines an das *risorgimento* anknüpfenden Nationalismus entsprach auch eine Neuorientierung der Linken. Während ein mehrheitlicher Flügel der sozialistischen Partei seit 1901 die liberale Sozialpolitik des Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti stützte, schlug ein radikaler Flügel,

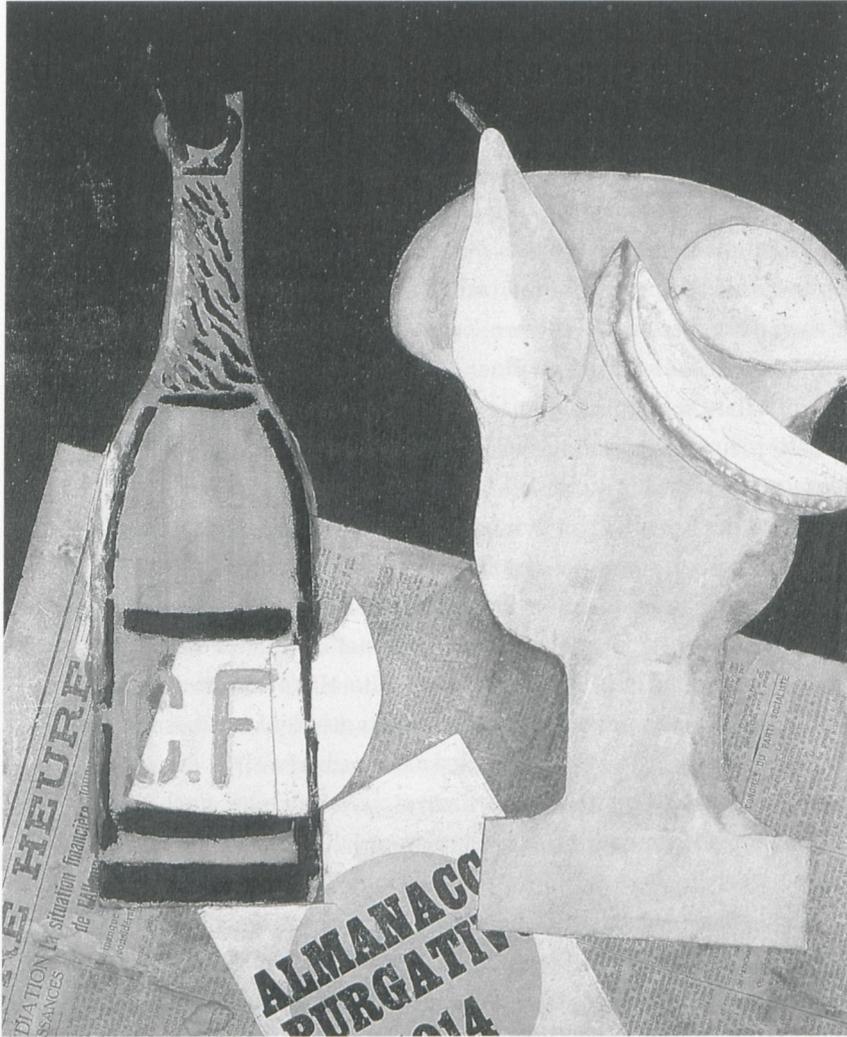
dessen Einfluß zunahm, einen revolutionären, syndikalistischen Kurs ein. Die Hinwendung eines Teiles der Linken zu nationalistischem Irredentismus ist ein wichtiges Kapitel in der Vorgeschichte des Faschismus. Die Kreise um die Ende 1908 in Florenz gegründete, intellektuelle Wochenzeitschrift *La Voce*, zu denen auch Soffici gehörte, waren zwar zunächst keineswegs nationalistisch gestimmt. Während eines ersten Erscheinungsjahres ging es vor allem um die intellektuelle wie ethische Stärkung der italienischen Nationalkultur durch eine dauernde Konfrontation mit der ausländischen politisch-ideologischen Debatte. Gaetano Salvemini, der Politiker, der sich vom Sozialisten zum Radikaldemokraten wandelte und vor allem zum Ankläger der Frage des Südens wurde, fand von 1909 bis 1910 in *La Voce* ein Forum. Erst im Oktober 1911 schwenkte das Blatt auf die allgemeine Kriegsbegeisterung ein, nachdem es zuvor mehrere Monate gegen den Lybien-Krieg publiziert hatte, und akzentuierte bis 1914 seine Kriegsbegeisterung. Die geistige und politische Selbstfindung Italiens stand in allen Perioden im Vordergrund der Publikationstätigkeit. Die Orientierung an Frankreich spielte dabei eher den Nationalisten als der liberalen Regierung Giolittis in die Hände, der man fast in einem Atemzug ihre Korruptheit und die Bewunderung für Deutschland vorwarf, den Verbündeten des Erzfeindes Österreich.⁴⁴

Sofficis Artikel markierte den Anfang einer intensiven Auseinandersetzung mit Cézanne im Ambiente der italienischen Avantgarde bis hin zum Futurismus.⁴⁵ Die Zeit nach dem Cézanne-Artikel war jedoch geprägt von der sachlichen, intellektuellen Debatte der mittleren Jahre von *La Voce*. Das Bedürfnis nach solider Information entsprang dem Wunsch, in Anlehnung an Frankreich eine gleichwertige italienische Kunstszene aufzubauen. So weitete Soffici nach seiner Auseinandersetzung mit Cézanne den Horizont und versuchte, auch der impressionistischen Kunst gerecht zu werden.⁴⁶ Von vornherein stellte er dabei die Skulpturen des Italieners Medardo Rosso als *ultima ratio* des Impressionismus in den Vordergrund. Mit Jules Laforgue, dessen Schriften ihm in Paris schon Félix Fénéon nahegebracht hatte, sah Soffici den Impressionismus als eine Bewegung der Rückkehr zu den physiologischen Prozessen der Wahrnehmung, zugleich zur gelebten wahrnehmenden Betrachtung, die der Künstler nun im Zusammenhang mit dem immer transitorischen Leben und Erleben sehen sollte. Diese fundamentale Reduzierung der Werkprozesse auf den Versuch, das Kunstwerk gelebten Wahrnehmungsprozessen anzuverwandeln, erschien Soffici nun als die Stunde Null der neuen Kunst, gleich ob in Frankreich oder in Italien. Die Verbreiterung seiner schriftstellerischen Basis, die Konzentration auf das Prozessuale der Wahrnehmung wie der künstlerischen Arbeit waren unerlässlich für die spätere Neubewertung des Kubismus.⁴⁷ Entspre-

chend wurde Sofficis Berichterstattung über französische Kunst auch in Frankreich gewürdigt.⁴⁸

Anders als sein Cézanne-Artikel war Sofficis Herangehensweise an den Kubismus von Anfang an von entwicklungsgeschichtlicher Schärfe geprägt. Obwohl er Cézanne zur konservativen Kultfigur stilisiert hatte, lehnte er für den Kubismus derartige Mythen ab. Zwar stand eine resignative Einstellung über die Rolle einer eher selbstgenügsamen als autonomen Kunst hinter seinen Analysen, in diesen selbst wird die konsequente Umgestaltung der bildnerischen Sprache jedoch ganz kunstimmanent beschrieben. Offenbar beeinflusst von Kahnweiler konnte Soffici Apollinaires poetischer Metaphorik nichts abgewinnen. Als Antwort auf vorausgegangene Kritik beklagte sich der Dichter im Juli 1913 bei Soffici, dieser habe sein Werk lediglich als Publikation zur Vulgarisation des Kubismus gelesen, und den Titel *Méditations esthétiques* nicht ernst genommen.⁴⁹

Soffici war früh einer der Besucher von Kahnweilers Galerie (*Abb. 84*). Im Jahre 1912 gelangte er zu einer Kubismustheorie, die mit Kahnweilers späterem *Weg zum Kubismus* bemerkenswerte Gemeinsamkeiten hatte.⁵⁰ Den beanspruchten Quellencharakter von Kahnweilers Schrift haben die Kritiker entweder überhaupt nicht zur Kenntnis genommen oder haben ihm widersprochen.⁵¹ Ein Hauptargument war dabei die enge Anlehnung an Gedankenstrukturen Kants oder des Neukantianismus, die man nicht dem Gedankenkreis der Kubisten selbst zuschreiben wollte. Tatsächlich stellte man sich die Entwicklung so vor, als hätte sich Kahnweiler, nachdem er als deutscher Staatsbürger nach dem Kriegsausbruch im Jahre 1914 nicht mehr nach Frankreich zurückkehren konnte, im Schweizer Exil bei seinem Freunde Hermann Rupf intensiv in den Neukantianismus eingearbeitet, besonders die Schriften Heinrich Rickerts studiert, um den *Weg zum Kubismus* dann im Sinne dieser Lektüre zu interpretieren.⁵² Diese Argumente wird man nicht leichthin von der Hand weisen dürfen. Mit dem vier Jahre älteren Rupf hatte Kahnweiler bereits im Jahre 1901 in Frankfurt eine Banklehre absolviert und in der ersten Pariser Zeit von 1902 bis 1904 in dessen Haushalt gelebt. Daraus entstand eine lebenslange Freundschaft. Mit Kahnweilers Rat baute Rupf, der erste Kunde der Galerie in der rue Vignon, seine Sammlung auf, mit der heute das Kunstmuseum in Bern glänzt. Verbunden waren die Freunde seit ihrer Jugend auch durch gemeinsame sozialistische Vorlieben.⁵³ Bei Ausbruch des Krieges befand Kahnweiler sich in Rom. Entschlossen, keinesfalls als deutscher Soldat zu dienen, zögerte er einen Augenblick, ob er nicht als Freiwilliger für Frankreich an die Front ziehen sollte. Bis Ende 1914 blieb Kahnweiler in Siena. Auf das Drängen des Jugendfreundes ging er schließlich im Dezember nach Bern. Während der fünf Berner Jahre beschäftigte er sich unter



84 Ardengo Soffici: Kompositionen mit *Almanaco purgativo*, 1914, Öl und Collage auf Leinwand, 38 × 46 cm. Privatbesitz

anderem, wie er selbst im Jahre 1960 sagte, mit Philosophie, da er seine eigene philosophische Kultur für ungenügend hielt. Auch *Der Weg zum Kubismus* sei diesen Studien verpflichtet.⁵⁴ Die erste, 1920 unter dem durchsichtigen Pseudonym Daniel Henry erschienene Buchauflage ist dem Freunde Hermann Rupf gewidmet.⁵⁵ Dennoch wird man den *Weg zum Kubismus* nicht pauschal für eine Meta-Interpretation halten wollen. Die Schrift entstand durchaus noch in der Absicht, durch die Aktivität als Kunstschriftsteller auch den kommerziellen Erfolg der Kunstwerke in seinem Besitz zu befördern, was sich freilich bald als illusorisch herausstellte: Die

französische Regierung konfiszierte den Besitz des deutschen Staatsbürgers Kahnweiler und ließ ihn von 1921 bis 1923 im staatlichen Versteigerungshaus Hôtel Drouot versteigern. In der Anfangszeit seines Schweizer Exils, als er am *Weg zum Kubismus* schrieb, bestand Kahnweiler gegenüber dem in Paris verbliebenen Juan Gris noch bis zum Frühjahr 1915 auf die Einhaltung der Exklusivverträge.⁵⁶

Gegen die Annahme, Kahnweiler habe erst in Bern zu einer Interpretation des Kubismus im Sinne des Neukantianismus gefunden, sprechen vier Gründe. Erstens: Die Zeit, die Kahnweiler zwischen seinem Exil und dem erstmaligen Erscheinen von *Der Weg zum Kubismus* blieb, erscheint recht kurz für eine eingehende Auseinandersetzung und Bekehrung zur neukantianischen Gedankenwelt. Tatsächlich schrieb Kahnweiler nach eigenem Zeugnis in den Jahren 1914 und 1915 an seinem Buch. Im Jahre 1916 erschienen die wesentlichen Kapitel bereits in der Zeitschrift *Die weißen Blätter*. Die von Kahnweiler im Interview mit Francis Crémieux 1960 erwähnten Studien aus fünf Berner Jahren fanden also nur zu einem geringeren Teil Eingang in das Werk. Die neuen Studien Kahnweilers flossen zudem wohl ganz überwiegend in seine weiter angelegte Studie *Der Gegenstand der Ästhetik* ein, von denen *Der Weg zum Kubismus* nur ein Teil sein sollte, und die erst 1971 erschien.⁵⁷ Zweitens: Kahnweiler selbst beanspruchte für seine Schrift, wie er 1958 im Vorwort einer erweiterten Neuauflage schrieb, den Charakter einer »Quellenschrift«. ⁵⁸ Der Autor gibt ansonsten wenig Anlaß dazu, seine Darstellung der Verhältnisse anzuzweifeln. Drittens: Angesichts der Hochblüte besonders der südwestdeutschen Schule des Neukantianismus vor der Jahrhundertwende wäre es vielmehr naheliegend, daß Kahnweiler Kants Schriften bereits in der Schulzeit kennenlernte. Werner Spies zitiert einen Brief Kahnweilers an Michel Leiris vom 19. März 1932, in dem er bestätigte, daß seine Stuttgarter Lehrer ihn sehr beeinflussten, und unter anderem den Einfluß Fichtes erwähnt.⁵⁹ Viertens: Tatsächlich war die zeitgenössische Kunstkritik zum Impressionismus mit Anklängen an neukantianische Gedankengänge derart durchsetzt, daß während des Krieges und der kulturellen Propaganda gegen deutsche Kultur, als der französische Staat die Sammlungen Kahnweilers und Wilhelm Uhdes konfiszierte, der Kubismus als artfremd, ja, als Konsequenz deutsch vertrackter Philosophie verurteilt werden konnte.⁶⁰ In der Kunstkritik lassen sich zahlreiche Belege für Lesarten des Kubismus nachweisen, die mit neukantianischen Philosophemen oder mit – wenn auch oberflächlich verstandenem – Vokabular dieser Schule durchsetzt sind.

Hier mögen zwei besonders schlagende Beispiele genügen. Im Februar 1912 griff Olivier Hourcade auf Kant zurück, auf dessen Unterscheidung zwischen der bloßen Vorstellung eines Dings und des nach Kant unerreichbaren »Ding an sich«,

um zu betonen, daß die Kubisten die Intervention des Verstandes in die Imagination besonders berücksichtigten, statt sich mit der Welt der Illusionen zu begnügen:

»Die äußere Erscheinung der Dinge ist vergänglich, flüchtig und relativ. [...] Es ist notwendig, die Wahrheit zu suchen und nicht mehr den banalen Illusionen der bloßen optischen Wahrnehmung zu huldigen. [...] Sie kennen zweifellos alle den Satz von Schopenhauer, mit dem er den Idealismus Kants zusammenfaßt: ›Der größte Dienst, den Kant geleistet hat, ist seine Unterscheidung zwischen dem Phänomen und dem Ding an sich, zwischen dem, was scheint, und dem, was ist; und daß er gezeigt hat, daß immer der Verstand zwischen dem Ding und uns steht.‹ Der Maler weiß recht gut, wenn er eine runde Schale zu zeichnen hat, daß die Öffnung der Schale ein Kreis ist. Zeichnet er eine Ellipse, ist er nicht aufrichtig, er macht eine Konzession an die Täuschungen der Optik und der Perspektive, er täuscht willentlich.«⁶¹

Olivier Hourcade fordert vom Maler, die Spannung zwischen dem Verständnis der Phänomene und dem unerreichbaren »Ding an sich« zu betonen, statt sie zu leugnen. Im August des gleichen Jahres unterstützte Maurice Raynal in einem Artikel über *Conception et vision* im Kubismus eine am begrifflichen Konzept der Dinge ausgerichtete Kunst. Er greift auf zwei Grundgedanken Kants zurück, auf die Korrelation von Anschauung und Begriff (nach dem Prinzip, daß Anschauungen ohne Begriff als blind, Begriffe ohne Anschauung als leer gelten), sowie auf die Vorstellung, das Schöne entspreche einem interesselosen Wohlgefallen daran, daß Verstand und Vernunft die Wirklichkeit so vorfänden, als seien sie gemäß der Grundstruktur des Intellekts gestaltet:

»Will man die Malerei der Wahrheit nähern, so sollte man nur die Begriffe der Objekte in Betracht ziehen, die als einzige ohne Unterstützung der Sinne, dieser unerschöpflichen Fehlerquelle, geschaffen werden können. Das Schöne soll, nach einem vortrefflichen Ausspruch Kants, eine ›unendliche Endlichkeit‹ sein: es verlangt eine innere Harmonie ohne äußeren Zweck. Es soll sich also von der Übereinkunft unterscheiden, die nur ein zweckgerichtetes Arrangement ist. Es bedarf keiner Definition der schönen Form, damit sie gefällt.«⁶²

Diesen neukantianischen Untertönen in der Kubismus-Kritik entspricht kaum eine etwa mit dem Bergsonismus vergleichbare intellektuelle Mode im damaligen Frankreich. Der Gedanke liegt nahe, daß Kahnweiler sie in Umlauf gebracht hat. Wenn

man seine »Quellenschrift« über den Kubismus studiert, wird man selbstverständlich Kahnweilers philosophische Studien des Jahres 1915 nicht aus den Augen verlieren dürfen. Der Text, den Kahnweiler erst 1920 als *Der Weg zum Kubismus* veröffentlichte, ist tatsächlich stringenter als diejenigen Auszüge, die bereits 1916 erschienen. Doch auch diese sind bereits im Ansatz durch und durch neukantianisch geprägt.

Mit seiner Rückkehr zur Ästhetik sowie zu den klassischen Genres des Staffeleibildes betreibt Kahnweiler ohne Zweifel eine eigenwillige Rekonstruktion konservativer Kunstauffassungen. Dennoch darf man ihm keine reaktionären Sehnsüchte in der Art von Soffici, Bernard oder Denis zuschreiben. Kahnweilers Vision einer dem Inhalt und dem Medium nach selbstgenügsamen Kunst, die aber eine revolutionäre visuelle Sprache verbreiten sollte, zeugt vielleicht von einem bürgerlichen Kunstverständnis, nicht aber von romantisch-reaktionären Neigungen.⁶³ Allem Anschein hing Kahnweiler einem bürgerlich gemäßigten Sozialismus in der Art Aristide Briands an, der in Italien etwa den Vorstellungen entsprach, die sich Sofficis Altersgenossen zu bekämpfen anschickten. Kahnweiler war seinem eigenen Zeugnis nach von der Notwendigkeit progressiver Sozialpolitik überzeugt, ohne revolutionären Ideen anzuhängen. Entsprechend zurückhaltend sollte er sich auch gegenüber utopischen Visionen einer Avantgardekunst für eine revolutionär umgestaltete Gesellschaft verhalten. Zur Zeit seiner Ankunft in Paris wie auch in seinem Schweizer Exil gehörte für Kahnweiler zur modernen Welt eine sozialistische Perspektive des Klassenausgleichs.⁶⁴ Doch gerade in dieser modernen Welt sollte eine nun erst autonom gewordene Kunst zu sich selbst, zur reinen Ästhetik zurückfinden. In der Rezeption Cézannes hatte sich diese Rückwendung der Kunst auf sich selbst unter formalistischen Vorzeichen angedeutet. Die Zeit der engsten Zusammenarbeit Braques und Picassos begann im Jahre 1908, wie William Rubin gezeigt hat, mit einer Periode der intensiven Auseinandersetzung mit Cézanne.⁶⁵ Beim Dialog mit den Künstlern, die er vertrat, knüpfte Kahnweiler offensichtlich an die Interpretationen Cézannes von Bernard und Denis an.

Kubismus-Deutungen im Vergleich

Ardengo Sofficis Text über Picasso und Braque, den Kahnweiler wenig später Thannhauser empfahl, enthält zahlreiche Beobachtungen zur Dekomposition der Volumina, ihrer Rekonstruktion in der Malerei durch rhythmisches Licht, über die Simultaneität, über analytische Vorgehensweisen des Kubismus.⁶⁶ Man ist erstaunt, jene allzu konsequente Entwicklungsgeschichte des Kubismus, wie sie aus Kahnweilers *Weg zum Kubismus* sattsam bekannt ist, bereits in Sofficis 1911 erschiene-

ner Kritik zu finden. Die systematischen Parallelen brechen in der Kunstentwicklung etwa um das Jahr 1912 ab, mit Beginn des von Kahnweiler so bezeichneten »synthetischen Kubismus«. Der Grund dafür war Sofficis Anschluß an den Futurismus, der den »analytischen« Kubismus fortsetzte, im Medium der Malerei verharrte, statt die neuartige Collagetechnik aufzunehmen. Gemeinsam sind Soffici und Kahnweiler wesentliche Grundgedanken, so der Vergleich der Malerei mit der Poesie, die Betonung konstruktiver Methoden als ästhetischem Grundcharakter kubistischer Kunst, das Konzept der reinen Malerei, die Bedeutung des Tastsinns für eine prozessuale Wahrnehmung. Das Problem der Übersetzung des dreidimensionalen Gegenstands auf die Fläche arbeitet Kahnweiler stärker heraus als Soffici. Auffällig ist auch die Diskussion von Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J. 1911)*, weniger die Einschätzung dieses Gemäldes als eines gescheiterten Werkes, als die eher beiläufige Behandlung, hatte doch Salmon das Bild als grandiose Ruine in den Mittelpunkt seiner *histoire anecdotique* gestellt.

Die Grundanschauungen der Gedankenführung Sofficis seien hier thesenartig aufgeführt, um sie mit ähnlichen Argumenten Kahnweilers tabellarisch vergleichbar zu machen:

1. Der Impressionismus hatte die Kunst zur »panpoeticità« befreit.
2. Dabei hat er den Augenschein privilegiert, und die Wahrnehmungen der anderen Sinne, etwa des Tastsinns, vernachlässigt.
3. Cézanne hat die dingliche Solidität der Dinge wieder zum Thema der Malerei gemacht.
4. Die Deformationen der Gegenstände in frühkubistischen Werken sind durch eine »occulta necessità lirica« bedingt; sie sind ebenso legitim wie Übertreibungen und ausdrucksstarke Metaphern in der Poesie.
5. Picasso war schon vor *Les Femmes d'Alger (O. J. 1911)* bewußt, daß die Malerei auf Konventionen beruht, ihre Ausdrucksmittel nicht von den Dingen abgezogen werden.
6. Die Formensprache der Malerei ist mit den strukturierenden Mitteln der Poesie vergleichbar.
7. In der afrikanischen Plastik nahm Picasso sich eine Kunst der Synthese zum Vorbild.
8. Wie Cézanne berücksichtigt Picasso neben dem optischen Aspekt des Sujets dessen Wahrnehmung durch den Tastsinn.
9. Dabei bedient er sich eines radikal neuen Verfahrens. Dem gegenwärtigen Bild fügt er andere Ansichten hinzu, aber nicht, um das Erscheinungsbild Figur wie ein

Geometer in ihre Einzelansichten zu zerlegen, sondern um die seinem geistigen Auge mitpräsenten Ansichten nach einer rein künstlerischen Notwendigkeit zu harmonischer Einheit zu fügen. Diese Kombinatorik erweitert Picasso bald zur freien Beweglichkeit um das Objekt, dessen Erschließung im Prozeß der Wahrnehmung er auf der Leinwand nachvollzieht.

10. Die so gewonnenen Aspekte fügt Picasso auf der Leinwand zu einem harmonischen, musikalischen Gefüge zusammen. Dabei leitet ihn eine geheime Mathematik, die nicht nur Grundlage der Musik, sondern auch der Malerei ist.

Nun Kahnweilers parallele Anschauungen, in gleicher Reihenfolge:

1. Der Impressionismus war »der Malerei ein verjüngendes Bad«. Nach ihm begann die Malerei des reinen »Formenlyrismus«.
2. Der Impressionismus der »Freilichtmaler, der Lichtenbeter« war aber auch Endpunkt der erzählenden Malerei und zugleich des Illusionismus.
3. Den Widerstreit von Darstellung und Komposition (bzw. »lyrischem Aufbau« im Bild) hat Seurat durch Umsetzung von Flächenrelationen in Tiefenrelationen zu lösen versucht und war dabei gescheitert. Erst Cézanne hat den Gegenstand, die körperliche Schönheit wieder zum Hauptanliegen der Malerei gemacht.
4. Im Interesse des »Aufbaus des Werkes« ist die Verformung der Gegenstände unvermeidlich.
5. In *Les Femmes d'Alger* (O. J. 1895) rang Picasso mit dem Problem der »Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche« unter Berücksichtigung ästhetischer Anforderungen der »Einheit dieser Fläche«.
6. Der Sinn der neuen Malerei liegt »im wahren malerischen Sinne eines Formenlyrismus«.
7. Für die Reduktion der Formen dienten Picasso »Kongoskulpturen« als Vorbild.
8. Das Durchbrechen der geschlossenen Form durch Picasso erlaubt die Integration der »Erinnerungsbilder der Tastwahrnehmungen« in die Malerei.
9. Picassos Verfahren hat »mit der geometrischen Zeichnung eine gewisse Ähnlichkeit«, insofern, als der Gegenstand nicht »durch illusionistische Mittel vorgetäuscht«, sondern nach anderen Übertragungsregeln projiziert und zudem von verschiedenen Standpunkten aus gezeigt wird. Entscheidender ist jedoch die Methode, das Bild nicht wie ein Fenster nach hinten auszuhöhlen, sondern es als reliefartige Fläche zu akzeptieren, und von dort aus zum Betrachter hin den Formenaufbau in harmonischer Einheit anzugehen.

10. Geometrische und stereometrische Formen entsprechen einem natürlichen Formbedürfnis, »sie liegen fest verankert im Menschen«. Als »Sehkatégorien« oder »Urformen« bilden sie die »Schrift« der neuen Kunst; ihre Anwendung begründet das Werk als »ästhetisches Gut«.

Wie Kahnweiler beginnt auch Soffici seine Erklärung des Kubismus mit dem Impressionismus. Im Werke seines reinsten Vertreters, Claude Monet, hätten die Sensibilität und der analytische Geist über den Willen zur Synthese die Oberhand gewonnen. Statt die Phänomene in hierarchischen Begriffssystemen gemäß intellektuellen, idealen oder gar ethischen Werten zu ordnen, zeige er sie sämtlich auf der gleichen Ebene. Indem er jedes außerkünstlerische Kriterium beiseite geschoben habe, demonstriere der Impressionismus, »come tutto potesse esser materia di bellezza e di poesia se contemplato da un occhio di creatore«. Durch diese »panpoeticità« habe Monet die Kunst zu sich selbst befreit. Hatte Soffici in früheren Artikeln zum Impressionismus mit Blick auf Medardo Rossos »impressionistische Skulptur« die Autonomie des Wahrnehmungsprozesses und die Auflösung der ästhetischen Einheit betont, so stellt er nun die Autonomie des Werkes in den Vordergrund. In ähnlicher Weise soll später Kahnweiler das von jeglichen Verstandesinteressen und Absichten gelöste Gefallen am Schönen betonen, und dem Impressionismus die Befreiung der Kunst von jeglichem den Dingen abgezogenen Interesse zuschreiben. Doch müsse zur Sensibilität, die der Impressionismus sozusagen in Aktion im »aspetto passeggero, momentaneo« des oft beliebigen Sujets überrascht habe, der Wille hinzukommen, damit überhaupt Stil entstehen könne. Soffici zitiert Jules Laforgue und seine Überzeugung, die Natur bestehe letztlich nur aus farbigem Licht, allerdings lediglich, um zu kritisieren, die Konsequenz einer solchen Reduktion des ästhetischen Verständnisses auf den Augenschein, unter Ausschaltung der synthetischen Aktivität des Verstandes, sei letztlich »che tutto vanisce e annega in un barbaglio di luce bianca.«⁶⁷ Die mit dem Auge in der Wahrnehmung konkurrierenden Sinne hätten ein »desiderio di corposità, di varietà e di concretezza«, und so sei es kein Wunder, daß ihnen Cézanne wieder entgegengekommen sei, »riafferandosi nuovamente alle cose, ricostruendole artisticamente nella loro sodezza«.

Sofficis präzise und doch bildreiche Sprache zur Beschreibung des vor-kubistischen Picasso, dessen Entwicklung er früher als Kahnweiler verfolgen konnte, muß hier übergangen werden. Im Bestreben, in das Wesen der Menschen am Rande der Gesellschaft einzudringen, »ha capito, amato e s'è nutrito delle più diverse forme di bellezza, tirandole però sempre a servire la sua personalità«. Sof-

fici begriff, daß die künstlerischen Mittel, derer sich Picasso eklektizistisch, dabei mit sensiblem Bewußtsein für das Medium bediente, nur eine Sprache sind.⁶⁸ Auf dieser Grundlage habe Picasso sich Vorbildern zugewendet, die der impressionistischen Kunstauffassung entgegengesetzt seien, zuerst der ägyptischen Kunst, dann der »di popoli selvaggi dell'Affrica meridionale«, die Soffici als »nativamente sintetica« qualifiziert. Bereits Gauguin habe sich »primitiver« Kunst bedient, doch sei sein Versuch durch falschen Symbolismus und oberflächliche Dekoration entwertet. Erst Picasso habe zur »sobrietà, generalità e concretezza« der Synthese gefunden. Die »occulta neccessità lirica« einer »realistischen« Interpretation der Natur hätte auch zu manchen Zügen geführt, die dem voreingenommenen Auge als Verformungen erschienen – zu kleine Köpfe, zu große Arme, schlecht an den Körper gefügte Glieder. Doch zeige sich darin nur eine tiefere, geistige Schönheit. In ähnlicher Weise habe ein Dichter wie Dante manchmal auf exzessive Beschreibungen zurückgegriffen, »per ampliare la visione che si vuol suggerire, per romperne i confini e farla continuare in vibrazioni infinite nella fantasia di chi legge«.

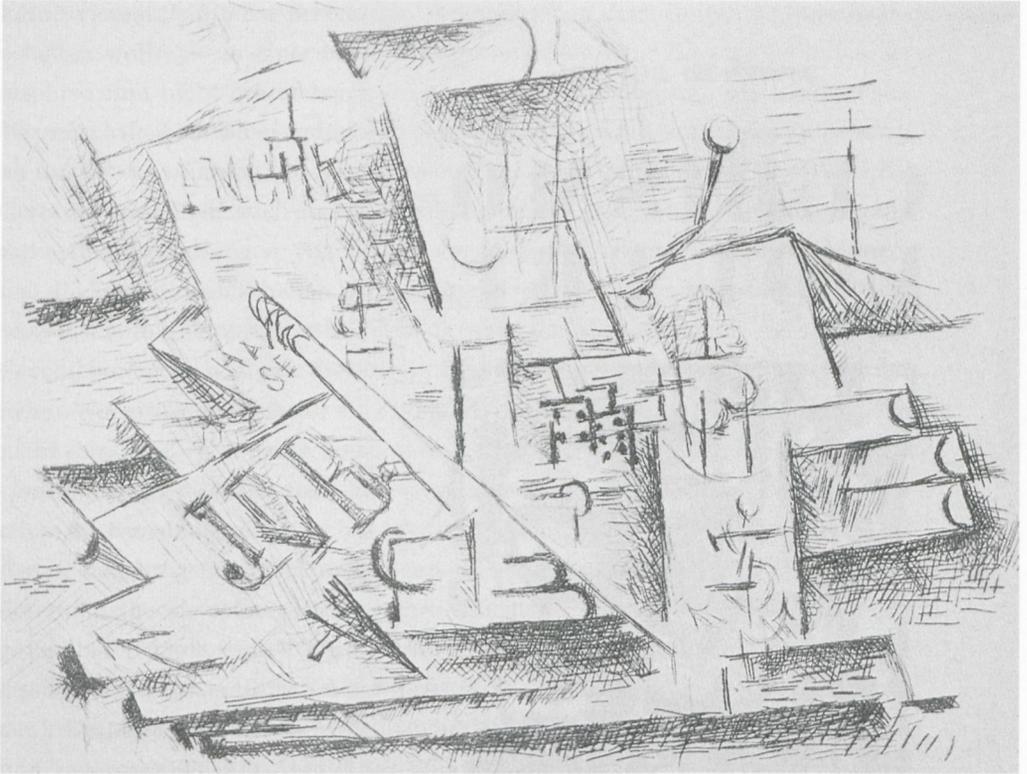
Picasso habe neben den optischen Werten der Dinge nicht nur das zum Tragen gebracht, was Soffici mit Rückgriff auf Bernard Berenson taktile Werte nennt.⁶⁹ Sondern er habe auf der Grundlage der afrikanischen Kunst auch neue malerische Verfahren dazu entwickelt. Statt sich damit zufriedenzugeben, nur die Aspekte eines Gegenstandes zu zeigen, die perspektivisch vor dem Objektiv unseres Auges sichtbar seien, habe Picasso eine »maniera« erfunden, unser Wissen und Erfühlen verborgener Aspekte der »spettacoli naturali nella loro totalità« zu erfassen. Diese beruhe freilich nicht auf einer rigorosen Projektionsregel, sondern auf »criteri strettamente poetici«, gemäß einer »necessità di bellezza«. Statt die Figur geometrisch in ihre Begrenzungsflächen zu zerlegen und diese auf der Leinwand nebeneinander zu projizieren, »il che sarebbe assurdo e ridicolo«, habe Picasso versucht, die »conoscenza interna« und die »sensazione parziale« in Einklang zu bringen. Neben dem Bild, »quale gli si presenta«, habe er die verborgenen Seiten und Ansichten, die flüchtigen Profile angefügt, »che però sente come realmente apparenti«. Diese Kombinatorik habe er dann zur freien Beweglichkeit um das Objekt erweitert, um die sukzessiven Eindrücke in ihrer »totalità e perpetuità emotiva« zu zeigen.

Harmonische Proportionen verliehen diesem »riassunto strettamente pittorico, puramente lirico« eine »viva e perfetta unità«. Die »analisi pittorica dei volumi« diene letztlich der Steigerung der Suggestion, die dabei durch ein »tessuto melodioso« von Linien, Farben und Schattierungen erzeugt werde. Die rein malerischen Wirkungen seien imstande, einen Sinn ästhetischer Konkretion zu vermitteln, ein sozusagen nicht objektiv, sondern ästhetisch konstituiertes Sujet zu suggerieren, und

zwar »occultamente (matematicamente si potrebbe dire, pensando che la matematica potrebbe essere il fondo della pittura come l'è della musica)«. All dies führe Picasso zu Werken »delle quali l'oscurità e il mistero aumentano l'incanto e la terribilità poetica«, wie Soffici vermutlich unter Rückgriff auf Paul Souriau formuliert.⁷⁰ Die Gefahr dieser Kunst sei es, in einer »metafisica pittorica« zu enden, besonders in der Darstellung der menschlichen Figur einen unzeitgemäßen »sapor d'arcaismo« zu bekommen.

Erst im letzten Abschnitt kommt Soffici auf Braque zu sprechen, dessen Originalität er weniger hoch einstuft als die Picassos, in dessen Werk er allerdings die klangvolle bildnerische Realisation der von Picasso vollzogenen Entwicklungsschritte sieht, eine »magia prismatica«, deren Gegenstand der »stupore di cose imperiture« ist, und die sich über eine »calma musicale piena di leggerezza ad un tempo e di severità« lege (*Abb. 85*). Soffici beschreibt das gemeinsame Anliegen, betont aber unter der Hand bei Braque die intellektuelle Seite der kubistischen Analyse: Beiden gehe es um die »realtà nella sua sobria e stabile calma«, um die Natur »in ciò che l'intelligenza unita alla sensibilità percepiscono di permanente e immutabile, di concreto«. Braque verleihe vor allem seinen Landschaften eine einzigartige dinglichen Klarheit, »il suo stile si affermerà sempre più rigoroso, più logico, si potrebbe dire, nell'addurre le cose transitorie a una esistenza come estratemporale, assoluta.« Hier klingt der frühere Text über Henri Rousseau nach.

Anfang 1913 wiederholt Soffici in einer plakativeren, an Beispielen reicheren Darstellung seine Kernthesen (*Abb. 86*). Eingangs beklagt er, der Kubismus sei in den vergangenen Jahren entweder als intellektuelle, wissenschaftliche oder aber als allzu »metaphysische« Bewegung mißverstanden worden.⁷¹ Soffici betont erneut das genuin künstlerische Anliegen und nimmt nun, vermutlich von Apollinaire auch den Begriff der »pittura pura« auf, den er in Anlehnung an Maurice Raynal jedoch ganz kantianisch füllt: »l'interpretazione delle forme per un fine disinteressato«, erreichbar durch das »appagamento dell'occhio e dell'intelletto per mezzo di un arabesco armonioso«. Deutlicher werden die nationalistischen Untertöne. Durch die Betonung von »sobrietà, sodezza, pesantezza, equilibrio« sei der Kubismus der italienischen Tradition artverwandt: »la madre di Picasso è italiana«. Soffici träumt nun von der Weiterentwicklung des Kubismus. Statt sich um die Objekte herumzubewegen, diese Bewegung auf der Leinwand zusammenzufassen, könne der Künstler auch in sie eindringen: »una più frequente compenetrazione die piani, un'audace rottura degli schemi figurativi, una moltiplicazione prismatica delle facce delle cose, una variazione di toni e di gradi nel chiaroscuro possono condur-



85 Georges Braque: Stilleben mit Pfeife und Glas, 1912, Kaltnadelradierung, aus: *Der Weg zum Kubismus*, 1920

re a questo risultato.« Mit solchen Formulierungen huldigte der Kritiker, der den Futurismus zunächst vehement bekämpft hatte und nun in der futuristischen Zeitschrift *Lacerba* publizierte, dem Kubismus-Verständnis des futuristischen Malers Umberto Boccioni. Während Picasso und Braque im Jahre 1913 zur plakativeren Collagetechnik des »synthetischen« Kubismus fanden, die düsteren Facettierungen des »analytischen« Kubismus also aufgaben, knüpfte Boccioni genau daran an, um zu stärker farbigen, dynamischeren Formwirbeln zu gelangen. Nach Soffici solle der Kubismus im übrigen die »tendenza all'arcaismo« aufgeben, und in »grandezza nuova« an den »spirito di modernità« anschließen. Wenn Soffici schließt, der Kubismus, »d'essenza [...] italiana, debba trovare in Italia il suo logico, pieno e fecondo sviluppo«, so darf man dies getrost als Lippenbekenntnis abtun: Nicht sein eigenes, sondern vor allem Boccionis künstlerisches Werk scheint eine solche Entwicklung zu versprechen. Sofficis Malerei, auch seine starkfarbigen Collagen des Jahres 1913, blieben dem beklagten Archaismus immer artverwandt, Picasso und Rousseau stärker verpflichtet als dem Futurismus.

ARDENGO SOFFICI

CUBISMO E OLTRE



PUBBLIOATO DALLA LIBRERIA DELLA VOCE
FIRENZE
1913

86 Ardengo Soffici: *Cubismo e Oltre*, 1913 (Umschlagentwurf mit einem Holzschnitt des Verfassers)

Der Titel von Kahnweilers »größerer Abhandlung«, deren Teil *Der Weg zum Kubismus* sein sollte, spielt auf das Hauptwerk Heinrich Rickerts an, das 1892 unter dem Titel *Der Gegenstand der Erkenntnis* erschienen war. Wie Rickert den »Gegenstand der Erkenntnis« analysiert hatte, so wollte nun Kahnweiler den »Gegenstand der Ästhetik« eingrenzen. Er folgte dabei sowohl den Interessen als auch den Methoden des Freiburger Philosophen. In Nachfolge seines Lehrers Wilhelm Windelband, des Begründers der südwestdeutschen Schule des Neukantianismus, ging es Rickert um die Abgrenzung von naturwissenschaftlicher und

kulturwissenschaftlicher Erkenntnis. Besonders den noch jungen Kulturwissenschaften wollte er zu einer erkenntnistheoretischen Grundlegung verhelfen. Es erschien ihm nicht hinreichend, wie sein Lehrer Windelband die historischen Wissenschaften vor allem dadurch zu definieren, daß sie mit einmaligen Ereignissen zu tun haben, während die Naturwissenschaft die Wirklichkeit unter allgemeine Gesetze bringe. Denn auch die Kulturwissenschaften ordneten das Gegebene gemäß rationalen Vorstellungen. Als eigentlichen Unterschied machte Rickert geltend, daß die Kulturwissenschaften auf Wertbegriffe zurückgreifen, während die Naturwissenschaften es mit wertfreien Naturobjekten zu tun hätten. Ästhetik und Geschichte rückten durch diese Definition der Kulturwissenschaften einander näher. Wie die Geschichte nur ein Bild der Wirklichkeit zeichnen könne, diese also nicht abbildend verdoppele, so könne auch die Kunst die Wirklichkeit nur durch Umformung in Bilder bannen. Beide gestalteten ihr »Bild« gemäß Werten, doch allein die Kunst folge ästhetischen Werten, betreibt mithin eine Verallgemeinerung der Anschauung in ihrem ureigensten Bereich. Doch auch in der allgemeinen Erkenntnistheorie vollzog Rickert einen Schritt zur Aufwertung werthafter Praxis gegenüber metaphysischer Theorie, indem er der praktischen Vernunft nach Kant gegenüber der theoretischen den Primat zuerkannte. Rickert betonte, Gegenstand der Erkenntnis sei nicht das Wirkliche in seiner ineinanderfließenden Kontinuität und Heterogenität. Ein Abbild der Wirklichkeit in seiner chaotischen Mannigfaltigkeit sei keine Erkenntnis, diese sei lediglich durch ordnende Betrachtung zu gewinnen, welche auf das Wesentliche abziele und sich dabei etwa der Mathematik bediene.⁷² Kahnweiler war nicht nur vom systematischen Geist der Wissenschaftslehre Rickerts beeindruckt, den er auf die Kunsttheorie zu übertragen suchte, er nahm auch Rickerts entscheidende Fragestellung für den Bereich des Schönen auf: »Man kann das Grundproblem der Ästhetik vielleicht als Frage nach der Möglichkeit allgemeiner Anschauung formulieren«, einer »hier nicht näher zu bestimmenden ›Allgemeinheit‹ [...], die sich selbstverständlich von der Allgemeinheit des Begriffes unterscheidet.«⁷³ Auch Kahnweiler ging es in der 1915 verfaßten »philosophischen Abhandlung« um den Nachweis, »daß im Kunstwerk gewisse Bestandteile, wenigstens in ihren großen Zügen, erklärlich sind, [...] daß ihr Entstehen festen Gesetzen gehorcht«. Auch Kahnweiler deutet das Werk mit Blick auf den spezifischen »ästhetischen Wert«, der von dem »Wohlgefälligen, Angenehmen« getreu den Grundsätzen der Ästhetik Kants streng geschieden werden müsse.⁷⁴

Die Verwurzelung im Neukantianismus hinderte Kahnweiler nicht an einer vertieften Auseinandersetzung mit Alois Riegl. So beurteilt er die Gleichartigkeit der Arbeit Braques und Picassos im Sinne von Riegls Ideen über das »Kunstwollen«:

»Wenn nicht schon die ganze Geschichte der Kunst den Beweis liefern würde, daß die Erscheinung des ästhetischen Gutes in ihrer Besonderheit durch den Geist der Zeit bedingt ist, als dessen Willensvollstrecker die stärksten Künstler der Zeit unbewußt handeln, so wäre dieser Beweis hier zu finden.«⁷⁵ Dennoch kritisiert Kahnweiler in seinem Manuskript von 1915 Riegls Begriff des »Kunstwollens« als zu unkonkret und beansprucht sogar, ihn unter Rückgriff auf Kants Philosophie konkretisieren zu können.⁷⁶

Kant, allerdings nicht dessen Ästhetik, ist sogar der folgenreiche Unterschied zwischen analytischem und synthetischem Kubismus entlehnt. Kahnweiler überträgt die Unterscheidung von analytischen und synthetischen Urteilen auf künstlerische Verfahren. »Analytisch« ist für ihn die kubistische Zerlegung des Gegenstandes in mehrere Ansichten und in seine taktilen Werte, die Zusammenfassung in einem »Formenschema«, das »der Beschauer erst in seinem Bewußtsein wieder zu einem Gegenstande verschmilzt«. »Synthetisch« wäre etwa die Kombination des gezeichneten Umrisses einer Violine mit einem eingeklebten Papier mit Holzstruktur, das ihrem Farbcharakter entspricht, in einer harmonischen Flächenform. Oder, wie Kahnweiler es ausdrückt: »Statt einer analytischen Beschreibung kann der Maler auch, wenn er das vorzieht, auf diese Weise eine Synthese des Gegenstandes schaffen, daß heißt, nach Kant, »dessen verschiedene Vorstellungen zueinander hinzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen.«⁷⁷ Diese Übertragung erkenntnistheoretischer Gedanken Kants auf den Bereich künstlerischer Verfahren ist aufschlußreich. Generell neigt Kahnweiler dazu, die Ästhetik, die es mit Anschaulichem zu tun hat, mit Strukturen der Logik und der diskursiven Erkenntnis zu überfrachten. Der Gedanke der Simultaneität, der Kombination disparater Ansichten eines Gegenstandes im Gemälde, entspringt dieser Überwucherung des Anschaulichen durch Diskursives. Zweifellos sind mit der begrifflichen Vorstellung von einem Gegenstand zahllose visuelle und andere Sinneseindrücke verbunden, ebenso wie auch Wissen etwa über seine Funktion oder sein typisches Auftreten. In einem *Text* über den Gegenstand kann all dieses Wissen verknüpft werden. Der Kubismus aber versucht diese diskursive Verknüpfung im *Bild*. Dabei transformiert er den Bildgegenstand zum Text, nicht nur, indem er Verknüpfungen zwischen disparaten Ansichten zuläßt, die im visuellen Eindruck niemals simultan erscheinen würden, sondern auch, indem er in der Collage etwa das Auseinandertreten visueller »Angaben« zu Form, zur Farbe oder zur Textur zuläßt. Gerade durch dieses Aufbrechen des Anschauungsbildes für andere Formen der Kodierung ist die kubistische Kunst bahnbrechend. Doch Kahnweiler erklärt diesen Vorgang nicht, er beschreibt ihn vielmehr, ohne die auseinandertretenden

Ebenen – das optische Bild, die nichtoptische Wahrnehmung und Kenntnisse des Gegenstandes – auseinanderzuhalten.

Zahlreiche theoretische Schriften zum Grenzgebiet von Physiologie und Philosophie der Wahrnehmung, mit denen Kahnweiler sich auseinandersetzte, haben seine Vorstellung von den Sinneseindrücken, die im Kunstwerke zur Synthese finden können, erweitert. Henri Bergson machte ihn sensibel für die Zeitlichkeit der Wahrnehmung, Wilhelm Wundt verdankte er Gedanken über die Wechselwirkung des Gesehenen mit Erinnerungsbildern, Johann Friedrich Herbart, Hippolyte Taine und Jean-Marie Guyau verankerten in ihm ein tieferes Verständnis für die soziale Prägung auch der individuellen Phantasie.⁷⁸ Doch im Kern hatten diese Anregungen keinen Einfluß auf die Kerngedanken von *Der Weg zum Kubismus*, die Kant und dem Neukantianismus zutiefst verpflichtet bleiben. Diese Kunsttheorie konnte trotz ihrer offenkundigen Ungereimtheiten von Gelehrten wie Arnold Gehlen als philosophische Ästhetik ernst genommen werden. Im Mittelpunkt steht die Überzeugung, das Kunstwerk sei zugleich als ästhetisches Objekt autonom und dennoch transitiv auf die außerkünstlerische Wirklichkeit bezogen. Der Künstler bediene sich einer Schrift, die er nicht den Dingen abziehe, sondern in Freiheit erfindet. Das Werk sei insofern auf den »lesenden« Betrachter angewiesen, in dessen Bewußtsein es erst entstehe. Doch vermittelt durch die ästhetische Schrift sehe der Betrachter nicht nur das Werk, sondern auch die Wirklichkeit jenseits des Werkes. Nur aufgrund dieses für Kahnweiler unverbrüchlichen Realitätsbezugs, ohne den die Kunst sich in seinen Augen zum bloßen Ornament degradiert, vermag sie das ästhetische Bewußtsein der Moderne zu gestalten – ein hoher Anspruch, den schon Gleizes und Metzinger an das Kunstwerk herangetragen hatten.⁷⁹

In seinem 1916 veröffentlichten Text nennt Kahnweiler als wesentliche Voraussetzung der Entstehung des Kubismus die Verbreitung der Photographie. Durch sie sei die Malerei von ihrem »jahrhundertelang gepflegten Zweck«, der illusionistischen Wiedergabe der Dingwelt, zu ihrem eigentlichen Ziel, der Ästhetik, befreit worden.⁸⁰ Erst 1920 beginnt Kahnweiler – wie zuvor Soffici – seine Darstellung mit dem Impressionismus, der zugleich den Illusionismus auf die Spitze getrieben habe und die Ästhetik des Werks von der des Sujets gelöst habe. Mit ihm ende die Historienmalerei, und die von der Erzählung befreite Kunst sei nunmehr »lyrisch«, nicht im stimmungsvollen Sinne, sondern nur in Bezug auf die bloße Form. Antrieb der Malerei sei die »reine« Schönheit, die sie »in der Einheit des Kunstwerks« erfassen wolle: »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 Formenschön-

heit im Gemälde begreifen.«⁸¹ Beide Ziele jedoch lägen miteinander im Widerstreit, und das Hauptanliegen der »neuen« Malerei sei es, sie zu versöhnen.

Georges Seurat habe versucht, diesen Konflikt durch Rückgriff auf die ägyptische Malerei zu lösen, durch die »Umsetzung der Tiefenrelationen in Flächenrelationen«. Wie Cézanne habe er dem Illusionismus dem Rücken gekehrt, und sich, so Kahnweiler 1916, darum bemüht, »von den Gegenständen mittels der Malerei mehr auszusagen als die Photographie geben konnte.« Doch während Seurat nach Art der Ägypter Tiefe in Fläche zu übersetzen getrachtet habe, habe Cézanne »im Gegenteil das Dreidimensionale durch möglichstes Ausarbeiten der Formen« betont. 1920 wertet Kahnweiler Cézanne gegenüber Seurat mit pathetischen Worten auf. Erst im Werk des Provençalen gebe es »keinen Antrieb mehr als die Formenfreude. Gewaltig ringt er mit dem Gegenstande. In seiner ganzen körperlichen Schönheit will er ihn fassen und ihn in sein Gemälde tragen. Ihn aufzuzeigen, verwendet er das Licht.« Zwar habe er noch am illusionistischen Lichteinfall von einer Seite festgehalten, das Licht dabei jedoch zur Objektivation des Gegenstands und zur Übertragung in die Harmonie des Bildes herangezogen. Im Interesse des Bildaufbaus habe Cézanne die Dinge verformt, auch die Farbe verändert.⁸²

Stärker als Soffici betont Kahnweiler das gemeinsame Verdienst Braques und Picassos, allerdings erst 1920: »Aus freund-brüderlichen Gesprächen entsprang manch ein Fortschritt der neuen Ausdrucksweise, den bald der eine, bald der andere zuerst in seinen Werken praktisch verwendete.« An den Anfang des Kubismus stellt er *Les Femmes d'Alger*: »Doch er konnte nicht gelingen, der verwegene Versuch«, so Kahnweiler 1916, ohne auf die Gründe für das Scheitern dieser aus »harteckigen Gebilden« und »buntesten Farben« zusammengesetzten Leinwand einzugehen. Vier Jahre später führt er sie aus. In der sitzenden Vordergrundfigur habe Picasso verzweifelt »mit allen Problemen zugleich« gerungen, und zwar »mit den Urproblemen der Malerei: der Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche, und seiner Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche.« Dann jedoch, seit 1907, habe er Farbe und Licht zunächst beiseite geschoben, sie der »Formgebung« gänzlich untergeordnet, um sich zunächst dem »Wichtigsten« zu widmen, der »Betonung des Dreidimensionalen, der Anschaulichmachung der Formen«, oder, so Kahnweiler 1920 prägnanter, dem Problem der »Darstellung des Dreidimensionalen und seiner Lage im dreidimensionalen Raume, auf der zweidimensionalen Fläche«. Dabei hätten ihm die »Kongoskulpturen« geholfen. Wie Braque habe Picasso zunächst versucht, einfachste Gegenstände »möglichst plastisch zu gestalten, ihre Lage im Raum deutlich festzulegen«. Bereits diese Malerei »hat uns die Formenschönheit der einfachsten Dinge sehen gelehrt,

an denen wir vorher achtlos vorübergingen.«⁸³ Sie habe sich im Jahre 1908 vor allem in Richtung auf die weitere Differenzierung des gegenständlichen Gehalts und auf das Arrangement der Farbe »in harmonischen Zweiklängen« hin entwickelt. Später hätten sich die Maler angewöhnt, den Bildraum zur Steigerung der plastischen Konzentration durch »die – schon bei Cézanne erscheinende – stete Anbringung einer abschließenden Wand« (1916), bzw. einen »festen Abschluß, der den Sehraum beschränkt« (1920) nach hinten abzuriegeln (*Abb. 87–88*).

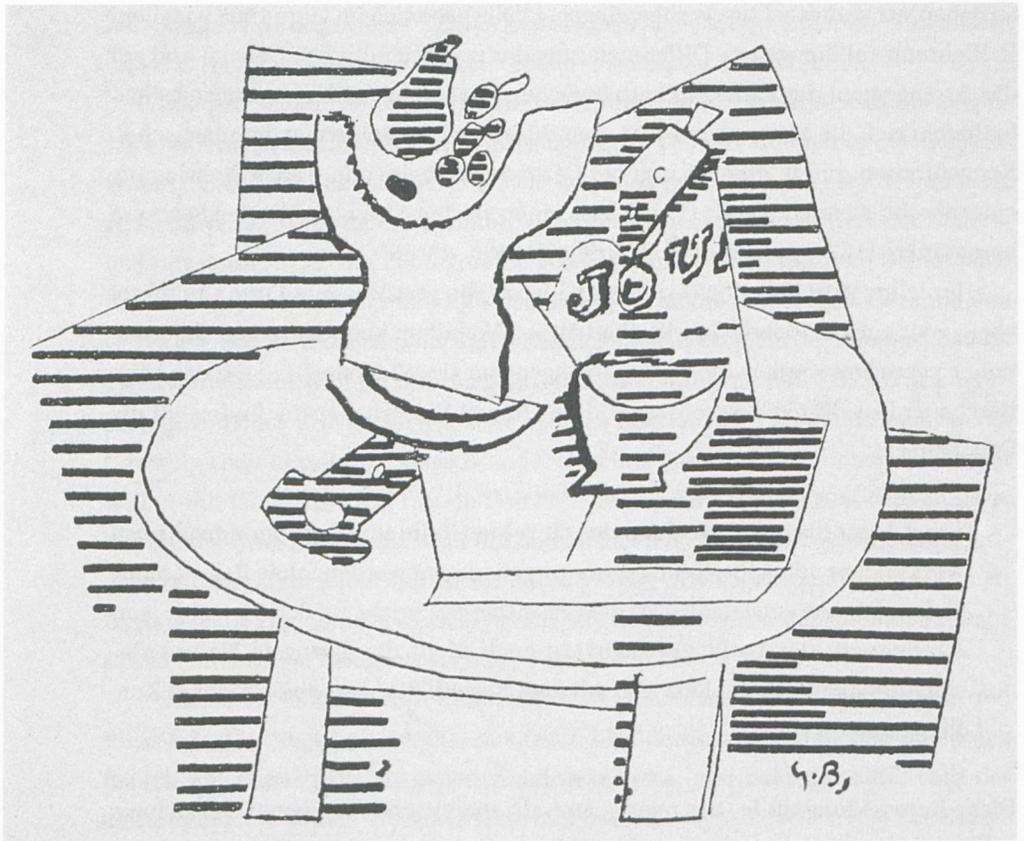
Im Jahre 1910 habe Picasso dann vollends die geschlossene Form durchbrochen, »der entscheidende Schritt überhaupt«. Vor allem konnte nun auf Deformationen verzichtet werden, die bislang unangenehm »in Widerstreit [...] mit den beim Beschauer losgelösten Erinnerungsbildern« traten. Vier Jahre später finden wir die Ergänzung:

»Nun kann die zur Aufnahme der einzelnen Teile in die Einheit des Kunstwerks notwendige 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.«⁸⁴

Diese Entwicklungsstufe, die man später als analytischer Kubismus bezeichnen sollte, beschreibt Kahnweiler bereits 1916 genau:

»Diese Darstellungsart läßt sich in ihrer etwas später erreichten endgültigen Form etwa so beschreiben: Anstatt von einem angenommenen Vordergrunde auszugehen, und von diesem aus mittels perspektivischer Mittel eine scheinbare Tiefe vorzutäuschen, geht der Maler von einem festgelegten und dargestellten Hintergrunde aus, einer Wand zum Beispiel, von der er dann in möglichst anschaulicher Weise eine Art Formenschema nach vorne arbeitet, mittels Flächen etc., die durch ihre Stellung gegeneinander und durch ihre Richtung ein deutliches plastisches Bild geben.«⁸⁵

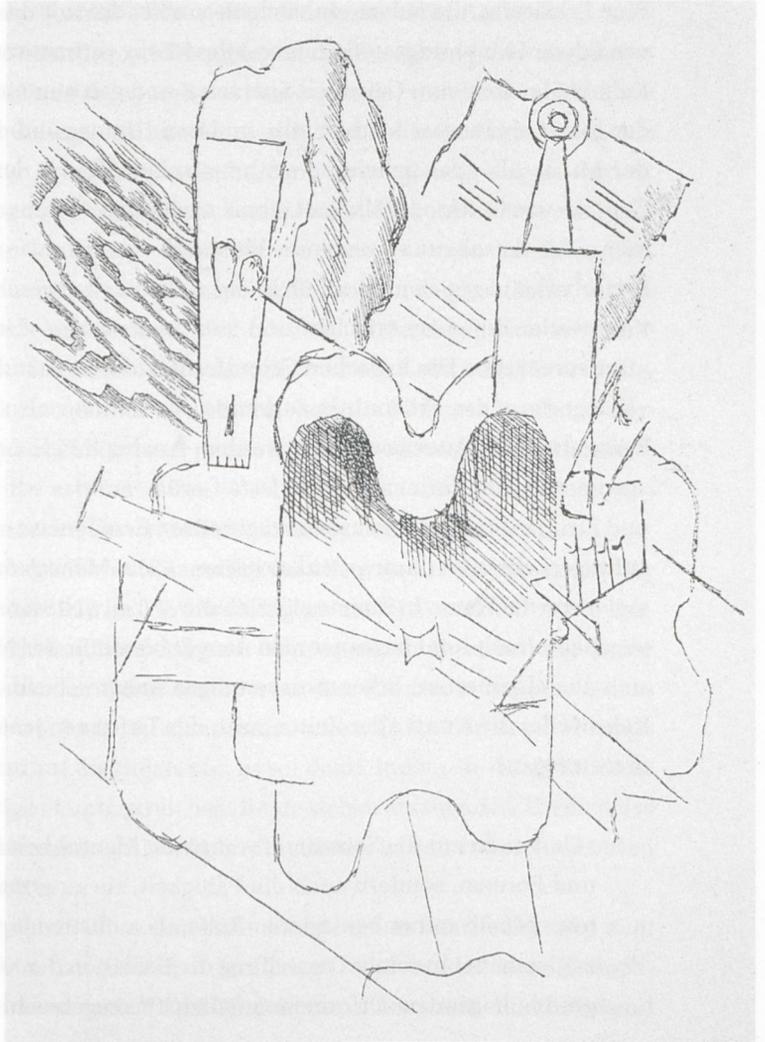
Die bisherige »Darstellungsweise, die mit der geometrischen eine gewisse Ähnlichkeit hat, wenn es sich darum handelt, einen Körper darzustellen« (1920), wurde erweitert um die Darstellung des Gegenstandes von mehreren Seiten, wobei diese Aspekte jedoch nicht unbedingt allein der optischen, sondern auch der taktilen Erfahrung entstammen konnten:



87 Georges Braque: *Stilleben*, 1913–1914, Zeichnung, 31 × 24 cm.
Basel, Kunstmuseum, aus: *Der Weg zum Kubismus*, 1920

»In der dreidimensionalen Körperwelt bleibt auch nach Abzug des Lichtes der Körper noch tastbar, und die Erinnerungsbilder der Tastwahrnehmungen können bei sichtbaren Körpern auch nachgeprüft werden. Schon die differente Stellung der Netzhaut hat bei dreidimensionalen Gebilden ein gewisses Fern-tasten zur Folge. Im zweidimensionalen Gemälde fällt dies alles weg, und die geschlossene Form hatte daher, in der Renaissancemalerei, das Licht als Farbe auf der Oberfläche des Körpers zu malen gesucht, um so die Form vorzu-täuschen. Also nur ›Vortäuschung‹.«⁸⁶

Die geometrisierenden Strukturen kubistischer Gemälde erklärte Kahnweiler 1916 unter Rückgriff auf Gedanken der assoziationalistischen Psychophysik, die er wahrscheinlich Wilhelm Wundt entlehnt hatte:



88 Pablo Picasso: *Stilleben mit Totenschädel*, 1913–1914,
Radierung, aus: *Der Weg zum Kubismus*, 1920

»Was die Regelmäßigkeit der Geraden und der Kurven in jeder abstrakten Kunst betrifft, so erkläre ich diese nicht aus geometrischen Austüfteleien, noch durch einen »a-priori-Besitz der Geometrie«, sondern einfach dadurch, daß regelmäßige Gerade und Kurven die dem menschlichen Arme und der menschlichen Hand angemessensten und angenehmsten Betätigungen sind, die sich von selbst in der Kunst einstellen, wenn sich diese von der Naturnachahmung abwendet.«⁸⁷

Eine Erklärung, die jedem einleuchten mußte, der mit den Chronophotographien von Edward Muybridge und Etienne-Jules Marey vertraut war. Vier Jahre später hatte Kahnweiler sich vom Gegenteil überzeugt und gab nun eine kantianische Version der Kunst als innerer Mathematik, in deren Hintergrund die berühmte Definition der Musik als »der geheimen arithmetischen Übung des unbewußt zählenden Geistes« von Gottfried Wilhelm Leibniz nachklingt. Wie, nach Kant, die »reinen Formen« der Anschauung unserem Verstand *a priori*, also vor oder jenseits aller Erfahrbarkeit »gegeben« sind, nicht der Außenwelt abgeschaut werden, so sind für Kahnweiler die geometrischen und stereometrischen »Urformen« im Menschen »fest verankert«. Die logischen Grundformen des Verstandes liegen nach Kant als »Kategorien« der Erkenntnis zugrunde, sie können also selbst nicht durch die Erkenntnis der Natur gewonnen werden. Analog liefern uns, laut Kahnweiler, die »geometrischen Formen [...] das feste Gerüst, auf das wir die aus Netzhautreizen und Erinnerungsbildern zusammengesetzten Erzeugnisse unserer Einbildungskraft auftragen. Sie sind unsere ›Sehkategorien‹. Der Mensch fordert diese Dinge sozusagen von der Natur. In ihnen zeigt sich die Außenwelt seinem Erkenntnisvermögen angepaßt. Nach Kant begegnet man dem Schönen in der Natur, wenn sie sich von sich aus als unserem Erkenntnisvermögen entsprechend zeigt. So sehnt sich für Kahnweiler die Kunst aller Zeiten nach den Urformen jenes ästhetischen Erkenntnisvermögens:

»Und nicht nur die Sehnsucht wohnt der Menschheit inne nach diesen Linien und Formen, sondern auch die Fähigkeit, sie zu erzeugen. [...] Der Kubismus nun, gemäß seiner besonderen Rolle als aufbauende und darstellende Kunst zugleich, hat in seiner Darstellung die Gestalten der Körperwelt den ihnen zugrunde liegenden ›Urformen‹ möglichst nahegebracht.«⁸⁸

Hier enden die Parallelen von Sofficis und Kahnweilers Darstellung. Kahnweiler verfolgt nun die Entwicklungsschritte, die über den »analytischen« Kubismus hinausführen. Diese hat Soffici in seinen Schriften nicht mehr theoretisch eingeholt, sie nur am Rande berührt. Nachdem das Problem der Form vorläufig gelöst sei, habe sich Picasso an der Wiedereinführung starker Farben in die Malerei versucht, so Kahnweiler. Doch jedesmal sei das subtile Formgefüge dadurch gesprengt worden. Da habe eine Erfindung Braques geholfen, der in ein kubistisches Gemälde einen Nagel perspektivisch eingemalt habe, an dem sozusagen das Gemälde hängen sollte. Diese Einführung eines wörtlichen Realismus habe es ermöglicht, auch bei sehr weitgehender Formauflösung die Lesbarkeit des Gemäldes zu erhalten, die Phan-

tasie des Betrachters in das abstrakte Formgefüge hineinzulocken. Auf dieser Grundlage seien die Maler schrittweise zur Dissoziation der Zeichnung, der Suggestion von Volumen durch das Helldunkel und der Farbe gelangt, welche sie schließlich durch die Erfindung der Collagetechnik wiedereinführen konnten. Auch hätten sich dadurch die Grenzen zur Skulptur verwischt, denn es sei gleichgültig geworden, ob die plastische Wirkung durch wirkliche Schatten, wie in der kubistischen »Skulptomalerei«, hervorgerufen werde, oder durch ein von konturrierender Zeichnung befreites Helldunkel. Spielerischen und ironischen Elementen des Kubismus, seinen Strategien, die theoretisch begründeten Methoden der Malerei zugleich subversiv immer wieder zu unterlaufen, schenken weder Soffici noch Kahnweiler Beachtung. Der Kubismus wird als konsequenter Weg beschrieben, die Malerei von allen außerkünstlerischen Anliegen zu befreien, und sie in visueller Poesie aufgehen zu lassen.⁸⁹

Aufbruch in die Autonomie? Der Anteil der Kritiker am Werk

Der Kubismus ist für Kahnweiler wie für Soffici vor allem eine neue Grammatik der Kunst. Sofficis Bericht von 1912 und Kahnweilers zuerst 1916 veröffentlichte Darstellung stellen die Schritte auf dem Weg zur konsequenten Ausarbeitung dieser künstlerischen Grammatik dar. Beide reduzierten den Kubismus auf eine essentialistische Malerei. Obwohl sie auf den realistischen Charakter des Kubismus bestehen, gehen sie kaum auf die Sujets ein, es sei denn, indem sie deren Einfachheit und Bedeutungslosigkeit unterstreichen. Beide stehen anfangs den Themen des modernen Lebens mit seinen beschleunigten Rhythmen in den industrialisierten Städten reserviert gegenüber.

Kahnweiler behauptet 1958, in der 1920 erschienenen Schrift *Der Weg zum Kubismus* »sprach ich von Ereignissen, deren Zeuge, oder besser, deren Teilnehmer ich kurz vorher gewesen war.«⁹⁰ Freilich hatte er schon 1920 einschränkend erläutert:

»Es sei [...] wohl verstanden, daß ich nicht etwa ein aufgestelltes Programm meine, wenn ich von nun an von Picassos oder Braques Wollen, Streben, von ihren Gedanken rede. Ich suche in Worte zu kleiden, was diesen Künstlern innerer Drang war, was ihnen wohl deutlich vorschwebte, aber in Gesprächen nur höchst selten seinen Ausdruck fand, und dann nur in ein paar hingeworfenen Worten.«⁹¹

Die verwandte Argumentation der Texte Kahnweilers und Sofficis veranlaßt uns, Kahnweilers subjektivem Anspruch Glauben zu schenken. Dies heißt freilich nicht,

daß seine Darstellung als die kanonische Interpretation des Kubismus zu gelten hat, sondern nur, daß er nicht nur als Händler, sondern offenbar auch als Kunsttheoretiker aktiv am Kubismus Anteil nahm. Wenn Picasso und Braque sich seit 1908 regelmäßig trafen, so war Kahnweiler der Dritte im Bunde.⁹² Wilhelm Uhde stellte 1928 das Engagement des »intelligent, courageux et tenace marchand de tableaux Kahnweiler« für das »Ereignis« des Kubismus heraus. Ohne ihn sei es kaum zur engen Zusammenarbeit zweier so unterschiedlicher Künstler wie Picasso und Braque gekommen.⁹³ Ohne Zweifel hat Kahnweiler erheblich zur Kohärenz der Bewegung während der entscheidenden Phase von etwa 1908 bis 1914 beigetragen. Mit seinem eigenwilligen Hang zur rationalisierenden Systematik konnte er die Richtung der künstlerischen Suche akzentuieren. Wenn Picasso, der Figurenmaler *par excellence* des 20. Jahrhunderts, sich eine Zeit lang soweit disziplinierte, daß er sich weitgehend auf die traditionellen Genres zuerst der Landschaft, dann nur noch des Stillebens und des Porträts beschränkte, so mag man auch hierin den Einfluß des konservativen Händlers spüren.

Aber standen derart konservative Theorien, die den Rückzug einer von sonstigen gesellschaftlichen Funktionen befreiten, »reinen« Kunst ins Ästhetische predigten, wirklich im Zentrum des Kubismus? Man sollte diese Frage nicht in dem Sinne auffassen, als ginge es darum, ob Soffici und Kahnweiler oder irgendein Kritiker ein relativ genaues Bild von den wirklichen Absichten der Künstler gezeichnet hätten. Selbst, wenn für die Künstler ganz andere Interessen im Vordergrund standen, können Theoriebildungen wie die hier dargestellten eine bestimmte Funktion für sie gehabt haben. In dem komplexen sozialen Gefüge, aus dem der Kubismus hervorging, spielten die Künstler zwar die Hauptrolle, aber auch der Händler, zugleich Theoretiker, die Kritiker und das Publikum haben ihren Part. Die Kunstgeschichte kann nicht umhin, dieses Gefüge in alle Richtungen hin auszuleuchten. Dazu hat sie sich von der Verabsolutierung der Künstlerpersönlichkeit zu verabschieden.

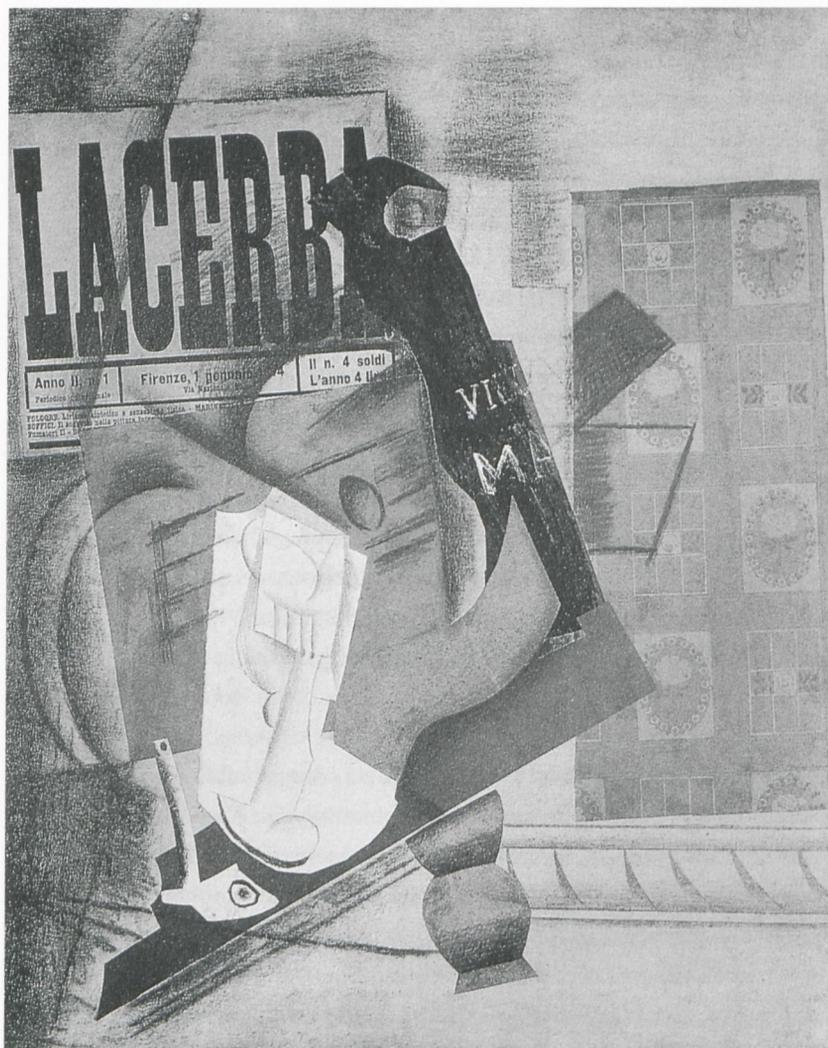
Dennoch scheint es, als seien Soffici und Kahnweiler an wesentlichen Aspekten des Kubismus, ja, an seiner Tragweite vorbeigegangen, wenn sie das Objekt der Ästhetik von der modernen Wahrnehmung isolieren, es in eine sich selbst genügende Kunst entrücken. War der Kubismus nicht auch die Konsequenz einer Revolution der Medien, einer unvergleichlichen Beschleunigung aller Wahrnehmungsprozesse, der tiefgreifenden Veränderung des Verhältnisses von Text und Bild durch die Zunahme bildlich kodierter Information? Für Kahnweiler reduziert sich all dies auf die Durchsetzung der Photographie, die der Malerei endlich ihre illusionistische Nebenfunktion genommen habe, wodurch sie endlich ganz sie selbst

werden könne. Müssen wir mit Soffici und Kahnweiler den Kubismus auf die Erfindung einer normgebenden Sprache »reiner« Kunst reduzieren, einer identifizierbaren Grammatik moderner Ästhetik?

Wenn der Kubismus die Bildsprache für viele der historischen Avantgardebewegungen geschaffen hat, so liegt das nicht an seinem normativen, sondern an seinem alle Normen auflösenden Charakter. Soffici und Kahnweiler geben zu, daß sich den Malern gegen 1910 das Sujet unter der Hand bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst hat. Erst die Einführung der Collage hatte, folgt man Kahnweiler, diesen Zustand beendet. Sie ermöglichte die Zusammenfügung dissoziierter Aspekte des Bildgegenstandes, die unterschiedlich kodiert waren, durch ein eingeklebtes Papier, durch einen Umriß, durch die Struktur des Helldunkel, ja, selbst durch Schrift. Die Malerei wurde solcherart dazu befreit, alles in sich aufzunehmen, nicht nur vorgefundene Materialien, sondern jegliche Art von Codes, von Information, gleich ob visuell oder schriftlich. Der Kubismus war also nicht die Bildsprache der Einheit, sondern der Fragmentierung, des Bruchs, der subjektiven Analyse und unzähliger Synthesen – überzeugender, doch willkürlicher Zusammenfügungen. Mehr und mehr stürmten in kubistischen Werken heterogene Bild- und Informationswelten aufeinander ein. Als künstlerische Konvention ist der Kubismus die Konvention, nicht übereinzukommen (*Abb. 89–90*).

Die von Soffici und Kahnweiler dargestellte konsequente Lösung künstlerischer Probleme, die Neukantianismen, die Hinterfragung des *objet-tableau* als des eminent ästhetischen Bildmediums müssen in diesem Kontext gesehen werden. Ohne Zweifel ist damit nur ein Aspekt der tatsächlichen Werkprozesse gezeichnet. Die Theorie diente insgesamt als metaphorischer Diskurs für eine geordnete Auflösung der bildnerischen Sprache. Die Begrenzung auf die traditionellen Genres, von Kahnweiler vielleicht aus konservativer Gesinnung gefördert, diente vor allem der Einführung einer analytischen Auflösung der Bildsprache bis hin zur Collage. Im Endeffekt zwingt die Dissoziation des optischen Bildes zur Fragmentierung, zur zufälligen *Trouvaille*, deren Reiz in ihrer Individualität, nicht in der im Kunstwerk fixierten Norm liegt. Verharrte Kahnweiler wie selbstverständlich bei den konservativen Genres, so betrieben die Künstler zugleich deren Aushöhlung. Jeffrey Weiss hat uns dafür sensibel gemacht, daß die Maler – vor allem Picasso – das Gelächter über das Unverständliche am Kubismus ironisch ins Werk mit aufgenommen haben. Durch die kubistische Vorgehensweise brachte Picasso oft nur so viel Ernst in seine Malerei, wie als Folie für ein Spiel mit fundamentalem Unernst notwendig war.⁹⁴

Der analytische Kubismus stellte einen minimalen Kunst-Kode dar, der symbolisch die Aufforderung zur Rezeption als Kunst ins Werk trug. Symptomatisch



89 Pablo Picasso: Stilleben mit Titelblatt der Zeitschrift »Lacerba«, 1914,
Karton, Öl und Kreide auf Leinwand, 73,2 × 59,4 cm.
Venedig, Peggy Guggenheim Foundation

sind die immer wieder von der rahmenden Bildbegrenzung nach innen ausstrahlenden orthogonalen Rhythmen. Durch kubistische Formensprache vor dem Verschwinden in der nicht künstlerischen Bildkultur bewahrt, konnte das Werk immer mehr Fragmente der visuellen Alltagsproduktion aufnehmen. Kubistische Strategien wirkten als Barriere gegen die Auflösung der Kunst wenn nicht ins Leben, so doch in unkünstlerische Arten der Bildproduktion. Bis zum Futurismus und zu Dada diente das geometrisierende Gefüge als Zeichen des Kunstcharakters,



90 Ardengo Soffici: *Simultaneità tipografica (Tipografica)*, 1914, Öl auf Karton, 65 × 54 cm. Privatbesitz

der, oft mit knappen Mitteln angedeutet, zugleich immer mehr durch Collage und Assemblage unterlaufen werden konnte. Unter der ästhetischen Oberfläche brachen in Form von Anspielungen, Texten und Fragmenten Straßenkultur, Boulevardtheater und -zeitungen in die kubistischen Collagen ein.⁹⁵ Ohne diese Dialektik von *peinture pure* und Nichtkunst wäre der Kubismus tatsächlich jene retrospektive Ästhetik, von der man bei Soffici und Kahnweiler liest. Als Barriere zwischen dem Alltagsprodukt und der Kunstwelt war die kubistische Bildsprache erforderlich, solange die Rezeption der Kunst als Kunst trotz der Offenheit für die medienproduzierte Alltagsästhetik vom Werk aus gesteuert werden mußte. Bald jedoch wandelte sich der gesellschaftliche Rahmen für die Auseinandersetzung mit bildender Kunst, etwa durch die Segregation der Kritik in besonderen Kunstzeitschriften, durch moderne Galerien und Einzelausstellungen. Ein spezialisiertes Publikum mit be-

sonderen Interessen und Reaktionen sonderte sich vom allgemeinen Publikum ab. Sobald der gesellschaftliche Rahmen allein die Rezeption des Werkes als Kunst garantieren konnte, erübrigte es sich, die Rezeption als Kunst durch kunststimmende Merkmale zu stimulieren, und der Kubismus wurde obsolet. Ein Kunstwerk mußte sich nicht mehr durch unverwechselbare ästhetische Merkmale als solches zu erkennen geben. Bis zur konzeptualistischen Kunst verlagert sich der Kunstcharakter schrittweise in die Rezeption, und damit zu einem Gutteil in die Kritik.

In dem 1896 erstmals aufgeführten Theaterstück *Ubu roi* hatte Alfred Jarry alle Arten des klassischen Königsdramas ironisch zersetzt, das Theater durch dessen absurde Übersteigerung aufgelöst. Wenn der Kubismus die Auflösung der Malerei durch deren Trockenlegung auf ihr scheinbares »Wesen« betrieb, so darf man dabei eine ähnliche Strategie sehen, das überkommene Ritual im Absurden fortzusetzen. Kubistische Malerei enthielt die nicht mehr zu verdrängende Lehre, daß nicht nur perspektivische Projektionen und Methoden des Abbildens auf Konvention beruhen. Der Kubismus war die paradoxe Sprache der sich selbst reflektierenden, ästhetischen Konvention. Statt sich als malerisches Idiom für eine längere Zeit durchzusetzen, machte er die künstlerischen Techniken insgesamt verfügbar, reduzierte sie zu Kodes der Visualisierung, zum semantischen Spiel. Auf dieser Grundlage war in den Bewegungen des *retour à l'ordre* der zwanziger Jahren auch die Rekonstruktion klassischer oder perspektivisch konstruierender Methoden möglich. Doch stellten sich diese im Gemälde selber bloß, Picasso selbst kombinierte sie oft in einem Werk mit ganz anderen Techniken. Hinter die erreichte Semantisierung der künstlerischen Sprache gab es kein Zurück.

Wenn der Kubismus also tatsächlich an einer Sprache reiner Kunst arbeitete, wie Soffici und Kahnweiler es darstellen, oder gar, wie sie unterschwellig nahelegen, eine neue Klassik vorbereitete, so nur, indem er die Klassizität in jedermanns Reichweite brachte. Wenn er eine Norm schuf, so eine solche, die nichts ausschloß, und niemanden dazu verpflichtete, sie auf spezifische Gegenstände anzuwenden. Mit Blick auf die Themen löst sich der Ästhetizismus der Bildsprache unter der Hand in den Anti-Ästhetizismus eines sehr freien, unbestimmten Spiels auf. Der Rückzug in die Kunst ist nur die eine Seite der Medaille, deren andere der Aufbruch in die Nicht-Kunst ist. Ein wenig befriedigender, aber unvermeidlicher Gegensatz in einer paradoxen Welt, in der, um mit Guillaume Apollinaire zu sprechen, »des hommes qui veulent devenir inhumains« mit jenem »monstre de la beauté« ringen, verunsichert, aber auch befreit durch »la déplorable vérité [...] moins réelle chaque jour«. ⁹⁶

- 1 Vgl. Stefan Germer u. Hubertus Kohle: *Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier u. Martin Warnke (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 287–312. Einführend zur Geschichte der Kritik, doch teilweise überholt: Anita Brookner: *The genius of the future. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the brothers Goncourt, Huysmans. Studies in French art criticism*, London u. New York 1978.
- 2 Vgl. David Summers: *The judgement of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*, Cambridge 1987. Zu Vasaris Konstruktion der Kunstgeschichte und der Norm aus ihrem Ende in der Figur Michelangelos vgl. Georges Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, S. 65–103.
- 3 Vgl. Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin* XXII/1940, S. 197–269; Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989.
- 4 Vgl. Denis Mahon: *Studies in seicento art and theory*, London 1947 (Studies of the Warburg Institute, Bd. 16); Anthony Blunt: *Kunsttheorie in Italien. 1450–1600*, München 1984; Stefan Germer: *Kunst – Macht – Diskurs: die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.
- 5 Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1963], Darmstadt u. Neuwied, 14. Aufl. 1984; Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1986.
- 6 Vgl. Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.
- 7 Vgl. Thomas E. Crow: *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven u. London 1985; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993; vgl. auch: Thomas W. Gaehtgens u. Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1); Eberhard König u. Christine Schöne (Hrsg.): *Stilleben*, Berlin 1996 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 5).
- 8 Vgl. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: *Lettres écrites de Londres à Rome et dressés à M. Canova sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes*, Rom 1818; id.: *Essai sur la nature, le but et les moyens d'imitation dans les beaux arts*, Paris 1823, Reprint Brüssel 1980 (Archives d'architecture moderne); vgl. René Schneider: *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris 1910; id.: *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris 1910. Zu Charles Blanc und dessen Rückgriff auf Quatremère de Quincy, sowie zum Problem des Ausklingens normativer Ästhetik vgl. Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Antwerpen u. Weinheim 1991, S. 28–42.
- 9 Vgl. Edouard Pommier (Hrsg.): *Winckelmann. La naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris 1991 (La documentation française).
- 10 Vgl. vor allem Reinhard Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, 3. Aufl. 1984; Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 2. Aufl. 1965; Hans Robert Jauf: *Literarische Erfahrung und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: id.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 6. Aufl. 1979, S. 11–66; id.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, 4. Aufl. 1984.
- 11 Vgl. Théophile Gautier: *Ecrivains et artistes romantiques* (hrsg. von Camille Mauclair), Paris 1933; Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 2 (Curiosités esthétiques) u. Bd. 3 (L'art romantique), Paris 1885–1889; vgl. aus der umfangreichen neueren Literatur etwa Leon Chai: *Aestheticism. The religion of art in post-romantic literature*, New York 1990; Anne Übersfeld: *Théophile Gautier*, Paris 1992; Wolfgang Drost: *Kriterien der Kunstkritik Baudelaire's. Versuch einer Analyse*, in: Helmut Koopmann u. Josef Anton Schmoll gen Eisenwerth (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1971–1972, 2 Bde., Bd. 1, S. 256–285; Lee MacKay Johnson: *The metaphor of painting. Essays on Baudelaire, Proust and Pater*, Ann Arbor, Michigan 1980; Geneviève Lacambre u. Jean Lacambre: *Champfleury. Son regard et celui*

- de Baudelaire, Paris 1990. Wertvoll durch die Fragestellung zwischen Literatur und Kritik ist der Kolloquiumsband von Philippe Delaveau (Hrsg.): *Ecrire la peinture*, Paris 1991.
- 12 Das Konzept der Ausdifferenzierung des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst wurde vor dem Hintergrund der Interpretation Max Webers von Habermas formuliert; vgl. Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1981, 2 Bde.
- 13 Vgl. Emile Zola: *Ecrits sur l'art* (hrsg. v. Jean-Pierre Leduc-Adine), Paris 1991. Zur Kunstkritik des Impressionismus vgl. Richard Schiff: *Cézanne and the end of Impressionism*, Chicago 1984; Charles S. Moffett: *Impressionism. 1874–1886*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Art, Washington/Fine Arts Museum, San Francisco 1986; Antoinette Ehrard: *Emile Zola: L'art de voir et la passion de dire*, in: *La critique artistique. Un genre littéraire*, Paris 1983, S. 101–122.
- 14 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 1994. Im engeren Sinne zu den Strategien der Symbolbildung vgl. Tzvetan Todorov: *Théories des symboles*, Paris 1977. Zur Diskussion um die Prozesse der Konstitution psychoanalytischer Bedeutung im weiteren Sinne vgl. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1 (La volonté de savoir), Paris 1976; Jacques-Alain Miller: *Michel Foucault und die Psychoanalyse*, in: François Ewald u. Bernhard Waldenfels: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main 1991, S. 66–73; Jacques Derrida: »Être juste avec Freud«. *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, in: id.: *Résistances de la psychanalyse*, Paris 1996; Ian Hacking: *Rewriting the soul. Multiple personality and the sciences of memory*, Princeton, New Jersey 1995.
- 15 Vgl. Joan Ungersma Halperin: *Felix Fénéon, aesthete and anarchist in fin-de-siècle Paris*, New Haven u. London 1988; Michael Marlais: *Conservative echoes in fin-de-siècle Parisian art criticism*, University Park, Pennsylvania 1992; Roland Scotti: *Texte zur Zukunft einer Kunst. Kunstkritik in Frankreich zwischen 1886 und 1905. Zwischen Sichtbarkeit und literarischer Spekulation*, Mannheim 1994. Unerlässlich für das Verständnis symbolistischer Kritik ist Guy Michaud: *Message poétique du symbolisme*, Paris 1947; vgl. auch Noël Richard: *Profils symbolistes*, Paris 1978. Zu den Quelleneditionen vgl. die jeweiligen Bibliographien sowie Denis Riout: *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989; Jean-Paul Bouillon u. a. (Hrsg.): *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850–1900*, Paris 1990.
- 16 Vgl. Henri Poincaré: *La science et l'hypothèse*, Paris 1902; id.: *Science et méthode*, Paris 1908. Zu Poincaré und zum Einfluss moderner Axiomatisierung der Wissenschaften auf die Bildende Kunst vgl. Linda Dalrymple Henderson: *The fourth dimension. Non-Euclidian geometry in modern art*, Princeton, New Jersey 1983, sowie vor allem Jean Clair: *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythoanalyse du Grand Verre*, Paris 1975.
- 17 Vgl. Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, Paris 1867; vgl. Zimmermann 1991, S. 28–42; vgl. Eugène Müntz: *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris 1889–1895, 3 Bde.
- 18 Vgl. Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1926; id.: *Historische Grammatik der bildenden Künste* (hrsg. v. Karl M. Swoboda u. Otto Pächt), Graz u. Köln 1966.
- 19 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886; id.: *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, Berlin 1912; id.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1929. Zur Einführung vgl. David Summers: *Conventions in the history of art*, Baltimore 1981; Michael Podro: *The critical historians of art*, New Haven 1982; Heinrich Dilly (Hrsg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990; Joan Goldhammer Hart: *Heinrich Wölfflin. An intellectual biography*, Ann Arbor, Michigan 1988.
- 20 Vgl. Richard Muther: *Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1893–1894, 3 Bde.; Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, Stuttgart 1904; Roger Fry: *Cézanne. A study of his development* [1927], Chicago 1989; Alfred Barr: *Cubism and abstract art. Painting, sculpture, constructions*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1936. Zu Einzelstudien zum Problemkreis von Kunstgeschichte und Gegenwartskunst vgl. Thomas W. Gaetgens: *Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe*, in: *Revue de l'art* 88/1990, S. 31–38; Simone Viani: *Il concetto di »pittorico« e lo svolgimento degli stili*. Burckhardt,

- Wölfflin, Riegl, in: *Critica d'arte* 1/1990, S. 34–38; Margaret Iversen: *Alois Riegl. Art history and theory*, Cambridge, Massachusetts 1993.
- 21 Vgl. Malcolm Gee: *Dealers, critics, and collectors of modern painting. Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York u. London 1981, S. 39 u. S. 216.
- 22 Vgl. *ibid.*, S. 17f.
- 23 Vgl. *ibid.*, S. 41 ff. u. S. 215f.
- 24 John Golding: *Cubism. A history and an analysis. 1907–1914*, London 1959, S. 20 u. S. 27.
- 25 Vgl. Gee 1981, S. 44f., S. 68 u. S. 216.
- 26 Vgl. *ibid.*, S. 213; Gee bezieht sich hier auf Adolphe Basler: *Les Arts plastiques*, in: *Montjoie!* 9–10/1913, S. 12.
- 27 Vgl. Golding 1959, S. 25f.
- 28 Vgl. *ibid.*, S. 28ff.
- 29 Vgl. Gee 1981, S. 14 f. u. S. 211 f.
- 30 Vgl. Edward Fry: *Der Kubismus* (dt. v. Irntraud Schaarschmidt-Richter), Köln, 2. Aufl. 1974, S. 97 u. S. 118f.; Albert Gleizes u. Jean Metzinger: *Du »Cubisme«*, Paris 1912 (Tous les Arts, Bd. 1); *ibid.* (hrsg. von Daniel Robbins) Sisteron 1989; Albert Gleizes u. Jean Metzinger: *Über den »Kubismus«* (dt. v. Fritz Metzinger), Frankfurt am Main 1988.
- 31 Daniel Henry [Daniel-Henry Kahnweiler]: *Der Weg zum Kubismus* [1920], Stuttgart, 2. Aufl. 1958, Vorwort.
- 32 Herrn Maurice Jardot bin ich dafür dankbar, daß er mir bereits 1987 die Bücher mit Kahnweilers Korrespondenz von Oktober 1912 bis Februar 1914 zugänglich gemacht hat. Es handelt sich um Kopierbücher, in denen die ausgegangenen, handgeschriebenen Briefe durch Abdrucke der frischen Tinte auf Transparentpapier dokumentiert sind.
- 33 Vgl. Brief von Daniel-Henry Kahnweiler an Vincenc Kramáf, 17. Dezember 1912 (Paris, Galerie Louise Leiris).
- 34 Vgl. Jirř Svestka, Thomás Vlcek u. Pavel Liska (Hrsg.): *Cesky kubismus. 1909–1925*, Ausstellungskatalog, Národní Galerie, Prag / Moravská Galerie, Brno/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991–1992, S. 420.
- 35 Brief von Daniel-Henry Kahnweiler an Guillaume Apollinaire, 3. April 1913 (Paris, Galerie Louise Leiris).
- 36 Brief von Daniel-Henry Kahnweiler an Heinrich Thannhauser, 4. April 1913 (Paris, Galerie Louise Leiris); Ardengo Soffici: *Picasso e Braque*, in: *La Voce* III/1911, S. 635–637; Neudruck in: *id.: Opere*, Florenz 1959, Bd. I, S. 617–633.
- 37 Vgl. Luigi Cavallo u. Giuseppe Raimondi: *Ardengo Soffici*, Florenz 1967; Luigi Cavallo (Hrsg.): *Ardengo Soffici. 1879–1964*, Ausstellungskatalog, Azienda Autonoma di Turismo, Prato 1979; *id.: Soffici. Immagini e documenti (1879–1964)*, Florenz 1986; grundlegend vor allem ist Mario Richter: *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900–1914*, Mailand 1969.
- 38 Vgl. Ardengo Soffici: *Il salto vitale. Autoritratto di artista italiano nel quadro del suo tempo*, Florenz 1954; Neudruck in: *id.: Opere*, Bd. VII, Florenz 1968, S. 561.
- 39 Vgl. Richard Shiff: *Cézanne and the end of impressionism*, Chicago 1984; Jean-Paul Bouillon: *Maurice Denis*, Genf 1993.
- 40 Vgl. Richter 1969, S. 103–121; Simonetta Lux: *Cézanne attraverso il Futurismo, da Soffici a Boccioni e oltre*, in: Nello Ponente (Hrsg.): *Cézanne e le avanguardie*, Rom 1981, S. 116–167.
- 41 Ardengo Soffici: *Paul Cézanne*, in: *Vita d'arte* I/1908, S. 320–331; Neudruck in: *id.: Opere*, Bd. I, Florenz 1959, S. 226–235, und in: *id.: Scoperte e massacri. Scritti sull'arte* (hrsg. v. Giorgio Luti), Florenz 1995, S. 65–74.
- 42 Soffici 1959 (Paul Cézanne), S. 229 u. S. 232f.
- 43 Ardengo Soffici: *Henri Rousseau*, in: *La Voce* II/1910, 395–396, Neudruck in: *id.* 1959, S. 260–270, und in: *id.* 1995, S. 115–124.
- 44 Vgl. John A. Thayer: *Italy and the great war. Politics and culture. 1870–1915*, Madison u. Milwaukee 1964; Walter L. Adamson: *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy. 1903–1922*, in: *American Historical Review* 95/1990, S. 359–390; *id.: Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge, Massachusetts 1993.
- 45 Vgl. Jean-François Rodriguez: *Cézanne e il »Cézannismo« negli anni de »La Voce« e di »Lacerba« (1910–1913)*, Poggio a Caiano 1996 (Quaderni Sofficiani, Bd. 2). Im Mittelpunkt dieser gut dokumentierten Studie steht Sofficis Kampf dagegen, daß *La Voce* mittelmäßige Künstler wie Baccio Maria Bacci pries und damit sein vorheriges Engagement für Medardo Rosso entwertete.
- 46 Vgl. Mario Richter: *La critica d'arte di Soffici ne »La voce«*, in: *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padua 1993, 3 Bde., Bd. 3, S. 1969–1984.
- 47 Vgl. Jean-François Rodriguez: *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres de la »Prima Esposizione Italiana dell'Impressionismo Francese e delle*

- Sculture di Medardo Rosso*«, Venedig 1994; vgl. auch Michael F. Zimmermann: *Ardengo Soffici und der »Fall« Medardo Rosso. Der Impressionismus in Italien*, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath* [in Vorbereitung].
- 48 Vgl. Lucia Bonato (Hrsg.): *Guillaume Apollinaire 202, Bd. Saint Germain, Paris. Corrispondenza con: F. Meriano, A. Savinio, L. R. Sanguinetti, A. Magnelli, E. Cecchi, R. De Pisis, G. Raimondi, G. Marone, G. Ravagnani, G. Ungaretti*, Rom 1992 (Quaderni del Novecento Francese, Bd. 14); Jean-François Rodriguez: *La réception en France de Soffici écrivain d'art: l'année 1910*, in: Diana Rüesch u. Bruno Somalvico (Hrsg.): *La Voce e l'Europa. Atti del convegno di studi*, Lugano, 1.–3.10.1987, Rom 1995, S. 345–353; und in: *Studi Francesi* 39/1995, S. 257–264.
- 49 Vgl. Noémie Blumenkranz-Onimus: *Apollinaire critique d'art*, in: *L'Information d'histoire de l'art* 6/1961, S. 103–110, S. 106; vgl. auch Bonato 1992.
- 50 Kahnweiler war im Juni 1984 in Mannheim geboren worden, doch bald mit der Familie nach Stuttgart übersiedelt. Mit achtzehn Jahren kam er erstmals nach Paris, nachdem er zuvor in Karlsruhe eine zweijährige Banklehre abgeschlossen hatte. In Paris hatte er seit 1902 ein Volontariat bei einem Börsenmakler absolviert und war bis 1904 zugleich in die Kunst-, Literatur- und Musikszene vorgedrungen. Auf dem *Salon d'Automne* lernte er die Künstler kennen, für die er sich dann, nach einem zweijährigen Aufenthalt in London, seit 1907 einsetzen sollte, als er mit zweiundzwanzig Jahren in der rue Vignon seine Galerie eröffnet hatte; vgl. Isabelle Monod Fontaine u. Claude Laugier (Hrsg.): *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, Ausstellungskatalog, Musée National d'Art Moderne, Paris 1984–1985; deutsche Ausgabe Stuttgart 1984.
- 51 Vgl. Gee 1981, 50.
- 52 Vgl. Manfred Brunner: *Kahnweilers »Weg zum Kubismus« als Quellenschrift*, Bielefeld 1979; Werner Spies: *Vendre des tableaux – donner à lire*, in: Daniel-Henry Kahnweiler 1984, S. 17–44, S. 33 ff.
- 53 Vgl. Frances Gabriel: *Un collectionneur suisse au XX^e siècle: Hermann Rumpf*, Lausanne, Phil. Diss. 1975; id.: *Der Briefwechsel zwischen Daniel-Henry Kahnweiler und Hermann Rumpf*, in: *Berner Kunstmitteilungen* 163/1976, S. 1–5; Pierre Assouline: *L'homme de l'art. Daniel-Henry Kahnweiler. 1884–1979*, Paris 1988, S. 22 ff., S. 31 u. S. 36 ff.
- 54 Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler: *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux* [1961], Paris 1982, S. 74 ff.
- 55 Vgl. Daniel Henry [Kahnweiler]: *Der Weg zum Kubismus*, München 1920.
- 56 Vgl. Gee 1981, S. 46.
- 57 Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler: *Der Kubismus*, in: *Die weißen Blätter* 9/1916, S. 209–222; id.: *Der Gegenstand der Ästhetik* [1915], München 1971.
- 58 Kahnweiler 1958, Vorwort.
- 59 Spies 1984, S. 14.
- 60 Kenneth Silver: *Esprit de Corps. The art of the Parisian avant-garde and the first world war. 1914–1925*, London 1989, S. 8–14; vgl. Tony Tollet: *De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français*, Lyon 1915.
- 61 Vgl. Olivier Hourcade: *La tendance de la peinture contemporaine (notes pour une causerie sur l'art contemporain)* [1912], in: Fry 1974, S. 80–81, S. 80.
- 62 Ibid.; vgl. auch Maurice Raynal: *Conception et vision*, in: *Gil Blas*, 29. August 1912; Neudruck in: Fry 1974, S. 101–104.
- 63 Vgl. Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson u. Françoise Will-Levaillant (Hrsg.): *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919–1925*, Paris 1975.
- 64 Zu seinem politischen Engagement 1903/1904 vgl. Kahnweiler 1961, S. 30f. u. S. 77: »Pour ce qui est des idées politiques, j'en avais, qui étaient des idées de gauche. J'ai participé par exemple à une manifestation sur la tombe de Zola qui venait de mourir. [...] J'étais, rappelez-vous toujours, un très jeune homme, mon intérêt ne pouvait donc se manifester que par la participation à des manifestations et à des réunions, et c'est ce que je faisais. J'ai entendu parler Jaurès, Pressensé, tous les grands socialistes de cette époque-là. J'ai participé à des manifestations.« Während des Schweizer Exils war Kahnweiler ein »grand ami« des Schweizer Sozialisten Robert Grimm.
- 65 William Rubin: *Cézannism and the beginnings of Cubism*, in: id. (Hrsg.): *Cézanne. The late work*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1977, S. 151–202; George Heard Hamilton: *Cézanne and his critics*, ibid., S. 139–150.
- 66 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Soffici 1959 (Picasso e Braque), S. 617–633.
- 67 Félix Fénéon, Herausgeber von Laforgues Schriften, hat Soffici möglicherweise auf das Werk seines 1886 verstorbenen Dichterfreundes auf-

- merksam gemacht; vgl. Jules Laforgue: *Œuvres*, Paris 1900–1903, 3 Bde.; erweiterte Neuauflage, Paris 1925, 5 Bde.
- 68 Diesen Aspekt bringt Soffici durch ein Zitat Apollinaires ein: »La couleur a des qualités de fresques, le lignes sont fermes [...]. Le goût de Picasso pour le trait qui fuit, change et pénètre et produit des exemples presque uniques de pointes sèches linéaires où les aspects généraux du monde ne sont point altérés par les lumières qui modifient les formes en changeant les couleurs«; vgl. Guillaume Apollinaire: *Œuvres en prose complètes* (Hrsg. v. Pierre Caizergues u. Michel Décaudin), Bd. II (Ecrits sur l'art. Critique littéraire), Paris 1991, S. 21f.; zuerst veröffentlicht in: id.: *Les Jeunes. Picasso, peintre*, in: *La Plume* 372/1905.
- 69 Vgl. Bernhard Berenson: *The Florentine painters of the Renaissance*, New York u. London, 2. Aufl. 1904, S. 3f.: »Psychology has ascertained that sight alone gives us no accurate sense of the third dimension. In our infancy, long before we are conscious of the process, the sense of touch, helped on by muscular sensation of movement, teaches us to appreciate depth, the third dimension, both in objects and in space. In the same unconscious years we learn to make of touch, of the third dimension, the test of reality. The child is still dimly aware of the intimate connection between touch and the third dimension. [...] Later, we entirely forget the connection, although it remains true, that every time our eyes recognize reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions. Now, a painting is an art which aims at giving an abiding impression of artistic reality with only two dimensions. The painter must, therefore, do consciously what we all do unconsciously, – construct his third dimension. And he can accomplish his task only as we accomplish ours, by giving tactile values to retinal impressions.«
- 70 Vgl. Paul Souriau: *La suggestion dans l'art*, Paris 1893. Souriau hält ein ausgewogenes Verhältnis von geheimnisvoller Undurchdringlichkeit und rationaler Erschließbarkeit für eine Voraussetzung künstlerischer Suggestion.
- 71 Vgl. Ardengo Soffici: *Cubismo e oltre (Abbecce-dario)*, in: *Lacerba*, 15. Januar, 1. Februar u. 15. Februar 1913. Als Buchpublikation 1913 erschienen, sowie in: id. 1959, S. 633–655. Die Entwicklung zu den hier erreichten Positionen verdeutlicht id.: *Divagazioni sull'arte. Di due visioni – Del disegno, del colore e dell'incom-*
preensione del pubblico, in: *La Voce* IV/1912, S. 881–882; Neudruck in: id. 1959, S. 317–337.
- 72 Vgl. Heinrich Rickert: *Der Gegenstand der Erkenntnis*, Tübingen 1892. Einleitend zu Rickerts systematischer Begründung der Wissenschaften vgl. id.: *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* [1899], Tübingen, 3. Aufl. 1915, S. 19f.: »Kulturprodukte bringt das Feld hervor, wenn der Mensch geackert und gesät hat. Hiernach ist Natur der Inbegriff des von selbst Entstandenen, »Geborenen« und seinem »Wachstum« Überlassenen. Ihr steht die Kultur als das von einem nach gewerteten Zwecken handelnden Menschen entweder direkt Hervorgebrachte oder, wenn es schon vorhanden ist, so doch wenigstens um der daran haftenden Werte willen absichtlich Gepflegte gegenüber.« Zur Einführung in den Neukantianismus vgl. Hans-Ludwig Ollig (Hrsg.): *Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker*, Stuttgart 1982.
- 73 Rickert 1915, S. 81.
- 74 Vgl. Kahnweiler 1971, S. 22f.
- 75 Kahnweiler 1920, S. 21. In *Der Gegenstand der Ästhetik* formulierte Kahnweiler 1915 das gleiche verklausulierter und sprach von dem Beweis, »daß die Erscheinung des Kunstwerks in den Maschen des Satzes vom Grunde gefesselt liegt« (Kahnweiler 1971, S. 59).
- 76 Vgl. Kahnweiler 1971, S. 22.
- 77 Kahnweiler 1920, S. 34; vgl. Kahnweiler 1971, S. 69. »So kann die neue Malerei, anstatt an das mehr oder weniger eng anschließend dargestellte, von einem einzigen Standorte gesehene optische Bild gebunden zu sein, 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 zu einander hinzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen.« Vgl. dazu Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt am Main 1968, S. 33 ff.
- 78 Vgl. Wilhelm Weber: *Zu diesem Buch*, in: Kahnweiler 1971, S. 9–18; vgl. etwa: Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft, neu begründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, Königsberg 1824–1825, 2 Bde.; Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874–1875, 2 Bde.; Jean-Marie Guyau: *L'art au point de vue sociologique*, Paris

- 1889; Henri Bergson: *Œuvres* (hrsg. von H. Gouhier u. André Robinet), Paris 1970.
- 79 Arnold Gehlen: *D.-H. Kahnweilers Kunstphilosophie*, in: Werner Spies (Hrsg.): *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart 1965, S. 92–103.
- 80 Kahnweiler 1971, S. 55.
- 81 Kahnweiler 1920, S. 7 f.
- 82 Vgl. *ibid.*, S. 9 ff.; *id.* 1971, S. 55 f.
- 83 Der Autor fügt 1920 klangvoll hinzu: »Ewig bleiben die Dinge vergoldet vom Abglanze der Schönheit, die der Maler aus ihnen sog« (Kahnweiler 1920, S. 22). Im ersten Manuskript hatte es philosophischer geheißen: »Das nämlich ist der mittelbare Wert der Darstellung in den bildenden Künsten: Die vom Künstler geschaffene ›schöne‹ Wiedergabe des Dinges wird ebenfalls den Erinnerungsbildern einverleibt und stellt sich als Assoziation ein beim Anblick des Gegenstands, Schönheit verleihend dem, was zuvor unser ›praktisches Sehen‹ gleichgültig ließ. So bleibt die Schönheit nicht eingeschlossen im Werke, in das sie der Künstler niederlegte, sondern pflanzt sich fort, mit ihrem Abglanze die Sinnenwelt vergoldend« (Kahnweiler 1971, S. 60; vgl. *id.* 1920, S. 17–24).
- 84 Kahnweiler 1920, S. 33.
- 85 Kahnweiler 1971, S. 69.
- 86 Kahnweiler 1920, S. 27–34.
- 87 Kahnweiler 1971, S. 71.
- 88 Kahnweiler 1920, S. 35 u. S. 39 f.
- 89 Vgl. Patricia Leighton: *Re-ordering the universe. Picasso and anarchism. 1897–1914*, Princeton, New Jersey 1989; Jeffrey Weiss: *The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp, and avant-gardism*, New Haven u. London 1994.
- 90 Kahnweiler 1958, S. 9.
- 91 Kahnweiler 1920, S. 17.
- 92 Vgl. Golding 1959, S. 20.
- 93 Wilhelm Uhde: *Picasso et la tradition française. Notes sur la peinture actuelle*, Paris 1928, S. 34.
- 94 Vgl. Weiss 1994, S. 1–47.
- 95 Vgl. *ibid.*, S. 20 ff.
- 96 Apollinaire 1991, S. 5 u. S. 8.

Für die gründliche Durchsicht des Manuskripts danke ich Uwe Fleckner, Helga Wäß und Veronika Zimmermann.