

bewegen; es ist, um es deutlicher zu machen, als ob die Etappen einer Momentaufnahmen-Reihe auf eine Platte geraten wären. Und ebenso ist es bei dem laufenden Hund an der Leine. Der Maler löst die Bewegung in ihre Bestandteile auf, so wird jedes Hundebein vervielfacht, huschig, wischig; es sieht aus wie krause Chiffonvolants.

Wilhelm Busch hat diese optische Vervielfältigung von Gliedmaßen bei heftiger Motion gern der witzigen Wirkung wegen angewandt, bei diesen modernen Problematikern spricht wohl mehr der Wunsch, das zu zeigen, was hinter der konventionellen, nur die Resultate erfassenden summarischen Ansicht der Dinge steckt.

Schon aus den nach grüblerischem Spintisieren schmeckenden Titeln merkt man diese Absicht; dargestellt soll werden die „Auflösung von Personen an einem Tisch“, oder die „Auflösung der Fläche einer Lampe, einer Flasche, einer Zuckerdose“; oder „zentrifugale Kräfte“ werden durch auseinanderstiebende geometrische Figuren demonstriert. Das wirkt sehr gehirnmäßig und abstrakt, malerischer wird es, wenn furiöse Bewegungen mit einer zusammenraffenden Pinselgeste synthetisch statt auflösend gepackt werden. So in dem vor Glut, Raserei und Laternenlicht-Gestiebe zischenden Autobild von Ugo Gianatasio, des Fußballspieles von Gleizes, der vehementen, nur durch Wirbel-Strich-Zyklone gegebenen Drescher des Russen Burljuk. Das Stoffliche, des Vorgangs erscheint dabei möglichst entmaterialisiert, es dient nur als Vorwand, um die Bewegung in besonderer Form auszudrücken. Also gewissermaßen absolute malerische Musik, während Lyonel Feininger, der aus einer ganz andern Gegend in dieses Neuland verschlagen ward, in seinem Radrennen, bei aller aufgelöstheit des vorübersausenden Schattenspiels, immer noch darstellerisch bleibt und im Stoffbereich.

Diese Dinge sind jedenfalls, unabhängig von persönlichem Wohlgefallen, diskutierbar. Jenseits der Debatte aber steht für mich ein Stück wie das Porträt Marinettis von Severini, das mit den Mitteln eines angehefteten Bartes aus wirklichen Haaren arbeitet und mit aufgeklebten Zeitungsfetzen, auf denen futuristische Verkündigungen stehen. Solche Panoptikum-Kombinationen sind weder neu noch originell, jedenfalls jedoch recht unkunsthafte.

Hingegen läßt sich bei den Kubisten mancherlei Interessanteres herumraten, sofern sie nämlich nicht nur ihre geometrischen Schnittflächen formal zusammensetzen, sondern dabei farbig komponieren. Da kommen manchmal sehr reizvolle Flächendekorationen heraus, koloristische Mosaiken von perlgrauen Harmonien, schwarz überschattet, von zwitschernden bunten Tönen durchsprüht. Es ist am richtigsten, wenn ein solch malerisches Email cloisonné einfach „Bild“ genannt wird, wie viele der Maler tun: Bild 1, Bild 2, gemäß der Opuszählung des Komponisten, anstatt daß der Katalogvermerk einen veranlassen will, ein Porträt oder die Wiedergabe eines „Nackten Modells im Atelier“ heraus zu okulieren.

Anspruchsvoll und billig in der Arbeit dünkt es jedoch, wenn Piet Mondrian auf zwei Leinwänden gefügtes Mauerwerk anbringt und das „Gemälde I und II“ betitelt. Man beobachtet eins in dieser Richtung. Häufig gilt nicht die Zentralperspektive, nicht die überkommene Art, daß der Beschauer gleichsam in das Bild hineinschreitet und geradeaus hineinschaut, sondern es handelt sich um eine Niedersicht: man erblickt die Dinge von oben nach unten, aus der Vogel- oder moderner ausgedrückt aus der Aeroperspektive.

In einem sehr erkenntnisvollen Buch Curt Glasers über die ostasiatische Kunst kann man erfahren, daß diese Art charakteristisch für chinesische und japanische Landschaftsmalerei ist. Und so merkt man wieder den immer noch nicht genügend betonten Zusammenhang jüngster Künste mit der Exotik. Man kann sich dabei auch japanischer Holzschnittporträte erinnern (aus der Akademieausstellung), die in ihrer Zusammensetzung aus geometrisch abgesetzten Schnittflächen als kubistisch überraschten. Und die exotische Verwandtschaft wird hier auch selbst betont durch Reisbilder des Ostens und durch indische Tigerjagdszenen in Flächendekor.