

Norbert Knopp

### Picasso, „Père Ubu – Kub“

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. spielte in Paris der Kunstkritiker Louis Vauxcelles – sein eigentlicher Name war Louis Mayer – eine gewichtige Rolle<sup>1</sup>. Seine Artikel, die vorwiegend in der Zeitschrift „Gil Blas“ erschienen, zeugen vom Geschmack eines Konservativen, der die im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts aufbrechenden Umstürze in der Kunst vorwiegend ablehnend, wenn auch nicht uninteressiert, beobachtete und pointiert kritisierte. Bezeichnend ist seine berühmte Kritik zu der Ausstellung von Matisse und seiner Gruppe im Salon d'Automne 1905, in der er von „Donatello au milieu des fauves“ sprach, wobei „Donatello“ auf eine vermutlich historisierende Portraitbüste anspielte, die mitten in einem Raum stand, an dessen Wänden die provokativen Bilder der „wilden Jungen“ hingen. Bekanntlich leitet sich aus dieser Kritik die Bezeichnung „Fauves“ und „Fauvismus“ ab, die bis heute für diese Richtung gebräuchlich ist.

Vauxcelles wird auch gemeinhin die Prägung der Stilbezeichnung „Kubismus“ zugeschrieben. Hier liegen die Dinge jedoch komplizierter.

Eigentlich soll es nämlich Matisse gewesen sein, der als erster von „cubes“ im Zusammenhang mit Bildern von Braque sprach. Verschiedene Quellen berichten, dass Matisse 1908 in der Jury des Salon d'Automne saß, die ein von Braque eingereichtes Landschaftsgemälde ablehnte. Matisse soll Vauxcelles erzählt haben – der natürlich dieses Bild gar nicht gesehen haben konnte, aber offensichtlich als Kunstkritiker gierig auf neueste Informationen war – dass Braque eine Landschaft ganz aus „cubes“ eingereicht habe. Matisse selbst hat sich später immer dagegen gewehrt, dass er es gewesen sei, der zuerst von „cubes“ gesprochen habe.<sup>2</sup>

Die oft geäußerte Behauptung, dass Picassos Bild „Demoiselles d'Avignon“ den Kubismus quasi mit einem Paukenschlag ausgelöst hätte, muß also zumindest differenziert werden, denn Braque hatte es zwar, wie auch viele andere Maler in Picassos Atelier gesehen, aber der Öffentlichkeit blieb es unbekannt. Es wurde erstmalig 1925 in der „Révolution Surréaliste“ abgebildet und erst 1937 im Petit Palais öffentlich ausgestellt, erst nach 13 Jahren verließ es Picassos Atelier<sup>3</sup>. „Cubes“ sind auf diesem Gemälde nicht zu sehen, sondern entsprechend der langen Entstehungszeit auf der rechten Seite Fratzen der sog. „époque nègre“ und links Facetten, wie sie für Picasso bis hin zum „analytischen“ Kubismus elementar blieben. Dies hat schon Kahnweiler betont.

Auf Braques Landschaften dieser Zeit mit ihrem lückenlosen Ineinander von Häuserkuben und ebenso greifbaren Hintergrundelementen trifft die Bemerkung von Matisse viel eher zu; sie haben viel mehr mit späten Bildern von Cézanne gemein. Die Wirkung der Cézanne-

<sup>1</sup> In einer Ausstellungskritik nannte er Picasso „père Ubu-Kub“. Daß hinter dieser Bezeichnung mehr steht als ein Wortspiel, soll in diesem Beitrag dargelegt werden.

<sup>2</sup> Es gibt darüber sehr verwirrende und widersprüchliche Nachrichten. Siehe dazu: Pierre Cabanne, Die heroische Zeit des Kubismus. Wien 1964, S. 65 f. und: William Rubin, Picasso und Braque, New York 1989, München 1990, S. 345.

<sup>3</sup> Pierre Cabanne, a.a.O., S.40.

Retrospektive im Oktober 1907 wird zu recht immer wieder hervorgehoben. Bei den „Demoiselles d’Avignon“ war es hingegen der revolutionäre Mut Picassos, der Wirkung hatte. Viele Freunde Picassos wandten sich von ihm ab, einige glaubten sogar, er sei verrückt geworden, Dérain prophezeite, dass Picasso sich hinter der Leinwand aufhängen werde, aber Vauxcelles kann von diesem Bild höchstens gehört haben.

Kahnweiler, der gerade nach Paris gekommen war, um eine Kunsthandlung aufzubauen, war bekanntlich von den „Demoiselles d’Avignon“ höchst beeindruckt und betreute von nun an Picasso und Braque. Ambroise Vollard, der die neue Entwicklung Picassos ablehnte, soll überall erzählt haben, es gäbe in Paris einen jungen Mann, dem seine Eltern zur Erstkommunion eine Galerie geschenkt hätten. Der junge Kahnweiler also richtete dem wegen seiner Zurückweisung enttäuschten Braque 1908 eine Ausstellung in seiner neu gegründeten Galerie ein – Bilder von Picasso waren nicht ausgestellt – die von Vauxcelles besucht und kritisiert wurde. Im „Gil Blas“ vom 14. November 1908 schrieb er, Braque, kühn gemacht durch das irreführende Beispiel Picassos, reduziere alles, Landschaften, Figur, Häuser auf geometrische Schemata, auf Kuben. Im folgenden Frühjahr, anlässlich der Ausstellung im Salon des Indépendants sprach er von „bizarreries cubiques.“ Jedoch bleibt festzuhalten, dass sich der Begriff „Kubismus“ eigentlich erst 1911/12 wirklich eingebürgert hat. Zunächst hatte Vauxcelles den Eindruck, man habe es bei Braque mit einem vorübergehenden Zwischenstadium seiner Entwicklung zu tun ...„attendons“. Er war weit davon entfernt, die Tragweite dieser neuen Anzeichen zu erkennen. Auch später noch wartete die Kritik darauf, dass der Kubismus als eine Art Verpuppung einer noch zu erwartenden Entfaltung zu verstehen sei.

Umso interessanter ist, dass Vauxcelles gerne an dem Wort „Cubes“ festhielt, das seinem Faible für Wortspiele entgegen kam. Er hatte längst Picasso als den spiritus rector dieser neuen Richtung ausgemacht, obwohl Picasso kaum ausgestellt hatte.

Es war sogar eine ausgemachte Strategie Kahnweilers und Picassos, öffentliche Ausstellungen zu boykottieren. Werke der Maler, die Kahnweiler vertrat, besonders Picasso, Braque, später Juan Gris, konnte man nur in seiner Galerie sehen und auch dort fast nur in Fotoalben, die er nicht einmal jedem zeigte. Er hasste den Kunstbetrieb genau so, wie Picasso.<sup>4</sup> So mußte nach außen der Eindruck elitärer Geheimniskrämerei entstehen, was Vauxcelles noch am 21.10.1912 im „Gil Blas“ schreiben ließ: „Soll er doch einmal ausstellen, dann werden wir uns ein Urteil bilden. Salmon vergleicht ihn mit Goethe und das ist doch recht bedenklich.“<sup>5</sup> Die jungen Künstler jedoch, die der neuen Richtung folgten, Delaunay, Le Fauconnier, Metzinger etc., insbesondere die „Section d’Or“ wurden nicht in das Sanctissimum Kahnweilers aufgenommen.

Picasso hatte zudem eine große Abneigung dagegen, als Haupt einer „Schule“ zu gelten. Das widersprach völlig seinem Naturell. Insofern ist die Kritik Vauxcelles nicht gerechtfertigt, die er im „Gil Blas“ einem Vortrag von Olivier Houcarde über den Kubismus am 19. Oktober 1912 an einer Volkshochschule im Faubourg Saint-Antoine nachschickte: „Die Arbeiter

<sup>4</sup> Kahnweiler spricht von „völliger Verachtung, die wir für Kritik und die große Masse empfanden.“ Werner Spieß, Henry Kahnweiler, in: Daniel Henry Kahnweiler, Stuttgart 1986, S. 16. Dort ist dieser Aspekt ausführlich dargelegt und dokumentiert.

<sup>5</sup> Cabanne, a.a.O., S.277.

haben Wichtigeres zu tun, als das Evangelium nach dem heiligen Pablo zu lernen, sie brauchen eine kräftigere Kost.“<sup>6</sup>

Es wird berichtet, dass Picasso, als er den Raum 41 im Salon des Indépendants 1912 besuchte, in dem die Kubisten – Picasso selbstverständlich nicht - ausgestellt hatten, kein Wort sagte, sondern nur lächelte. Ebenso wird ihm das „kubistische Haus“ von Duchamp – Villon irritiert haben, das in dieser Ausstellung den Versuch dokumentierte, einen auch das Kunstgewerbe umfassenden kubistischen „Stil“ (es gab z.B. eine kubistische Pendule) ins Leben zu rufen, etwa als Ablösung des Jugendstils. Sogar eine Diskussion, wie „kubistische“ Literatur auszusehen habe, wurde geführt. Ende des Jahres erschien das lange angekündigte Buch von Gleizes und Metzinger „Du Cubisme“, die sich damit also zu Theoretikern der neuen Richtung aufwarfen. Picasso hatte eine große Abneigung dagegen, den Kubismus zu einem allseitig anwendbaren Formsysteem zu trivialisieren. Er selbst hatte geäußert „es gibt keinen Kubismus“<sup>7</sup>. Möglicherweise muß man die 1912 sich vollziehende neue Entwicklung des sog. „synthetischen“ Kubismus im Werk Picassos und Braques in diesem Zusammenhang sehen. Picasso selbst fühlte sich an keine formalistischen Dogmen gebunden, für ihn galt nur die eigene künstlerische Fortschreitung.

Der von Kahnweiler und Picasso mit System betriebenen Abschottung gegenüber der Pariser Öffentlichkeit stand andererseits das Faktum gegenüber, dass Kahnweiler Picasso in Deutschland, insbesondere München, London und Amerika publik machte und einen internationalen elitären Kreis von Sammlern pflegte, was den Eindruck förderte, es handle sich bei diesem hermetischen Zirkel um eine aus Ausländern bestehende fremde kulturelle Enklave in Paris.

Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts gab es einige fundamentale Themen in der Diskussion zeitgenössischer Kunst, die sich aus dem 19. Jh. herleiten lassen, nämlich die einer nationalen oder übernationalen europäischen Kunstform. Paris hatte sich bekanntlich nach der Niederlage 70/71 längst zu einer führenden Metropole entwickelt, was die Weltausstellung 1900 glanzvoll vor Augen führte. In der Zeit vor dem 1. Weltkrieg war der kulturelle Austausch mit Deutschland und Osteuropa sehr lebendig; einerseits wurden französische Künstler zu Ausstellungen eingeladen, andererseits besuchte man sie in Paris, ganz abgesehen von dem Heer der dort ständig lebenden ausländischen Künstler. Gleichzeitig aber wurden Stimmen lauter, die sich auf die nationalen Werte besannen, was durch die politische Entwicklung begünstigt wurde.

Maurice Barrès und Charles Maurras hatten schon 1899 das „Bulletin de l’action française“ gegründet. Besonders ersterer tat sich als nationalistischer Literat hervor, z.B. in Novellen-Folgen, wie „Roman de l’Energie Nationale“ (1897-1902) und „Les Bastions de l’Est“ (1905-1909). „Barrès criticised intellectuals in general, ‚all these aristocrats of thought‘, for being ‚in revolt against their own unconscious‘, out of touch with the real world of feelings. Against them he counterposed the ‚sure instinct‘ of the ‚humble people‘ of the masses....biological an racial nationalisme, very close to the ‚völkisch‘ tradition in Germany.“<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Cabanne, a.a.O., S.252.

<sup>7</sup> In einem widerwillig gewährten Interview mit Jacques de Gachons, das am 15.4.1912 in „Je Sais Tout“ erschien, sagt auch Kahnweiler „mes peintres ne sont pas des cubistes“. W. Spiess, a. a. O., S. 23. Sehr schön ist auch die Antwort Picassos auf die Frage eines Journalisten, warum er Füße trapezförmig male, entgegen der Natur: in der Natur gäbe es überhaupt keine Füße.

<sup>8</sup> David Cottington, Cubism in the Shadow of War. New Haven and London 1998, S. 56.

Der Kubismus wurde sogar als ein bewußter Angriff auf die französische Kultur gesehen: G. Mourey am 30. September 1911 in « Le Journal »: „Les cubistes jouent en effet dans l'art actuel un rôle analogue à celui que tiennent avec tant d'éclat, dans l'ordre politique et social, les apôtres de l'antimilitarisme et du sabotage organisé; et de même, qu'il est évident que les prédications d'un Hervé ont aidé puissamment à la renaissance du sentiment patriotique à laquelle nous assistons, on ne saurait contester que les excès où se sont portés les anarchistes et les saboteurs de la peinture française n'aient contribué à raviver chez les artistes et les amateurs dignes de ce nom le goût de l'art véritable et de la véritable beauté.“<sup>9</sup>

Immer wieder wird auf den „gesunden Menschenverstand“ rekurriert, besonders von Vauxcelles: „Wenn Gottvater die Welt kubisch erschaffen hätte – ein drolliger Planet wäre das!“<sup>10</sup> Vauxcelles schrieb am 30. September 1911 im „Gil Blas“. Mais vraiment, que d'honneur nous faisons à ces bipèdes du parallélépipède, à leurs élucubrations, cubes, succubes et incubes!“<sup>11</sup> Nach Sachs – Villatte<sup>12</sup> ist bipède ein Zweifüßler, parallélépipède ein von 6 Parallelogrammen begrenzter Körper, élucubration die Frucht geistiger Nacharbeit, succubes ein Nachtmahr, incube ein „böser Geist, der nach altem Glauben schlafenden Frauen beiwohnte“. Nur ein Wortspiel, das von Alliterationen lebt? Mit Incubus kann eigentlich nur Picasso gemeint sein, der in der französischen Kultur wesensfremde Kuckuckseier legt.

Vauxcelles und die gesamte Kunstkritik beschäftigte die Frage, ob diese neue Richtung des Kubismus französisch sei oder ein aus dem Ausland eingeschleustes trojanisches Pferd. Bei der ersten Begegnung mit Bildern von Braque, der ja nun ein Franzose war, meinte Vauxcelles, das sei ein individueller Ausrutscher. Aber sofort wird der Ausländer Picasso als Drahtzieher ausgemacht, der die junge Generation verführt und verblendet. Diese mal diffuse, mal antideutsche Xenophobie steigert sich bis zum 1. Weltkrieg.

Daneben gibt es aber auch ernsthafte und völlig unchauvinistische Versuche, die Unterschiede etwa zwischen Braque und Picasso zu charakterisieren. Sie zeigen, wie wichtig man die Verschiedenheit der nationalen Traditionen nahm. Selbst Kahnweiler schrieb 1916 in seinem Aufsatz „der Kubismus“: „Braques Kunst ist weiblicher als Picassos genial- starkes Werk“, der „anmutige“ Franzose Braque verhalte sich wie der „milde Mond“ zur „strahlenden Sonne“ des „herben“ Spaniers.<sup>13</sup> Uhde sah in den kubistischen Bildern Picassos eine Manifestation des Geistes der Gotik, Braque hingegen sei ein Nachfahre der lateinischen klassischen Kunst, ihm liege eine besondere Musikalität im Blut, deren „Töne zuvor schon Chardin und Corot vertraut waren.“<sup>14</sup> Allard, der 1912 im Blauen- Reiter - Almanach über den Kubismus geschrieben hatte, war der Meinung, Picasso habe eine „violente personnalité... exterieure à la tradition française“<sup>15</sup>

Es wird aber auch der französische, „lateinische“ Volkscharakter reflektiert, bis hin zu Braques eigenen Äußerungen über Picasso: Nachdem Braque am Beginn des Krieges einen Kopfschuß bekommen hatte und jahrelang nicht mehr malen konnte, war sein Verhältnis zu

<sup>9</sup> Zit nach : D. Cottington, a.a.O., S.225. Mourey war Präsident der Société Nouvelle, einem der „Salonnets“, der kleineren Ausstellungen, die neben dem „Salon“ aktiv waren.

<sup>10</sup> Cabanne, a.a.O., S. 231.

<sup>11</sup> Zit. nach : D. Cottington, a.a.O., S.225

<sup>12</sup> Sachs-Villatte, 26. Aufl. Berlin 1917

<sup>13</sup> Rubin, a.a.O., S. 39

<sup>14</sup> Rubin, a.a.O., S. 40

<sup>15</sup> D. Cottington, a.a.O., S. 149, Anm. 31 u. S. 153.

Picasso getrübt: „Picasso ist Spanier, ich bin Franzose; wir wissen um alle damit verbundenen Unterschiede.“<sup>16</sup>

Man muß unbedingt klarstellen, dass die hier zitierten mehr oder weniger chauvinistischen Äußerungen Einzelner nicht das Bild der Französischen Kunstszene im Ganzen bestimmten. Paris war ja seit dem 17. Jh. an Kunstdebatten gewöhnt und an die Empörung über das jeweils Neue; aber dazu gehören immer zwei Parteien. Das kam deutlich zum Ausdruck, als der Alterspräsident des Stadtrats, Lampué, ein Photograph und Hobbymaler, an den Unterstaatssekretär Léon Bérard, der der „Société Nationale des Beaux Arts“ angehörte, am 4. Okt. 1912 ein offenes Protestschreiben zum Salon d'Automne richtete: ... „Sie werden (beim Besuch der Ausstellung) leise für sich sagen: habe ich das Recht, ein öffentliches Denkmal einer Bande von Übeltätern zur Verfügung zu stellen, die sich in der Welt der Kunst nicht anders aufführt als Messerhelden im gewöhnlichen Leben?“ und dass die Regierung „etwas dermaßen Skandalöses unter ihren Schutz zu nehmen scheint, da sie solchen Scheußlichkeiten in einem nationalen Denkmal Unterschlupf gewährt.“<sup>17</sup> Es ehrt Vauxcelles, dass er im Gil Blas im Namen der künstlerischen Freiheit gegen diesen Vorstoß protestierte und auch das Komitee des Salon d'Automne betonte, dass es „der Boden fruchtbarer Begegnungen“ bleiben wolle. Als daraufhin Georges Lecomte, Ehrenmitglied des Komitees zurücktrat, schrieb Vauxcelles: „Daran sind nur die Possen der Kubisten Schuld“, die Demission würde den Kubisten und ihren „modauwalachischen Schleppenträgern“ (gemeint ist wahrscheinlich Kupka, den er in einer anderen Kritik als „Kubisten“ aufs Korn genommen hatte) nur allzu gut ins Konzept passen.

Jules-Louis Breton verlangte dann in der Deputiertenkammer von Brérard eine Erklärung zu den Vorwürfen Lampués und protestierte besonders gegen die große Zahl der Ausländer unter den ausstellenden Künstlern. „Es darf in der Tat nicht zugelassen werden, dass unsere öffentlichen Gebäude derartigen antikünstlerischen und antinationalen Manifestationen dienen.“<sup>18</sup>

Der Deputierte Marcel Sembat antwortete: „Niemand protestiert, wenn der Staat die öffentlichen Gebäude Intriganten und zwielichtigen Geschäftemachern zur Verfügung stellt, aber man protestiert, wenn er Künstlern erlaubt, darin Bilder auszustellen, die man für schlecht hält... Wenn Sie ein Bild schlecht dünkt, so steht es Ihnen frei, es nicht zu betrachten und sich stattdessen andere anzusehen. Aber man ruft deshalb nicht nach der Polizei!“<sup>19</sup>

Wiederum ist die Reaktion Vauxcelles' erstaunlich: „Ich halte die Einmischung des Staates in künstlerische Angelegenheiten für schädlich“; er wolle „in einem freien Staat eine freie Kunst sich entfalten sehen“. Er stimmte mit Apollinaire überein, der im „Mercure“ schrieb: „Werden wir im 20. Jahrhundert Verfolgungen aus ästhetischen Gründen erleben, so wie es zu anderen Zeiten religiöse Verfolgungen gegeben hat?“<sup>20</sup> Das sollte erst mit der „entarteten Kunst“ kommen, aber von dieser Mentalität war man bei aller Streitlust weit entfernt, das blieb später den Boches vorbehalten.

Die deutsche Szene war bekanntlich damals genauso gespalten in bornierten Konservatismus und wagemutigen Modernismus. Das kann hier nicht angemessen ausgeführt werden. Erschreckend ist allerdings der Persönlichkeitswandel bei einigen

<sup>16</sup> W. Rubin, a.a.O., S.45 f. Dort findet man weitere Äußerungen Braques.

<sup>17</sup> Cabanne, a.a.O., S.231 f.

<sup>18</sup> Cabanne, a.a.O., S.280

<sup>19</sup> Cabanne, a.a.O., S.281

<sup>20</sup> Cabanne, a.a.O., S.281 f.

deutschen Künstlern, die der Kriegspropaganda keinen substantiellen Widerstand leisteten. Z.B. Emil Nolde, der sich für eine nationale deutsche Kunst ohne fremde Einflüsse einsetzte,<sup>21</sup> Barlach, der sich für die Illustration von Kriegsflugblättern hergab, Käthe Kollwitz, die stolz auf den Heldentod ihres Sohnes war, Franz Marc, Sohn einer Französin, der sich seinen Freund Robert Delaunay bei Kriegsbeginn plötzlich vor sein Bajonett wünschte und von seinem Freund Kandinsky sagte, er sei eben Russe und doch ganz anders. Max Liebermann, der eine vorzügliche kleine Sammlung französischer Impressionisten besaß, verhinderte plötzlich im Vorfeld des Krieges eine Matisse- Ausstellung in Berlin, weil dieser die jungen Maler auf falsche Wege brächte. Carl Vinnen, ein Maler aus Bremen, veröffentlichte 1911 eine Schrift „Protest deutscher Künstler gegen den bedrohlichen Import französischer Kunstware.“ Usw.

Einen gewissen Höhepunkt der Xenophobie in der Pariser Kunstszene bildete die schon erwähnte Ausstellung des Salon des Indépendants 1912. Wenngleich Picasso gar nicht ausgestellt hatte, wurden in der Kritik die Ausländer als die eigentlichen Übeltäter ausgemacht, obwohl ja etwa Le Fauconnier dessen Bild „Abondance“ zum Flaggschiff des Kubismus wurde,<sup>22</sup> Franzose war. Diese Stimmung schlug geradezu über bei der Peau de l’Ours – Versteigerung von 1914. „Peau de l’Ours“ war eine Vereinigung von Kunstinteressierten, die aus einer gemeinsamen Kasse Kunstwerke kauften, die der Einzelne sich nicht hätte leisten können. Diese wurden dann gegenseitig ausgeliehen. Als dieser Verein sich auflöste, wurde am 2. März 1914 im Hôtel Drouot der gemeinsame Besitz versteigert. Neben Pariser Kunsthändlern, wie Vollard, Duret, waren aus Deutschland Thannhauser und Gaspari aus München, Alfred Flechtheim aus Düsseldorf und Gutbier aus Dresden gekommen.

Das Ergebnis war überraschend: Bonnard 720 Fr., Dérain 210, Metzinger 100, Van Gogh 4200, Matisse 5000, Gauguin 4000. Dann ersteigerte Thannhauser Picassos „Les Saltimbanques“ aus der rosa Periode, für 11.500 Fr. Eine Sensation! Ein Tumult brach aus. Rufe wurden laut: „Das ist das Ende der Kunst“, „die Anarchie“, „der Krieg ist nicht mehr weit!“ Salmon wollte die Marseillaise anstimmen, andere schlugen die spanische Königshymne vor oder Picassos Lieblingslied, „la Paloma“ oder die „atmosphärische Languste“ von Max Jakob.<sup>23</sup> Kahnweiler eilte zu Picasso, um ihm die Nachricht zu überbringen.

Dieser Triumph Picassos hatte eine scharfe Kritik zur Folge, die ein exemplarisches antifranzösisches Komplott Picassos und deutsch-jüdischer Kunsthändler erkannte. Am 3. März 1914 schrieb der Kritiker Maurice Delcourt unter dem Titel „Vor der Invasion“ im „Paris-Midi“: „Die grotesken missgestalteten Werke einiger unerwünschter Ausländer haben nun fette Preise erzielt, und wie wir seit vierzehn Tagen mit gutem Grund immer wieder voraussagten, waren es Deutsche, die diese Preise gezahlt, beziehungsweise bis zu diesen Preisen hinaufgesteigert haben.

Ihr Plan ist nun klar. Naive junge Maler werden ihnen unweigerlich in die Falle gehen. Sie werden den Nachahmer Picasso nachahmen, der alles abpinselt und, da er nichts mehr zu

<sup>21</sup> Nolde sagte 1912, die deutsche Kunst müsse auf sich selbst gestellt werden. „Wir haben die Pflicht, uns von den Franzosen abzulösen. Die Zeit einer selbständigen deutschen Kunst ist gekommen.“ Siehe: Gabriele Linnebach, Die Brücke und Fauves. In: Paris-Berlin 1900-1933, München 1979, S. 72.

<sup>22</sup> Cottington, a.a.O., S. 87 ff.

<sup>23</sup> Cabanne, a.a.O., S. 366 ff. Auf Anraten Rilkes kaufte 1915 die Kunstsammlerin und Dichterin Hertha König in München dieses Bild. Es gibt einen Brief von Rilke an seine Freundin Hertha König, in dem er sie bittet, während ihrer Abwesenheit in ihrer Wohnung wohnen zu dürfen, er fühle sich durch die Saltimbanques in seine Pariser Zeit, als er Rodins Sekretär war, zurückversetzt. Die 5. Duineser Elegie, die er Hertha König widmete, hat dieses Bild zum Gegenstand.

imitieren fand, auf den kubistischen Bluff verfiel. Sie werden sich Mühe geben, hölzerne Männchen zu machen wie Flandrin oder rasch hingeschmierte Skizzen in der Art Marquets. So gehen nach und nach Maß und Ordnung unserer völkischen Kunst verloren – zur großen Freude Herrn Thannhausers und seiner Landsleute, die eines schönen Tages nicht mehr Picassos kaufen, sondern den Louvre ausräumen werden, den unsere schlappen Snobs und intellektuellen Anarchisten, die sich unbewusst zu ihren Spießgesellen machen, nicht zu verteidigen imstande sind.“<sup>24</sup>

Man kann diese Schlusspassage, die sich auf die Ausräuberung des Louvre bezieht, nur verstehen, wenn man sie auf einen großen Kunstskandal in Paris bezieht: Am 21. August 1911 war die Mona Lisa spurlos aus dem Louvre verschwunden. Man stieß auf einen gewissen Géry Pieret, Angestellter im Magazin des Museums, der zugab, dort schon vor langer Zeit zwei Figuren<sup>25</sup> gestohlen zu haben, die sich im Besitz von Picasso und Apollinaire befanden. Pieret hatte im „Paris Journal“ selbst über die von ihm verübten Diebstähle einen Artikel geschrieben, um zu demonstrieren, wie schlecht der Louvre bewacht sei. Picasso und Apollinaire brachten daraufhin die beiden Statuetten, die Picasso 1907 von Pieret gekauft hatte, in die Redaktion von Paris Journal, in der Hoffnung, sie auf diese Weise unauffällig zurückgeben zu können. Beide wurden verhaftet und beteuerten dem Richter unter Tränen ihre Unschuld. Picasso wurde sofort freigelassen, Apollinaire aber wegen Diebstahls am 7. Sept. 1911 in die Santé, das berühmte Pariser Gefängnis, eingewiesen, seine Geldbörse mit 10 Fr. Inhalt konfisziert. Er wurde verdächtigt, die Mona Lisa gestohlen zu haben. Pieret, der Frankfurt (!) als seinen Wohnsitz angab, schrieb unter dem Namen Baron Ignace d’Ormesan an das „Paris Journal“, um die Unschuld Apollinaires zu bekunden.<sup>26</sup> Am 10. Dez. 1913 nahm in einem Hotel in Florenz ein gewisser Peruggia, der im Louvre als Glaser gearbeitet hatte, mit einem Kunsthändler Alfredo Geri Verhandlungen auf, der die Polizei verständigte. Man fand bei der drei Tage später erfolgten Verhaftung die Mona Lisa unter dem Bett Peruggias. (Das Hotel nannte sich fortan „Hotel Gioconda“). Am 4. Januar 1914 war sie wieder im Louvre zu sehen.<sup>27</sup> Fast genau zwei Monate später erzielten die Saltimbanques Picassos diesen sensationellen Preis!

Als Juan Gris sein Portrait Picassos im Salon des Indépendants (20. März bis 16. Mai 1912) ausstellte – Picasso war lediglich als Portraitiertes präsent – schrieb Vauxcelles im „Gil Blas“: Picasso... est le chef des messieurs cubistes, quelque chose comme le père Ubu-Kub“ Er war nicht der erste, der den Kubismus mit Ubu in Verbindung brachte. Schon 1908 schrieb der Kritiker Etienne Charles am 11. April in „Le Rire“ über die Modernen im Salon des Indépendants (20. März bis 2. Mai 1908, in der Braque 4 Bilder ausgestellt hatte) „Es ist ‚Ubu Roi‘, aber in der Malerei“. Beide spielen auf die drei Dramen von Henry Jarry an, Ubu roi, Ubu enchainé und Ubu cocu, die ab 1896 ungeheure Skandale ausgelöst hatten, in ihnen war „père Ubu“ die Hauptfigur. Es sind wohl die frühesten absurden Theaterstücke, Dadaismus avant la lettre, die offenbar noch nach über 10 Jahren nicht vergessen waren und übrigens von Picasso sehr geschätzt wurden.

Vauxcelles, der Wortspiele überaus liebte, erweiterte zu Ubu Kub. Dies bezieht sich ganz offenbar auf den berühmten Maggi-Würfel. Daß hinter diesem gelungenen Wortspiel wesentlich mehr steht, als nur die Alliteration des Kub mit Cubisme und Ubu soll im

<sup>24</sup> Cabanne, a.a.O., S. 369.

<sup>25</sup> Es waren „früh-iberische“ Statuetten wahrscheinlich aus den damaligen Ausgrabungen in Empurien, die in Katalonien als Entdeckung einer vorrömischen urmediterranen Kultur gefeiert wurde. Picassos sog. „Gosol“-Periode hängt eng damit zusammen.

<sup>26</sup> William Rubin, Picasso und Braque, München 1990, S. 364.

<sup>27</sup> <http://archives.arte-tv.com>

Folgenden dargelegt werden. Ausgerechnet im Jahr 1912 propagierte Maggi den „Bouillon Kub“ auf dem Markt mit einer singulären Werbekampagne, nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich. Es sei ein kurzer Exkurs über Julius Maggi und seine Firma erlaubt, um die tiefer gehenden Implikationen dieses scheinbar zufälligen Zusammentreffens verständlich zu machen.<sup>28</sup>

Es ist kein Zufall, dass das Musée de la Publicité in Paris 1984 eine ihrer ersten Ausstellungen der Maggi – Werbung widmete. Julius Maggi hatte ein großes Faible für die Werbung, die ja überhaupt am Beginn des vorigen Jh. einen ständig anwachsenden Umfang annahm. Er selbst hatte den sog. „Maggi-Stern“ entworfen, der bis heute das Firmenzeichen ist. Berühmt waren und sind die emaillierten Metallschilder, die heute Sammelobjekte sind. Maggi gehörte zu den ersten, die Kino-Werbung machten. Aber interessanter ist, dass Maggi von November 1886 bis Juli 1887<sup>29</sup> den jungen und noch unbekanntem Frank Wedekind als Werbetexter einstellte, der gerade sein Jura – Studium abgebrochen und sich mit seinem Vater verkracht hatte. Aus dieser Zeit sind 156 kürzere und längere „Annoncen“ erhalten, die in den Zeitungen erschienen. Wenn man heute diese Texte liest, wird man bald schmunzelnd verstehen, warum Wedekind in anderen literarischen Genres mehr Erfolg hatte, aber es läßt sich dennoch an gewissen Grundmotiven erkennen, für welche Zielgruppe Maggi produzieren, welchem Mangel er abhelfen, welche Bedürfnisse er befriedigen oder wecken wollte. Julius Maggi pflegte die Entwürfe Wedekinds persönlich mit kurzen Kommentaren zu versehen, wie „famos“, „vorzüglich“ usw.

1884 kam das erste Produkt auf den Markt. Hinter der Gründung seiner Fabrik in Kemptthal und der vorangegangenen Entwicklungsarbeit stand ein starker sozialer Beweggrund. Es ging Maggi, dem Sohn eines eingewanderten „Carbonaro“ aus Norditalien darum, auf pflanzlicher Basis den Arbeitern und den Armen eine nahrhafte, gesunde und billige Ernährung anzubieten. Das war nicht neu, man denke an die berühmte Rumfordsuppe, an Knorr<sup>30</sup>, an Liebigs Fleischextrakt. Maggi's Produkte hatten großen Erfolg und schon bald wurde die Firma aus der Schweiz nach Singen verlegt und hatte Niederlassungen in Berlin, London, Paris usw. Julius Maggi selbst zog 1901 nach Paris und nannte sich fortan Jules Maggi. Er gründete dort zusätzlich eine „Société Laitière“, die Paris mit gesunder hygienischer Milch versorgte, um der ständigen Gefahr von Typhus und Tuberkulose-Erkrankungen abzuwehren. In Paris starben jährlich 20 000 Kinder im Alter unter einem Jahr. In Anlehnung an den „pénil vert“ (Absinth) sprach man vom „pénil blanc“. Die satirische Zeitschrift *L'Assiette au Beurre* brachte im Februar 1902 eine Sondernummer zu diesem Problem heraus mit dem Titel „Les Empoisonneurs patentés: Les Falsificateurs de Lait.“ In die Milchversorgung von Paris teilten sich 4 Unternehmen, die sehr schlechte Qualität lieferten. Sie weigerten sich, die Milch zu pasteurisieren, weil Rohmilch natürlicher und gesünder sei. In Wirklichkeit sahnte man sie vorher ab, manipulierte sie mit Fett und verpanschte sie mit Wasser.

---

<sup>28</sup> Ich habe bereits 1994 in knapper Form auf die überraschende Verknüpfung des Kubismus mit dem Bouillon KUB von Maggi hingewiesen (N. Knopp, Picasso's Pointillismus. In: Festschrift Lorenz Dittmann, Frankfurt a.M.... 1994, S.137, Anm.4) 2002 veröffentlichte Monique Pivot eigentlich eine Kochbuchautorin, eine hervorragend recherchierte Monographie über die Geschichte der Firma Maggi in Frankreich. Darin fand ich reiches Material, das meine damals kargen Informationen erweitert. (Monique Pivot, Maggi et la Magie du Bouillon KUB. Paris 2002). Herrn Albert Pfiffner vom Alimentaryum in Vevey sei herzlich gedankt, dass er mir dieses Werk in entscheidenden Ausschnitten zugänglich machte.

<sup>29</sup> Siehe: Frank Wedekinds Maggi-Zeit. Darmstadt, 2. Aufl. 1995, S.11 Darin ein ausführlicher Beitrag von Hartmut Vinçon über die Geschichte der Firma in Deutschland.

<sup>30</sup> 1838 nahm die Firma Knorr ihren Anfang und entwickelte sich 1875 zu einer Suppenfabrik, die ab 1880 die Patentsuppe „Victoria“ (wohl benannt nach dem Sieg 1871) und ab 1889 die legendäre „Erbswurst“ herstellte.

Maggi gründete am Weihnachtstag 1902 seine Société Laitière und wurde später für seine Verdienste zum Offizier der Légion d'Honneur ernannt, was, wie wir noch sehen werden, seine alteingesessenen Konkurrenten nicht daran hinderte, systematischen Rufmord zu betreiben. Er richtete Sammelstellen an der Oise, in der Picardie, Normandie, Beauce, Brie, in den Ardennen usw. ein. Die Milch wurde dort sofort sterilisiert und in Flaschen abgefüllt und versiegelt. Die Firma überwachte die Hygiene lückenlos vom Kuheuter bis zum Verbraucher. 1911 hatte die Société 2500 Angestellte und allein 1400 eigene Pferde für den Transport.<sup>31</sup> Für Bedürftige gründete er ein „oeuvre social du bon lait“.

Ein weiteres Thema ist gerade in unserem Zusammenhang wichtig: das Militärische. Es war sicher prägend, dass Julius Maggi in der Schweizer Kavallerie seinen Militärdienst als Chefkoch und Fourier abgeleistet hatte. Natürlich hatte platzsparende, leicht transportable, lagerfähige Nahrung für die Versorgung von Soldaten eine große Bedeutung. Julius Maggi hatte – noch Schweizer - diese Erkenntnis und ließ Aufsätze über dieses Thema veröffentlichen<sup>32</sup>. Auch Frank Wedekind verfasste einen Werbespruch, der geradezu „erhebend“ klingt:

Vater, mein Vater!  
Ich werde nicht Soldat,  
Dieweil man bei der Infanterie  
Nicht Maggi-Suppe hat.

„Söhnchen, mein Söhnchen!  
Kommst Du erst zu den Truppen,  
So isst man dort auch längst nur Maggi's  
Fleischkonservensuppen.“-

Maggis Kommentar: „Vortrefflich!“<sup>33</sup>

Man muß das vor dem Hintergrund sehen, dass Liebigs Fleischextrakt und vor allem Knorr-Produkte bis heute als „Geheimwaffe“ im Krieg 1870/71 gelten.

In Paris waren am Beginn des 20. Jh. zwei Drittel der Frauen berufstätig; sie hatten täglich 11 Stunden zu arbeiten, lediglich der Sonntag war frei. Das von Anfang an wiederholte Argument Maggis in seiner Werbung war die Kochzeit von nur 15. Minuten, was natürlich diesen Frauen das Leben erleichterte.

Neben dem Gesundheitsaspekt ist ein gewichtiges Motiv seiner Produktionen die Rationalität, das Praktische: mit der Zeitersparnis wird Freiheit gewonnen, mit einem Wort, die Hausfrau wird „emancipiert“. Daß damit auch Verluste an Kochkunst einhergehen mussten, war auch schon dem jungen Wedekind klar: in einem ob seiner Länge für Werbung ungeeigneten Text sinniert er über den Verlust der „bonne cuisine.“<sup>34</sup> Von J. Maggi kein Kommentar dazu.

Jules Maggi hatte trotz seiner Verdienste um die Milchversorgung von Paris dort keinen leichten Stand. Wenn man bedenkt, mit welcher Umsicht und mit welchem Aufwand eine traditionelle Bouillon hergestellt werden musste, die ein Grundpfeiler der französischen Küche war und eine zentrale Stelle für die Zubereitung aller möglichen anderen Gerichte

<sup>31</sup> Siehe: Monique Pivot, Maggi et la Magie du Bouillon KUB, Paris 2002

<sup>32</sup> Blätter für Kriegsverwaltung. Organ des schweizerischen Verwaltungsoffiziersvereins 20, 1892

<sup>33</sup> In: Frank Wedekinds Maggi-Zeit. Darmstadt 2. Aufl.1995, S. 71

<sup>34</sup> Siehe: Fank Wedekinds Maggi-Zeit.Darmstadt, 2.Aufl.1995, S.58 ff.

einnahm und ständig verfügbar sein musste, dann musste die Vorstellung, dass ein von den Boches hergestellter Würfel diese Funktion übernehmen sollte, wirklich als ein barbarischer Angriff des Erzfeindes auf die haute cuisine angesehen werden. J. Maggi klagte in einem Brief: « la France reste conservatrice: elle se fait une haute idée de sa cuisine et reste très méfiante devant l'industrie alimentaire. »<sup>35</sup>

Maggi war sich dieses Problems offenbar bewusst und wandte sich an Auguste Escoffier, den damals berühmtesten französischen Koch der zugleich ein begnadeter Organisator war. So hat er z.B. für das Heer seiner Köche, die unter der Hitze der Herde litten, ein alkoholfreies Erfrischungsgetränk entwickelt, damit sie ihren Durst nicht mit Wein löschen mussten, was naturgemäß den minutiösen Ablauf einer wohl organisierten Küche gestört hatte und gelegentlich sogar zu Raufereien führte. Er plante geradezu generalstabsmäßig den folgerichtigen Ablauf der Zubereitung von Meneues, so dass er mit César Ritz regelrecht auf Tournee ging und mit seiner wohltrainierten Mannschaft auf Luxusdampfern und in Ritz-Hotels in London, New York Hamburg und Berlin Gastspiele gab. „Le roi des cuisiniers et le cuisinier des rois“, wie Wilhelm II. sinngemäß formulierte. Er hatte aber auch daneben die Notwendigkeit der Entwicklung von Konservierungsmöglichkeiten für Lebensmittel erkannt.

Escoffier stand noch am Anfang seiner Laufbahn, als er, natürlich als Koch, im Krieg 1870/71 eingezogen wurde und in Metz in deutsche Kriegsgefangenschaft geriet. Er experimentierte aufgrund dieser Erfahrungen mit Konserven, hatte also wie Maggi das Problem einer schnellen, mobilen Verpflegung einer großen Zahl von Menschen mit haltbar gemachten nahrhaften Lebensmitteln erkannt.

Es scheint so, dass sich Maggi bemühte, die Kompetenz und den Ruhm Escoffiers für die Nobilitierung seiner Produkte zu nutzen. Daß dieser an der Entwicklung oder Verfeinerung des Bouillon Kub mitgewirkt habe, wird gelegentlich behauptet, aber nicht belegt. Jedenfalls hat er in einem Brief vom 6. Oktober 1922 dem Bouillon Kub den ersten Rang unter den konkurrierenden Produkten zugesprochen, er sei ein „excellent bouillon savoureux et limpide... Bien que ce produit s'adresse au grand public, je suis assuré que les gourmets les plus raffinés y trouvent un charme.“<sup>36</sup>

„Il n'y a pas de bonne cuisine sans bon bouillon: la cuisine française, la première de toutes les cuisines, doit sa supériorité à l'excellence du bouillon français.“ Und dies sei nicht das Verdienst der Köche, sondern der Frau aus dem Volke, schreibt Alexandre Dumas in seinem Grand Dictionnaire de Cuisine 1873.<sup>37</sup> Der Unterschied zwischen Dumas und Escoffier lässt die Tiefe des Problems erkennen, das den Bouillon zum Sieden bringt: Auf der einen Seite (noch lange vor dem Erscheinen fabrikmäßig hergestellter Massenprodukte) die Betonung, dass die „haute cuisine“ auf der uralten Tradition und „expertise“ französischer Hausfrauenküche beruht, auf der anderen das Gefühl dafür, dass „le grand public“ durch den Bouillon Kub gleichsam an der Tafel der „gourmets les plus raffinés“ Platz nimmt, wengleich das Wort „charme“ durchklingen lässt, dass diese schon wissen, wie eine echte Bouillon schmeckt. Es zeichnen sich auch auf diesem Felde Extreme ab: die bodenständige, gesunde, natürliche, traditionsorientierte Provinz, im Gegensatz dazu: die Metropole Paris, deren internationales Ansehen nicht zuletzt auf ihrer höchst verfeinerten Küche und dem damit zusammenhängenden „savoir vivre“ basierte, die aber das soziale Problem der Versorgung der Massen nicht mehr sozusagen im Souterrain halten konnte.

<sup>35</sup> Siehe: M. Pivot, a.a.O., S. 67

<sup>36</sup> Ich danke Herrn Albert Pfiffner vom Alimentaryum von Nestle in Vevey für eine Kopie dieses Briefes.

<sup>37</sup> „Zitiert nach M. Pivot, a.a.O., S. 69.

Obwohl Jules Maggi schon 1897, ehe er selbst nach Paris übersiedelte, dort eine selbständige „Compagnie Maggi AG“ gegründet hatte, war Maggi allgemein bekannt als deutsche Firma aus Singen mit einer Hauptverwaltung in Berlin, der Schweizer Ursprung war unbekannt oder wurde bewußt verdrängt. Die Produkte waren also doppelt suspekt, einmal als Angriff auf die französische Kochkunst und dann noch als „merchandise boche“.

Maggi hatte besonders unter Vorwürfen zu leiden, deutsche Firmen würden in der Folge von 1870/71 systematisch die französische Wirtschaft unterwandern. Am 8. Januar 1907 entluden sich diese Ressentiments, als in der Hauptversammlung der Pariser Börse Joseph Raguet, secrétaire general du “Syndicat des Crémiers de Paris et des Départements“ Maggi und die Société Laitière heftig angriff. Die deutschen Kapitalisten könnten ungehindert die französische Wirtschaft ruinieren – ein Sedan der französischen Wirtschaft - und noch dazu würden sie mit ihren Autos die französischen Straßen umpflügen und kämen in die entlegensten Winkel, um die französischen Befestigungen auszuspionieren. Maggi sei ein Vorposten des Auslands und treibe unter dem Deckmantel des Handels Spionage. Man sprach von der größten jüdisch-deutschen Spionage-Affaire nach Dreyfus.

Raguet war mit seiner Crèmerie bankrott gegangen und verklagte Maggi auf 100 000 Fr. Schadenersatz. Später wurde sogar das Gerücht lanciert, auf den in Deutschland, bei den Gaggenauer Email-Eisenwerken hergestellten emaillierten Reklametafeln von Maggi gebe es geheime Zeichen, die im Kriegsfall den Einsatz der deutschen Truppen leiten sollten. M. Schmid, der zugleich in Deutschland Geschäftsführer von Maggi war und in Paris im Aufsichtsrat saß, wurde sowohl in Frankreich, wie in Deutschland der Spionage verdächtigt,<sup>38</sup>

Die 1899 gegründete Ligue de la Patrie Française, die gegen die Liga der Menschenrechte gerichtet war, und die Fédération Nationale Antijuive von 1904 unterstützten die Kampagne der Tageszeitung „Action Française“, das Sprachrohr Raguets, der fortwährend gegen Maggi polemisierte. Dieser strengte gegen ihn einen Prozess an, der erst im Juli 1920 beendet wurde. Im gleichen politischen Kontext sprach ein gewisser Tollet von einer „influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l’art français.“ Der Kunsthändler Alfred Basler beschuldigte Picasso: „Tout votre cubisme n’est que du Talmud.“<sup>39</sup>

Im Herbst des gleichen Jahres 1907 geschah ein großes Unglück: Der Münchner Chemiker Ludwig Graf war hinter die Zusammensetzung des in einem Banksafe wohl gehüteten Geheimrezepts Maggis gekommen und hatte es mit leichten Abwandlungen unbemerkt in Belgien, Frankreich, England, Spanien, Italien, Schweden, Kanada usw. patentieren lassen. Maggi konnte auf juristischem Wege zwar das Schlimmste verhindern, nur in Österreich wurde eine Firma Graf gegründet, die dann auch exportierte. Erst nach dem 1. Weltkrieg gelang es der Firma Maggi den Nachahmer aufzukaufen. Das Alarmzeichen von 1907 brachte Maggi dazu, neue Produkte zu entwickeln. Angeblich inspiriert durch die Bauklötze von Kindern entwickelte er den Brühwürfel, den Bouillon Kub. Er hatte zwar schon vorher eine Fertig - Bouillon angeboten, aber als Granulat oder in Pillenform. Der Würfel hatte den Vorteil der Portionierung. Damit der anrühige Name Maggi nicht in Erscheinung trat, gründete Maggi, der eine ausgesprochene Vorliebe für die Gründung selbständiger Teilfirmen hatte, eine anonyme „Société du Bouillon Kub“. Und brachte am 14. Nov. 1907 den Würfel auf den Markt, also unmittelbar bevor Matisse die Bemerkung machte, Braque male Bilder, die nur aus „cubes“ bestünden. Das Handelsgericht hatte den Schutz des Wortes

<sup>38</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Albert Pfiffner vom Alimentarium in Vevey.

<sup>39</sup> M. Pivot, a.a.O., S. 77

„cube“ abgelehnt, weil er zu allgemein sei; Maggi machte also den verhängnisvollen Fehler, den verräterischen deutschen Buchstaben „K“ im Warenzeichen zu verwenden mit dem ausdrücklichen, in der Werbung immer wiederholten Hinweis „exiger le K“, um sich vor Konkurrenzprodukten zu schützen. Maggis wacher Sinn für das Marketing brachte ihn sogar dazu, Verkaufsautomaten mit einem Fassungsvermögen von 500 Stück entwickeln zu lassen, die sich aber nicht bewährten.

Die Verkaufszahlen stiegen ständig, bis 1912 pro Monat 6 Millionen „cubes“ verkauft wurden. Das musste natürlich Konkurrenz auf den Plan rufen: Es kam ein „Bouillon Cube Springer“ auf den Markt, Knorr gründete „Produits Alimentaires Knorr SA“ mit Sitz in Nancy und die Firma Liebig, mit Hauptsitz in London (also ohne den Makel des Deutschen) brachte „Bouillon OXO“ nach Frankreich. Das alles geschah im Jahr 1912, für Maggi der Anlaß, eine gigantische Werbekampagne zu starten.

Paris war 1912 geradezu überflutet mit Bouillon KUB – Reklame. Es gab „hommes Sandwich“, die vorn und hinten Reklametafeln trugen, Heere von Radfahrern mit seitlichen Plakaten, öffentliche Küchen, in denen man kostenlos Bouillon probieren konnte, Filme, ganze Brandmauern, die mit haushohen Werbungen bemalt waren. Matisse erregte sich in Collioure über solche Hauswände, bis man ihm klarmachte, dass es sich nicht um Reklame für den Kubismus handelte. Apollinaire schrieb eine Glosse dazu im „Mercure“<sup>40</sup>

Erstaunlich ist, dass Maggi in Paris den alten Werbespruch von F. Wedekind wiederholte:

#### Père et fils

Cher père, ô mon papa!  
Non, je ne serai pas soldat  
Tant que l'infanterie  
N'aura pas de potage Maggi.

Mon fils, mon cher fiston!  
Rejoins sans crainte la troupe  
Car il y a déjà longtemps  
Qu'on mange de Maggi  
Les conserves de viande dans la soupe.

Dies wirkt fast gespenstisch, angesichts der 2. Marokko-Krise und dem Balkankrieg am Vorabend des 1. Weltkrieges, von dem allerdings alle überrascht wurden, den trotz böser Vorzeichen kaum jemand für möglich gehalten hatte. Maggi erlebte ihn nicht mehr, er starb im Oktober 1912.

Vor diesem Hintergrund muß man den Salon des Indépendants mit den manifest auftretenden Kubisten, la maison cubiste, den Skandal im Parlament, die Diskussion über kubistische Literatur, das Portrait des „père Ubu Kub“ sehen. In „Le Rire“ erschien eine Besprechung des Salon des Indépendants. Zunächst wird in dieser recht langen Kritik geschildert, wie nachts finstere bärtige Gestalten umherschleichen, um die Ausstellung vorzubereiten, dann heißt es: „Les cubistes ont courageusement changé leur fusil d'épaule après avoir liquidé leur dernier cube. Un jeune homme de province qui voulait employer ce procédé pour atteindre à la gloire

<sup>40</sup> Cabanne, a.a.O., S.176.

« dut y renoncer car on ne put, à son grand désespoir lui en fournir un nombre suffisant ». Diese Schlusspassage lebt von der Vieldeutigkeit: changer le fusil d'épaule heißt umsatteln und liquider heißt eigentlich hinrichten, ist aber dem liquifier, verflüssigen, sehr nahe. Möglicherweise wird hier auf den Werbespruch von Wedekind angespielt und natürlich auf den Bouillon Kub.

Picasso schnitt diese Besprechung aus und schickte sie Kahnweiler. Man hat den Eindruck, dass beim Cubisme der Bouillon Kub mitgedacht war und umgekehrt. Im Januar 1912 äußerte sich Apollinaire, der Freund Picassos und Propagator des Kubismus, folgendermaßen: „La cuisine moderne va devenir scientifique, c'est – à – dire cubiste, tout comme la peinture... que dira le public quand il connaîtra l'existence d'une nouvelle école de cuisine, qui est à l'ancienne art culinaire ce que le cubisme est à l'ancienne peinture.“<sup>41</sup>

Picasso war offenbar sehr amüsiert und baute umgehend die Bouillon Kub – Werbung in zwei Bilder ein: „Landschaft mit Plakaten“, Sorgues, Juli 1912, Öl und Emailfarbe auf Leinwand. Nationalmuseum Osaka. Picasso schrieb am 4. Juli an Kahnweiler, er habe „eine Landschaft mit einer Fabrik, Häusern und Plakaten“ angefangen.<sup>42</sup> Man sieht auf dem Bild tatsächlich im linken Hintergrund einen Fabrikschlot, im Vordergrund auf gelbem (gelb und rot sind ja die Maggifarben) Grund einen übereck gestellten Würfel und die großen Buchstaben „KUB“, darunter „10 c“, der Preis des Würfels, auf der rechten Hälfte weitere Reklame.<sup>43</sup>

Das zweite Gemälde „Le Bouillon Kub“, Anfang 1912, Öl auf Holz, ist leider verschollen. Es war im Besitz Kahnweilers und 1912 in London ausgestellt. Es zeigt auf der linken Seite einen hohen Trinkbecher mit Henkel, davor bildparallel den Würfel mit der charakteristischen Falte im linken oberen Eck und der Beschriftung „10“, darunter „KUB“, oben eine große „75“<sup>44</sup>

Auch Braque spielt auf Bouillon KUB an<sup>45</sup> in seinem Bild „Kubelick Mozart“ vom Frühjahr 1912, das einen ganz bestimmten Anlaß hat. Der weltberühmte Geiger Jan Kubelik (Vater des langjährigen Dirigenten des Münchner Rundfunk Symphonie – Orchesters) gab am 28.4.1911 ein Konzert auf der Geige von Ingres, auf dem er Ingres Lieblingsmusik zu Gehör brachte. Braque war, wie Ingres ein leidenschaftlicher Geiger und besuchte möglicherweise dieses Konzert. „Le Violon d'Ingres“ ist in Frankreich ein Synonym für ein zeitraubendes, aber nutzloses Steckenpferd. Dies wird aber hier weniger eine Rolle gespielt haben, als dass im Namen Kubelik „Kub“ enthalten ist.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Zit. nach M.Pivot, a.a.O., S. 73

<sup>42</sup> Rubin, a.a.O., S. 229

<sup>43</sup> Abb. bei Pierre Daix, Le Cubisme de Picasso, Neuchâtel 1979, Nr. 245, S. 229

<sup>44</sup> Abb. bei Daix, a.a.O., Nr. 454, S.276; Rubin, a.a.O., S.21

<sup>45</sup> Rubin, a.a.O., S. 21

<sup>46</sup> William Rubin, Picasso und Braque, die Geburt des Kubismus,. New York 1989, München 1990, S. 21, S.51 Anm. 42 u S. 360. Dort sind auch die beiden Bilder Picassos abgebildet: S. 21 „Bouillon KUB“ und Abb.245 „Landschaft mit Plakaten“. Picasso hat in „Mann mit Schnurrbart“ 1912 (Abb.222) und „Mann mit Gitarre“ 1913 vollendet (Abb.S.61)die Buchstabenfolge KOU eingebaut, die nach Meinung von Rubin auf den Komplex KUB und Kubelik anspielen könnte. (Klingt nicht auch Coucou, der Kuckuck an?) Dann könnte allerdings auch das „BO“, das in „Gitarrist in Le Havre“ (Frühjahr 1912) Abb. 219, a.a.O. und in „Violine, Weingläser, Pfeife und Anker“ (Mai 1912) Abb.221, a.a.O., erscheint, auf Bouillon anspielen. Das „Kubelick – Mozart“ Stilleben ist a.a.O. Abb.242 abgebildet. Dieses Bild wurde 1913 auf der berühmten „Armory-Show in New York gezeigt. Dort wurde von Kritikern gerügt, dass Braque den Namen Kubelik mit ck geschrieben habe. Man erkannte die Anspielung auf den Bouillon KUB: Braque habe „KUB“ mit Kubelik und „art“ mit Mozart in Verbindung gebracht. Ein anderer Kritiker spricht von Mozarts Ragtime (a.a.O., S. 390 f.). Abbildungen der Gemälde Picassos sind im Internet unter „Picasso online“ zu finden.

Die hier angesprochenen Bilder gehören zu den frühesten, in denen Picasso und Braque Schablonenbuchstaben und Worte verwendeten. Sehr bald kamen dann faux-bois, die Tapetenmuster, die Zeitungsausschnitte hinzu. Es ist die Geburtsstunde der Collage, in der eine gezeichnete Flasche mit einem Zeitungsausschnitt, der oft von realer aktueller Politik berichtet, zusammenkommen kann. Die Überblendungen, auch die Unter- und Zwischentitel der frühen Filme, die Picasso so sehr liebte, werden zu diesen Bildideen beigetragen haben. Ebenso sind ja auch die Wortpartikel vieldeutig, zu Vervollständigung reizend, oder auch doppeldeutig überblendet, wie die Familie KUB, BO, KOU, KUBELICK zeigt, sie sind fast alle im Frühjahr 1912 entstanden. Außerdem sei nicht vergessen, dass Picasso und Braque nicht nur die „genormte“ Schablonenschrift (der Bouillon Kub war ja im Grunde ebenfalls „genormt“) einführten, sondern auch die Ripolin-Farbe, einen emailartigen Lack, der eigentlich nur in der Reklamemalerei verwendet wurde, die ebenso unvermittelt wie die Schablonenbuchstaben in die Ölmalerei eingesetzt wurde.

Immer wieder spielt vor allem Vauxcelles auf den Bouillon Kub an: schon in der oben bereits zitierten Kritik könnte sich das zunächst unverständliche „bipèdes“ auf einen Werbetext Wedekinds beziehen: „Was ist der Mensch?...Platon behauptete, er sei ein zweibeiniges Tier ohne Federn, worauf Diogenes einen Hahn glatzenkahl rupfte und ihn als Menschen ausgab...“<sup>47</sup> „Parallélépipèdes“ muß sich auf eine von Maggi vertriebene Dose dieser Form beziehen.<sup>48</sup> Am 21 Okt 1912 gibt sich Vauxcelles weltoffen: „Ich möchte mich nun nicht weiterhin auf die nationalistische These berufen und meinerseits die Behauptung unterstützen, dass dieser ganz Trubel aus dem Ausland kommt. Das mag für die Mailänder Zauberkünstler zutreffen, obwohl die futuristische Suppe (sic) unseren Algebristen nicht recht bekommt. Daß es etwas zu viele Deutsche und Spanier in der fauvistischen und kubistischen Bewegung gibt und dass Matisse Berliner Bürger geworden ist oder dass Braque nur noch auf sudanesischer Kunst schwört und dass der Kunsthändler Kahnweiler (sic) nicht gerade ein Landsmann von Papa Tanguy ist oder dass dieser Wüstling von van Dongen gebürtiger Amsterdamer ist oder Pablo aus Barcelona stammt, das alles hat an sich kaum Bedeutung...Es stellt sich nicht die Frage, welche Sprache die Kubisten sprechen, sondern, ob sie auf eine einträgliche Ader gestoßen sind. Leider bezweifle ich es.“<sup>49</sup>

Picasso wehrte sich zwar, wie schon dargelegt, sowohl gegen den Begriff „Cubisme“, als auch dagegen, als Initiator einer „Schule“ oder eines Stils erhalten zu müssen, aber es wird seinem Naturell entsprochen haben, mit dem proletarischen Fabrikprodukt Bouillon Kub in Verbindung gebracht worden zu sein. Er hatte ja immer schon eine Schwäche für das Primitive. Die Begeisterung für den Zirkus, der Umgang mit den Artisten, für das Cinéma, insbesondere für Fantômas, für Buffalo Bill, für Wilbur Wright<sup>50</sup>, die Angewohnheit der beiden Freunde, in blauen Overalls herum zu laufen, Kahnweiler „patron“ zu nennen, das Verkehren im „Rat Mort“ usw. spricht für sich.

Es scheint, dass das Jahr 1912 das Jahr des Kubismus war. Der Raum 41 des Salon des Indépendants, Metzingers Buch, der Streit im Parlament, die Werbung für den Bouillon KUB, der als Nebeneffekt den Kubismus assoziativ in Erinnerung brachte, wie man am Falle

<sup>47</sup> Frank Wedekinds Maggi-Zeit, a.a.O., S.73., die französische Version bei Pivot, a.a.O., S. 25.

<sup>48</sup> Monique Pivot erwähnt eine solche Schachtel.

<sup>49</sup> Zit. nach: Werner Spieß, a.a.O., S. 28 f.

<sup>50</sup> Er hatte Braque den Spitznamen Wilbour gegeben, der sich selbst gegenüber Kahnweiler auch so nannte. Kahnweiler wurde von den beiden mit „patron“ angeredet. Braques Spitzname soll laut Rubin (a.a.O., S. 26 f. daher rühren, dass Vauxcelles Braque-Kritik vom 14.11.1908 unmittelbar über einem Bericht von einem Höhenrekord von Wright erschien mit dem Titel „La conquête de l’air“. Das schlägt sich auch in Picassos Bildern „Notre Avenir est dans l’air“ von 1912 nieder.

Matisse erkennen kann. Es passte irgendwie zusammen: der kubistische Bouillon, der fremde Picasso mit dem deutschen Kunsthändler, der die französische Kultur verdarb, der fast nur in Deutschland ausstellte, die russischen und deutschen Sammler, Thannhauser, der die Saltimbanques kaufte, Salomon der die Kubisten unterstützte, Gertrude Stein, der Pole Kostrowitzky, der sich Apollinaire nannte.

So bürgerte sich 1911 und besonders 1912 die Bezeichnung „Cubisme“ endgültig ein. In England z.B. benannte man die kubistische Bewegung mit *picassoism* oder *the extremists*<sup>51</sup> und es wurde auch bemängelt, dass auf den Bildern eigentlich überhaupt keine Würfel zu sehen seien. Es bleibt also festzustellen, dass „Cubisme“ weder von den Bildern Picassos oder Braques dieser Zeit abgeleitet werden konnte, noch irgendwie die Intentionen dieser Maler traf, noch, dass er „made in germany“ gewesen wäre; denn in Deutschland gab es ja überhaupt keine Kubisten. Die neue Richtung in der Malerei wurde von der Kritik mit dem Bouillon Kub buchstäblich in einen Topf geworfen und zu einer ganz bestimmten ideologisch bestimmten politischen Propagandasuppe verkocht, die den Weltkrieg überdauerte.

Monique Pivot bildet in ihrem schon mehrfach zitierten Buch eine Reihe von Karikaturen ab, so z. B. aus *le Rire* vom 26.10.1912 ein pseudo-kubistisches Gemälde von einem gewissen Joseph Hémard, auf den zu lesen steht: „Dans la Pintüre Cube exiger le Cu.“, was ein spanisch gefärbtes Kauderwelsch mit dem „exiger le K“ der Maggi – Werbung verknüpft. Oder ein „kubistisches“ Portrait des Kronprinzen in einer Karikatur von 1915 „la famille imperiale, Kubistiée par Leka“. Oder zwei Buchstaben „K“ als marschierende Soldaten mit Pickelhaube unter der Überschrift „Les K-boches“ und den Beischriften: „Kolossal, Kultur, Kamarade, Krapules, Krupp, Kaiser, Kub, Kanaillerie, Kronprinz, Kamelotte et Kapilotade.“<sup>52</sup>

Während der berühmten Versteigerung des Besitzes Kahnweilers und Uhdes im Hotel Drouot 1921 bei der hunderte meist kubistische Werke u.a. von Picasso und Braque zu extrem niedrigen Preisen vermarktet wurden, gab es den spektakulären Eklat, als Braque in Uniform mit Kriegsorden und Band der Ehrenlegion, dem Versteigerer Leonce Rosenberg einen Tritt in den Hintern gab und ihn verprügelte, weil er die Bilder schon im Katalog zu niedrig bewertet hatte. Er als französischer Kriegsversehrter konnte sich das leisten. Laut Gertrude Stein war diese Aktion genau geplant.<sup>53</sup>

Anlässlich dieses Ereignisses schrieb ein gewisser Camille Mauclair: „Und wenn man diese Macher dieser Pariser Schule, die nichts Pariserisches oder Französisches an sich hat, anzugreifen wagt, wenn man auf das abgekartete Spiel zwischen dieser Art von Kunst und jenem entsetzlichen Münchner Geschmack, dem Barbaren, *made in germany*‘ aufmerksam macht, wenn man auf diese Machenschaften, die einem hinterhältigen Haß auf den romanischen Geist entspringen, hinweist, dann mobilisiert die ganze Sippschaft (der Kunsthändler) augenblicklich ihre Werbetroddler und Neger, um zur Verteidigung der lebendigen Kunst aufzurufen.“<sup>54</sup>

Wie anders äußerte sich 1915 im Exil der vielgescholtene Kahnweiler, der als dezidierter Pazifist sich nicht „naturalisieren“ ließ und damit in Kauf nahm, dass man seinen gesamten

<sup>51</sup> Siehe : Werner Spiess, a.a.O., S. 30.

<sup>52</sup> Monique Pivot, a.a.O., S.74 f.

<sup>53</sup> Siehe: Paris-Berlin 1900-1933, München 1979, S. 48, Abdruck aus der Autobiographie von Gertrude Stein.

<sup>54</sup> Zit. nach: Werner Spiess, a.a.O., S. 41. Zu den Verhältnissen nach dem 1. Weltkrieg siehe im zuvor erwähnten Katalog die Beiträge von Günther Metgen, Deutschland und Frankreich...S.20. und von Christian Derouet, Als der Kubismus noch „deutscher Besitz“ war.

Besitz als Feindesgut konfiszierte: „...es gibt seit Jahrhunderten keine deutsche, keine französische Kultur mehr: nur eine europäische. Und jedes Land ist nur Glied dieser Familie, nicht Einheit für sich.....Zum künftigen Frieden wird auch die künstlerische Abrüstung gehören müssen; das Gefühl der Kultureinheit Europas.“<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Zit. nach: Werner Spiess, a.a.O., S. 29 Unveröffentlichter Aufsatz „Die künstlerische Kultureinheit Europas.“

Maggi – Reklame vor dem 1. Weltkrieg  
(Archives historiques Nestlé, Vevey  
Alle Rechte der Reproduktion bleiben bei der NESTEC S.A.)







