

Aktualität des Kubismus¹, 1944

Dans les premiers temps du cubisme nous étions
engagé, Pablo Picasso et moi, en ce que nous
sentions être la recherche de la personnalité
anonyme.

Georges Braque²

EINER WOHL BEKANNTEN ANEKDOTE ZUFOLGE - Picasso hatte gerade die ersten kubistischen Gesichter gemalt - fragte ihn ein Freund was er sage, wenn ihm seine Eltern auf dem Bahnhof in Barcelona mit solchen Köpfen auf den Schultern begegnen würden. Die Anekdote wäre um einiges sinnvoller, wenn der Maler gefragt worden wäre, ob er es vorzöge mit der Venus von Milo zu schlafen, oder einer Frau, die so aussähe wie eine seiner kubistischen Damen. Er könnte geantwortet haben, man schlafe nicht mit gemalten oder gedruckten Frauen. Aber entspricht das wirklich den Tatsachen? Ist nicht die Geschichte Pygmalions die eigentliche Geschichte der Kunst? Ich will damit sagen, daß die ewige Faszination für griechische Kunst tatsächlich daher rührt, daß sie eine Art sexuelle Mathematik innehatte, die dem Westen seinen menschlichen Prototyp lieferte. Aus diesem Grund sind ihre legitimen Nachfahren nicht die senilen Akademien, sondern Hollywoods Geometer lebendigen Fleisches. Heute kann es kaum der Anspruch von Malerei und Bildhauerei sein, die Schirmherrschaft männlicher und weiblicher Verfeinerung zu übernehmen, denn die Photographie besitzt dafür die sehr viel passenderen Mittel. Gleichwohl konnte sich die Kunst nicht damit zufrieden geben körperliche Prototypen zu entwerfen, sondern sah lange Zeit in der Verbildlichung von Gleichgewicht und Harmonie ihre höchste Aufgabe, die den Widerspruch zwischen ethischer und ästhetischer Erklärung der Welt auflösen sollte. Die Vorherrschaft naturalistischer und realistischer Bewegungen, die mit dem letzten Jahrhundert beginnen, gehen einher mit dem Scheitern des Humanismus. Eine Kunst, die kein "Ideal" oder keine bessere Ordnung mehr anzubieten hat, sucht sich in der Beobachtung der äußeren Welt zu reorientieren. So folgt auf die Krise der Schönheit³ die Krise des Gegenständlichen, und dem Scheitern des Humanismus folgt das Scheitern des Realismus, der in seiner Verkürzung der Kunst auf die Rolle des Interpreten nicht weiß die emotionalen Werte einzubeziehen. Gleichzeitig zu der vollständigen Beherrschung der Natur erreichen die sozialen und nationalen Antagonismen ihr höchstes Ausmaß. Der Mensch findet, seitdem er sich selbst der größte Feind geworden ist, die Ansicht seines eigenen Antlitzes abscheulich. Und hier sind zu Beginn des Jahrhunderts die Pierrots und tragischen Helden anzusiedeln, gefolgt von den metaphysischen Mannequins de Chiricos, den kubistischen Masken und "Camouflagen", den Robotern Légers, den philosophischen Maschinen Duchamps, den Automaten Max Ernsts. Das bildnerische Geschehen wird Stück für Stück von unter-menschlichen Wesen bevölkert, ausgestattet mit übermenschlicher Kraft. Es gibt keine Zweifel mehr, die Malerei drückt in ihrer Weise aus, was man vielleicht den Golem-Komplex unserer Zivilisation nennen könnte.⁴

In der Anarchie emotionaler Werte am Ende des letzten Jahrhunderts kamen einige Menschen, die an der Kunst wie an einer letzte Rettungsplanke festhielten, zu dem Gefühl, daß die Vision, daß die innere Natur ebenso wichtig sei, wie die äußere Natur. In dieser Weise eröffneten Seurat, Cézanne, van Gogh und Gauguin die neue Ära in der Kunst. Seurat brach durch seine Beschäftigung mit struktureller Einheit mit einer objektiven Methode in sie ein; van Gogh durch seine Farbe, die nicht mehr deskriptiv sondern suggestiv war; Gauguin mit seiner Kühnheit die Konventionen westlicher Ästhetik zu erschüttern, und vor allem wurde sie, mit seiner Vertiefung in die Probleme des Raums, durch Cézanne eröffnet. Aber dieser Moses⁵ der modernen Malerei wollte kein ganz neues Land; für sein plastisches Nachdenken über den Zylinder, die Kugel, den Kubus, mußte er um jeden Preis noch in der Natur Rechtfertigung finden, selbst auf Kosten einer Umgestaltung von Erscheinungen gegen seinen Willen. Deshalb erscheinen in seinen Bildern - ebensowohl durch sein Zögern wie durch seine heroische

Hartnäckigkeit - zum erstenmal diese fremdartigen Raumlinien, die später das organisierende Netzwerk der kubistischen Kompositionen bilden werden. Bei Cézanne geben sie noch nichts anderes vor, als die Ecken und Achsen der eigentümlich schwierigen und unsicheren Prismen, in denen er Sichtbares und Denkbares zu vereinen sucht; der entscheidende Schritt wird erst dadurch getan, daß Picasso die latente rhythmische Kraft dieser Raumlinien erfaßt. Einmal befreit, dienen sie im kubistischen Bild nicht mehr in erster Linie dazu, das bildnerische Gewebe zu stützen, wie eine graphische Anlage, sondern sie werden zu einem unmittelbaren Ausdruckselement, das eine neue Polarität zwischen dem Gefühl und der Kenntnis des Malers zu schaffen erlaubt.

Solange die Malerei mehr die Rolle eines Orientierungsmittels innehatte, und weniger um Ausdruck bemüht war, blieb sie eine Art Piktographie; die Übergangsstufe zwischen Piktografie und plastischer Malerei läßt sich anhand orientalischer Malerei aufzeigen. Chinesische Bilder haben keine Zentralperspektive, das heißt sie verzichten auf die Vereinigung des Geschehens um einen dramatischen Angelpunkt, den die westliche Malerei durch die Erfindung der Zentralperspektive erreicht hat. In der chinesischen Malerei sind die Linien, die dem Maler als Parallelen bewußt sind, als solche dargestellt; in der europäischen, vor-perspektivischen Malerei ist der Betrachter nicht dazu angehalten, das Bild in einem flüchtigen Blick zu erfassen, sondern im Gegenteil einer Stufe nach der anderen zu folgen, in deren sukzessiver Abfolge sich das Geschehen entwickelt. In dieser Weise enthalten nicht-perspektivische Bilder, die, wie Musikstücke, einen Anfang und ein Ende haben, ein wirkliches Zeitelement (die Zeit, die notwendig ist, die Schritte in der Abfolge durchzugehen) - während perspektivische Malerei die Zeit einer größeren Illusion von Raum opfert. Aber obwohl dies auf der einen Seite dem westliche Bild seine dramatische Konzentration gab, förderte auf der anderen Seite die Verwendung illusionistischer Mittel in allem das Bedürfnis nach Imitation bis zu dem Punkt, als die Bedeutung des Bildes selbst sich in den nutzlosen Virtuositäten des *trompe l'oeil* verlor. Und durch den Verlust des zeitlichen Elements verloren sich zudem die rhythmischen Eigenschaften; durch die statische Befestigung, die dem eindeutigen Blickpunkt der Zentralperspektive innewohnt, zeigte das Bild nur noch festgefrorene Bewegungen, anstatt rhythmisch die Empfindung der Bewegung auszudrücken. Die rhythmische Qualität, die mit den hieratischen Tendenzen verschwand, nahm nur einmal noch ihre ganze Bedeutung an, im Werk *El Grecos*, der, indem er zwischen dem Hieratischen seiner byzantinischen Herkunft und der Verfeinerung venezianischer Methoden eine Synthese bildete, jene blendenden heliocoidalen Rhythmen ausbildete, die das größte räumliche Abenteuer der Malerei zwischen der Erfindung der Perspektive und dem Kubismus sind. Erst durch die Brechung der mechanischen Rolle der Perspektive eroberte der Kubismus aus dem Start heraus eine architektonische Größe zurück, wie sie seit den byzantinischen Mosaiken nicht mehr bekannt war. Eine Größe, die durch die Feststellung Valéry's bestätigt wurde, in der ersten Dekade wäre es manchmal unmöglich gewesen, das Werk des einen kubistischen Malers von dem des anderen zu unterscheiden; was nur deutlich macht, das in diesem Moment der Kubismus seine wahre gemeinschaftliche Bedeutung erreichte, die anonyme Persönlichkeit. In der Folge kam es mit der wiedererlangten Freiheit der graphischen Rhythmen, ihren eigenen Notwendigkeiten zu folgen, zu der Berührung von Malerei und Geometrie, der Schwester der Musik.

Ich glaube nicht, daß in einem der Kompositionen Braques im reinsten kubistischen Stil durch Zufall die Inschrift BACH zu finden ist.

Vielleicht hat es mit der größeren Muße des Hörens gegenüber dem Sehen zu tun (das Ohr ist ein unendlich begrenzteres Organ für die Interpretation der Welt, wie das Auge), daß die Malerei erst in unserer Zeit eine Autonomie erobert hat, die die Musik in der Zeit Bachs innehatte. Zu viele nebensächliche Parallelen von Malerei und Musik, die nicht zwischen ihren spezifischen Mitteln unterschieden, haben Verwirrung gestiftet. An dieser Stelle mag die Anmerkung genügen, daß die Malerei (indem sie Gegebenheiten zweier Dimensionen materialisiert) ein direktes räumliches Element enthält, und Zeit nur als ein äußerer Faktor eindringt, während sich Musik im Gegenteil in der Zeit als einem in sich gegebenen Element ausbreitet und nur den Raum suggeriert. Ohne diese Analogie zu sehr zu strapazieren, ließe sich sagen, daß die Erfindung der Perspektive an dieser Stelle mit der

Erfindung des Kontrapunktes korrespondiert. Ohne die Empfindung von Tiefe, die durch Perspektive und Kontrapunkt geschaffen wird, scheinen orientalische Malerei und Musik zweidimensional, in flacher Oberfläche - aber dafür haben sie eine rhythmische Kraft, eine Fähigkeit der Inkantation, die im Westen kaum bekannt ist. Erst mit der Fuge erreicht die kontrapunktische Entwicklung eine Komplexität auditiven Raums, in dem Rhythmus und Tiefe in Ausgewogenheit sind - so wie es erst dem bildnerischen Raum des Kubismus gelingt rhythmische Qualitäten in die Malerei zurückzubringen. Für das dezentralisierende plastische Geschehen muß der Blick des Betrachters unendlich ineinander verflochtenen Drehungen folgen und bringt so wieder das zeitliche Element herein, das aufgrund der geschlossenen Zirkel perspektivischer Schienen vernachlässigbar geworden war (im Vergleich mit vor-perspektivischer und perspektivischer Malerei wäre es möglich von kubistischer Multispektive zu sprechen).

Fuge: Eine Art von Komposition in der ein Thema, das fortfolgend von jedem der vokalen oder instrumentalen Parts angedeutet wird, vorausgesehene Transformationen unterläuft und Gelegenheit für vielfache Entwicklungen bietet.⁶ Es wäre unmöglich besser zu beschreiben, was in einer kubistischen Komposition von Braque passiert. Das Thema der Fuge in seinem ersten Erscheinen, nennt man das Sujet. Im gleichen Sinne wird das Sujet: Gitarre, Figur, Kopf, im kubistischen Bild durch alternierende Wiederholung entwickelt. In diesen Bildern erhält das Sujet, das mit einem Minimum an Referenz zu bekannten Gegenständen angedeutet wird, seine Antworten in rein bildnerischen Kristallisationen. Auf gegebener Stufe antworten: die Töne der Erdfarben, die in rechteckigen Pinselstrichen im alten Gold des Ockers ausgemeißelten Kadenz, die kühnen, in das Wasser der Graus gefurchten Brüche; und das Licht, zum erstenmal frei in dem kristallinen Gewebe räumlicher Achsen das Abenteuer zu suchen, verschwindet und erscheint wieder, geht und kommt wie ein Wassertropfen, der in einem Quarzblock verewigt wurde. Hier gibt es eine strukturelle Einheit wie bei einem Kristall, die an die Festigkeit nahtlos geschnittener Ecken erinnert, dem Grundgesetz der Kristallographie.⁷ Aber es war nicht zuerst Bach, der mir vor den leuchtenden Gerüsten in den Sinn kam, die Picasso und Braque zwischen 1909 und 1912 aufbauten; zuerst war ich von der nahezu rituellen Kraft der Inkantation überwältigt, durch eine synkopische Rhythmik, die unweigerlich die Erinnerung an Jazz heraufbeschwörte. Denn in Analogie mit der Gegen-Zeitlichkeit der Negermusik wächst in diesen Bildern in Fächern und unzähligen Facetten plastischer Paraphrasen eine Art Gegen-Raum zum Betrachter hin - anstatt in der Perspektive weiter weg zu gehen. Es ist überflüssig darüberhinaus noch auf die Beziehung zwischen der Fuge und den freien Improvisationen der Jazz-Musiker auf ein melodisches Thema hinzuweisen.

Rhythmen sind nicht willkürlich. Jazz hat seinen Ursprung in der afrikanischen Trommel. Einmal meinte ich eine Trommel in einem Vorlesungssaal zu hören, in dem ein Dokumentarfilm über Röntgenstrahlen gezeigt wurde. Was ich mit dem zeitlosen Schlagen der Trommel verwechselte war in Wirklichkeit der proportional verstärkte Klang eines stark vergrößerten menschlichen Herzens. Und das Schlagen der Herz-Trommel ist wiederzufinden in der plastischen Kadenz der Axtschläge, die die mächtigen Kuben der Negerplastik befreiten, die dann das Schlagen des kubistischen Raums inspirierten. Gegen eine zeitgenössische Intellektualität, die sich anmaßte der Ankläger des Universums zu sein, war es das Schlagen der Revolte des neuen kosmischen Sinns.

Von einem Schlagen des Raums zu sprechen muß für diejenigen, für die Raum nur ein statisches Vakuum ist, in dem Wesen und Dinge plaziert sind, schockierend eigenmächtig erscheinen. Wie auch immer, die Physik hat mit der Auffassung des statischen Raumes gebrochen. Das gleichzeitige Überlappen grundsätzlicher Begriffe in der Malerei und in der Physik gab zu Vergleichen Anlaß, die eher vage blieben aber manchmal intuitiv richtig waren. Schon 1913 sprach Apollinaire von der non-euklidischen Geometrie und von der vierten Dimension angesichts des Kubismus. Allgemein könnte man sagen die Analogie zwischen der neuen Malerei und der neuen Physik bestehe darin, daß früher für kognitive oder konzeptuelle Elemente gehaltene a priori jetzt als konstitutive Faktoren in die Strukturen der Ideengebäude sowohl der Kunst wie auch der Wissenschaft eingehen. Von der Renaissance bis zu Beginn unseres Jahrhunderts war die Szenerie des Bildes wie eine Bühne beleuchtet, das Bild war eine Art Guckkastenbühne, in der Licht und Schatten die gegebenen Formen

hervorhoben, von denen eine Andeutung von Volumen ausging. Und obwohl die Impressionisten mehr an den Effekten des Lichts interessiert waren als in den Volumen, und obwohl Seurat die spektrale Analyse der Malerei vollzog, blieb auch für sie das Licht das Mittel eine gegebene Welt zu umschreiben. Heute besteht die große Neuerung kubistischer Malerei tatsächlich darin, daß das Licht ein konstitutives Element der bildnerischen Oberfläche wird, daß es als dynamischer Faktor in die Bildstruktur eingeht. So wie in der Physik Einsteins das Licht eine eigenständige Form der Kraftübertragung wird, - und in der Ausweitung ein Maßstab für Zeit und Raum. Das heißt der Kubismus war in der Lage ein neues Kontinuum von Raum-Licht zu bilden, in dem Licht und Schatten nicht mehr illusionistische Mittel sind, sondern in die plastische Materie eingebunden werden wie die Polarität graphischer und farblicher Rhythmen; die Erscheinung der Objekte ist nicht mehr auf einen Endpunkt gerichtet, sondern wird zu einem Ausgangspunkt. So wie es das Zeitelement durch die Dezentralisierung der plastischen Aktion einzubinden verstand, konnte das kubistische Bild ein Kontinuum von Raum-Zeit erreichen, das bisher in der Malerei unbekannt war. Solche Analogien weisen in keiner Weise daraufhin, daß kubistische Malerei jemals eine wissenschaftliche Kunst war (während Apollinaire auf dem Irrtum des wissenschaftlichen Charakters abstrakter Kunst bestand, wehrte sich Picasso immer vehement dagegen), sondern nur, daß die großen Gedanken in der gleichen Periode parallelen Wegen folgen ohne daß ihre Autoren sich dessen bewußt wären.

Die gängige Unterscheidung zwischen analytischem und synthetischem Kubismus erscheint mir nicht sehr glücklich, denn trotz der Meisterwerke aus der zweiten Periode ist es doch in der analytisch genannten Periode, in der der Kubismus seine größte Synthese erreichte: dieses Kontinuum des Raum-Lichts. Eine Synthese, die er danach um spektakulärerer und begrenzterer Erfolge willen verließ.

Um den Edelstein aus seiner Hülle zu befreien, bestimmt der Diamantenschneider mit Hilfe mathematischer Modelle das Korn des Kristalls. Ohne sich für die Spaltung den kleinsten Irrtum erlauben zu können, läßt der erste Hammerschlag, der über die Art des Juwels entscheidet, als Alternative lediglich die Vollkommenheit oder den Ruin des Steins. Es wird der einzigartige Verdienst Picassos bleiben, daß er wußte welcher Hammerschlag nötig war um die Malerei von seiner illusionistischen Hülle zu befreien. Ihm gegenüber, der zuerst und am weitesten ging, ist Nostalgie erlaubt; er, der fühlte, daß soviel verlassen werden mußte um soviel zu finden, widerstand nicht der Herausforderung, in einem gewaltigen Abriß das plastische Inventar vorangegangener Jahrhunderte einzurichten. Unfähig sich zu entscheiden, die Venus gehen zu lassen oder seine Freiheit als Bildner niederzulegen, kam Picasso dazu hybride Wesen zu erschaffen. Sicherlich ist es eine Sache, zwei Köpfe in einen zu verschmelzen - und eine andere, ein zweiköpfiges Kalb zu machen (ein schlechter Scherz, den man dem lieben Gott überlassen sollte), aber die Angst, die Mutter der Ungeheuer, ist zu kraftvoll in dieser Zeit um nicht manchmal den Geist in ihre Falle zu locken, der nicht auf die Illusion verzichten will, gänzlich frei zu sein. Wer sich als absoluter Meister des Paradoxen glaubt, wird in einer anderen Runde sein Opfer werden.

Ich höre Picasso noch in dem neckischen Ton sagen, mit dem er die Probleme, die nicht ihn betrafen, beiseite zu schaffen pflegte: "All diese Leute, die wollen, daß man erklärt! Ein Bild ist nicht erklärt. Wenn ich male, dann mache ich das, was jemand tut, der eine Annonce in die Zeitung setzt, um einen verlorenen Hund wiederzufinden."

Diese verantwortungslose Spontaneität Picassos war das, was notwendig war um die große Revolution in der Malerei auszulösen. Um sie heute siegreich fortzuführen, bedarf es jedoch einer anderen Strenge.

"Wie oft", sagt Braque⁸, "stritten wir, Picasso und Ich, über die Unterdrückung des Sujets." Und er fährt fort, daß sie "schnell geschlossen hätten, daß eine vollkommene Indifferenz dem Sujet gegenüber sofort zu einer unvollkommenen Kunstform geführt hätte." Zu schnell vielleicht? Denn Kandinsky hatte ebenso gezeigt, daß ein Bild auch ohne direkte Referenzen zu äußeren Erscheinungen bewegend sein kann. Tatsächlich ging Kandinsky, indem er 1912 in seinen Kompositionen und Improvisationen das Gegenständliche überlegen hinter sich ließ, auf einer Linie viel weiter, als der Kubismus. Vergleichbar der Einsteinschen Physik, die genau weil sie die große Revolution initiierte, in sich über all der krönenden Arbeit klassischer Physik bleibt, beginnt in der Malerei die grundlegende

Revolution, die der Kubismus initiierte, erst mit der überlegenen Preisgabe des Sujets. (Das Wort Sujet sollte im Sinne von Bildern verstanden werden, die mit Gegebenheiten (Entitäten) zu identifizieren sind, die vor dem Gemälde existierten (prä-existent); Gegebenheiten, die nicht notwendigerweise der äußeren Welt angehören: Mythologien und Traumwesenheiten sind ebenfalls Sujets). Erst die nicht-figurative Kunst war es jedoch, die die entscheidende Trennung machte, und man muß notwendigerweise feststellen, daß ihre fortschreitende Austrocknung zu einem ernsten Nachdenken über Braques Anmerkung der Notwendigkeit des Gegenstandes Anlaß gibt.

Während der Futurismus, das Dynamische und das Kinetische verwechselnd, die Malerei in eine Sackgasse geführt hatte, wurde die Notwendigkeit einer Befreiung des Rhythmus vielleicht niemals besser verstanden, als von Mondrian. Aber er begnügte sich mit einer zu summarischen Lösung, indem er glaubte alle Fragen durch die Hypostasierung der Mittel erschöpfend beantworten zu können; was die Malerei zu einfachen Übungen optischen Gleichgewichts reduzierte. Und selbst die große Malerei Kandinskys hatte die Tendenz zu Bildern einzulaufen, von denen man behaupten könnte, sie sagten alles in Adjektiven (wie die Titel seiner Malerei zeigen). Es ist sicherlich eine untadelige Definition der Malerei, sie bestünde aus dem, was man ausschließlich durch Linien und Farben ausdrücken kann, daß heißt sie folge ausschließlich ihren eigenen strukturellen Gesetzen; nur ist dies letztlich im Ganzen eher eine Definition dessen, was Malerei nicht ist, eine Entgrenzung durch Negation. Es wird das Verdienst des Surrealismus bleiben, die Diskussion über die Wichtigkeit des Sujets wieder eröffnet zu haben; aber ohne zwischen progressiven und regressiven Neigungen im eigenen Konzept unterscheiden zu können, schaffte sich der Surrealismus nie genaue Klarheit darüber, wie die Frage richtig zu stellen sei. Während seine progressive Tendenz, die systematische Erforschung der Möglichkeiten des Automatismus, in hohem Maße zu der Befreiung des bildnerischen Rhythmus beitrug, eröffnete seine regressive Tendenz wieder die Tür zum Realismus: sie wußte nur vertraute Objekte zu verfremden und mußte deshalb (unfähig neue plastische Assoziationen zu erfinden) wieder Bilder mit literarischen Assoziationen herstellen. Vom Raum-Licht Kontinuum kehrte das Bild wieder zum Guckkasten zurück.

Die Krise der Kausalität in der Wissenschaft erscheint mir mit der Krise des Sujets in der Kunst zu korrespondieren. Und der Verlust des Sujets in der Malerei geht einher mit dem Niedergang des Romans, des Theaters. Alle dramatische Kunst bestand essentiell darin, das Funktionieren der Kausalität zu veranschaulichen; die Strenge ihres Determinismus, ihre Fähigkeit uns den Eindruck zu geben, selbst die verstecktesten Gliederstücke der Entwicklung eines Schicksals zeigen zu können, war ihr Erfolgskriterium. Ein Blick auf die bezeichnendsten Werke zeitgenössischer Literatur genügt, um ihre mehr und mehr indeterministische Neigung zu zeigen. In dem Bühnenbild (selbst wenn es nur ein Stilleben oder eine Landschaft zeigte) spielte sich das Drama zwischen Licht und Schatten ab, das kausal mit der Erscheinung vorgegebener Dinge verbunden war. Die Quantenphysik, die auf die Unanwendbarkeit der kausalen Auffassungen im mikrokosmischen Bereich stößt, die Malerei, in der die kausale Entwicklung plastischer Verhältnisse verlassen wird: es ist eine gleichartige Revolution. Man drängt die Preisgabe der anthropomorphen Auffassungen bis an die äußerste Grenze. Aber hier ist der Punkt, an dem die philosophische Integration dieser Revolution noch fehlt: es wurde noch nicht verstanden, daß man nicht inhuman werden muß, wenn man das anthropomorphe Konzept verläßt. So wie die kausalen Prinzipien für den Makrokosmos weiterhin ihre Gültigkeit haben und um sich diese mikrokosmischen Entdeckungen vorzustellen, so ist es an der Physik makrokosmische Analogien zu finden, und so ist die Kunst nur insofern lebendig, als sie kosmische Empfindungen durch menschliche Gefühle ausdrücken kann. Der Punkt ist dann nicht das reine und einfache Halten oder Aufgeben des Sujets; es geht um ein Aussprechen einer menschlichen Aussage mittels nicht-anthropomorpher Elemente. Keine Modelle mehr, interne oder externe; das Bild mit einem Sujet ist beendet, und beendet auch das Bildobjekt, das Nebenprodukt der Architektur. Keine Malerei mehr mit einem Gegenstand, aber kein Bild mehr ohne Thema. Es wird also eine Malerei geben, die wie ein Balanceakt der Zungen einer Waage ist, auf deren Schalen der Mikrokosmos und der Makrokosmos liegen, es werden Bilder-Wesen sein.

Der Elan für das, was sein wird, ist destruktiv, wenn er sich nicht von der Schönheit dessen, was ist, erleuchten läßt. Das, was man seinerzeit den Wert der Ewigkeit in der Kunst nannte, was ist er, wenn nicht das Einhalten und Übertragen eines einzigartigen Augenblicks?

Niemals wird etwas bewegender sein, als die nahe Unterhaltung mit dem Totem in der menschlichen Dämmerung, größer als die theokratische Solarisation in Ägypten, faszinierender als die Orchideen-Skulptur der Maja, luftgreifender als ozeanische, verhexender als afrikanische, kühner als griechische Kunst, die es wagte das Gottesbild dem Menschenbild preiszugeben, glühender als das eisige Feuer der byzantinischen Mosaiken, schrecklicher als die apokalyptischen Schmetterlinge von Bosch, herzergreifender als die heiligen Frauen von Grünewald, zarter als bestimmte impressionistische Spazierwege, und noch einmal monumentaler und graziöser als die spektralen Statuen von Seurat. Und die reinen kubistischen Anordnungen scheinen denjenigen für immer, die in die Dauer aufbrechen, deren Karten noch zu schreiben, deren Tiefen noch zu sondieren sind: der neue Raum.

¹ Der Aufsatz, in *DYN Nr.6* und *Form and Sense* jeweils in Englisch unter dem Titel *About the Meaning of Cubism Today* (franz. „Actualité du Cubisme“) publiziert, geht auf einen undatierten Aufsatz mit dem Titel *La Crise du Sujet dans la Peinture Moderne* zurück, der in einigen Partien differiert. Paalen veröffentlichte ihn 1945 im mexikanisch-französischen Magazin des IFAL. Teile dieses Typoskripts, die in den publizierten Versionen nicht erscheinen, verwendete Paalen jedoch in seinem Aufsatz *Metaplastik* (1951). (Anm.d.Übers.)

² *In den frühen Jahren des Kubismus arbeiteten Pablo Picasso und ich an dem, was wir als Suche nach der anonymen Persönlichkeit empfanden.*

³ Für Stendhal war Schönheit noch eine "Versprechung des Glücks". Aber schon Baudelaire kann sich keinen "Typus von Schönheit, der nicht Unglück enthalten würde", mehr vorstellen. Für Rilke wurde Schönheit zum "Anfang des Schrecklichen" und für Breton kann sie nicht mehr sein, ohne "konvulsiv" zu sein.

⁴ Das populäre Äquivalent wäre in den unzähligen Versionen des Frankenstein-Themas zu finden, den *wissenschaftlichen* Homunkuli.

⁵ "(..)Ich erlange Sicht vom gelobten Land. Werde ich wie der große König der Juden enden, oder werde ich in der Lage sein darin einzutreten?" (Brief von Cézanne an Vollard, 1903)

⁶ Musiklexikon

⁷ die Silbe STAL in dem Bild von Braque ist vielleicht die zweite Silbe von *crystal*.

⁸ Cahiers d'Art, 1935