

# Georges Braque:

## Der Kubismus

### und die Gehäuse des unbehausten Menschen

Herbert Schade SJ

Die Kunst des französischen Malers Georges Braque besitzt eine Qualität, die für die Moderne unfasslich scheint: sie ist unsensationell.

Über Picasso kann man sich entrüsten, man kann sich auch für den Spanier begeistern. Immer neue Formen und Deformationen seiner Kunst halten die Öffentlichkeit in Spannung. Braque dagegen malt gewöhnliche Dinge: Tabakspfeifen, Früchte, Gitarren, ein paar Vögel und einige Atelierbilder. Seine Kunst stellt eine private und intime Welt dar. Man ist sich zwar darüber einig, daß seine Werke – meist Stilleben – sehr dekorativ und geschmackvoll sind, – alarmierend aber wirken sie nicht. Werner Haftmann meint von Braque: „Stets blieb der Bildleib die letzte Tatsächlichkeit, das Bild ein nach klugen Regeln herzustellender selbständiger, in sich schöner Gegenstand.“<sup>1</sup>

Allerdings sollte eine Zeit, in der man vor lauter Lärm sein eigenes Wort nicht mehr versteht, das Werk eines Künstlers, der den Intimbereich kultiviert, genauer betrachten, denn es könnte sein, daß die stillen Dinge seiner Bildwelt erschütterndere Nachrichten vermitteln als die Schlagzeilen unserer Zeitungen und die Plakate der Litfaßsäulen. Die intensiven Bemühungen eines Mannes, dem modernen Menschen in seiner Betriebsamkeit einen persönlichen Raum auszusparen, sind von Bedeutung; zunächst deshalb, weil der Mensch heute kaum noch seinen Intimbereich zu wahren vermag. Der formvollendete Innenraum mitten in einer merkantilen, technischen und bloß politischen Welt aber gibt neue Probleme auf, die der Maler nicht verschwiegen hat. Der unbehauste moderne Mensch errichtet mit Braque ein schönes Gehäuse<sup>2</sup>. Die Innenräume der Werke des Künstlers zeigen ausgewogene Formen und erlesene Farben. Die geistvollen Gehalte seiner Bilder sprechen uns an, aber vermag das ästhetische Vermögen, die künstlerische Kraft eines einzelnen ein Fundament zu legen, das die Architektur seiner Gehäuse überdauern läßt? Als die kubistischen Künstler tektonisch zu malen begannen, beriefen sie sich auf Paul Cézanne, der gesagt hatte, die Welt sei aus Kugel, Kegel und Konus aufgebaut; denn sie wollten wie er den verschwimmenden Kompositionen impressionistischer Bilder Halt und Festigkeit – Strukturen – verleihen. Aber ver-

<sup>1</sup> Werner HAFTMANN: *Malerei im 20. Jahrhundert*. Textband München 1954, 370.

<sup>2</sup> Hans Egon HOLTHUSEN: *Der unbehauste Mensch*. München 1955.



mögen formale Prinzipien überhaupt ein neues Weltbild zu entwerfen? Hat nicht der Subjektivismus, das persönliche Erlebnis und Gefühl, auf dem die moderne Kunst seit der Romantik basiert, jede feste Welt- und Bildordnung in Frage gestellt? Ist nicht der Kubismus, den man heute handhabt wie einen Stil, der uns alle äußerlich prägt, im Grunde die ganz persönliche Malweise von einigen wenigen Künstlern? Georges Braques Werk vermag uns diese Frage zu beantworten<sup>3</sup>.

### Mit den „Wilden“ hat es begonnen

Georges Braque lernte in der Dekorationswerkstatt seines Vaters Handwerk und Kunst kennen. Das Argenteuil der Impressionisten, in dem er am 13. Mai 1882 geboren wurde, mag seinen Teil beigetragen haben, daß der kleine Georg unauslöschliche Eindrücke von Licht und Farbe erhalten hat. Die Hafenstadt Le Havre, wohin die Familie übersiedelte, hat die Eindrücke und die Ausbildung ergänzt. Aber den eigentlichen Anstoß zum Abenteuer der modernen Malerei brachte Paris, wo Braque seit 1900 mit Emile Otho Friesz sein Atelier teilte. Friesz gehörte zu den „Fauves“, zu den „Wilden“, wie man sie damals nannte. Diese „Wilden“ haben die personale künstlerische Kraft von Braque in Bewegung gebracht.

Man kann das Wesen des Fauvismus mit einem Wort von Matisse zusammenfassen, der von einer „Kondensierung der Empfindungen“ gesprochen hat<sup>4</sup>. „Was ich vor allem zu erreichen suchte, ist der Ausdruck.“<sup>5</sup> Deshalb nennt man in Deutschland die dem Fauvismus entsprechende Malerei auch Expressionismus, Ausdruckskunst. Das Erlebnis wird beim Expressionisten so intensiv, daß er die Gestalt der Dinge deformiert und die Farbe übersteigert. Vlaminck meinte sogar: „Ich wollte mit meinem Kobalt und meinem Zinnober die ganze Akademie verbrennen, wollte meine Gefühle mit meinem Pinsel ausdrücken, ohne an das zu denken, was andere gemalt haben.“<sup>6</sup> Auch Braques Bilder dieser Zeit sind mit den reinen Farben der Fauvisten gebaut. Ihre intensive Leuchtkraft wird noch durch den Rhythmus von Licht und Schatten gesteigert, den wir in seinen Werken beobachten. Aber schon für den Fauvismus von Braque gilt sein Wort: „Ich liebe die Regel, welche die Erregung meint.“<sup>7</sup> ‚Das Segelschiff im Hafen von Le Havre‘ (New York, 1905) besitzt eine feste Tektonik. Dasselbe gilt auch für die ‚Aussicht vom Hôtel Mistral in l’Estaque‘ (New York, 1907). Selbst die ‚Kleine Bucht von La Ciotat‘ (New York, 1907), die dem Wesen des Fauvismus am besten entspricht, betont den Rhythmus und die Struktur. Die verglühende und zerbrechende Welt

<sup>3</sup> Der Betrachtung liegt die Ausstellung in München zu Grunde, die Mr. Douglas Cooper wissenschaftlich bearbeitet hat. Cooper verdanken wir auch den Katalog der Ausstellung.

<sup>4</sup> Walter HESS: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956, 38.

<sup>5</sup> HESS a.a.O. 39.

<sup>6</sup> Jean LEYMARIE: *Fauvismus*. Genf 1959, 49.

<sup>7</sup> *Knaurs Lexikon moderner Kunst*. München 1955, 44.



solcher fauvistischer Bilder aber sollte Braques innerstes Wesen und seinen Widerstand wachrufen. Friesz konnte ihn auf die Dauer nicht fesseln; denn die Subjektivität des Fauvismus schien noch beängstigender als die verschwimmenden Sensationen der Impressionisten. Braque suchte die dem französischen Geist so tief eingeschriebene Ordnung. Welche Ordnung jedoch vermag eine ametaphysische Welt zu vermitteln, in der nur Person und Gesellschaft zählen? Einzig Cézanne schien dem Geheimnis der Welt benachbart. Seine Zuneigung zu dem alten Meister teilte Braque mit Picasso.

## Die ‚Demoiselles d’Avignon‘ (1906/07) und die kubistische Revolution

Als Picasso vor einigen Jahren gefragt wurde, was er vom Kubismus halte, zog er einen Kreisel aus der Tasche und ließ ihn sich im Kreise drehen. Damit war deutlich genug gesagt, daß er den Kubismus der letzten Jahre als Manierismus ablehne. Die Maler, die nun nach einem halben Jahrhundert Kubismus meinen, diese Kunst bestünde darin, daß man das jeweils gewünschte Motiv in geometrische oder stereometrische Formen zerlegt, haben den Kubismus wenig verstanden. Wenn sich sogar in kirchlichen Räumen viele Quadratmeter christlicher Bilder solcher kubistischer Formen bedienen, so muß man die Maler wohl eher als „Nazarener des Kubismus“ ansprechen. Wie die „Nazarener“ gotische oder Renaissanceformen in ihren Bildern übernommen haben, wendet man jetzt kubistische Strukturen auf christliche Themen an. Es ist oft ein sentimentaler Kubismus, der gut gemeint ist, aber weder besonders christliche noch künstlerische Qualitäten besitzt. Die einzige Eigenschaft, die man ihm zuerkennen muß, scheint seine Modernität. Picasso ironisiert solche Werke, wenn er seinen Kreisel aufzieht und tanzen läßt. „Als wir kubistisch zu malen begannen, hatten wir nicht die Absicht, den Kubismus zu erfinden, sondern auszudrücken, was uns bewegt“, sagte er<sup>8</sup>. Braque schließt sich seiner Meinung an: „Für mich ist der Kubismus, oder vielmehr mein Kubismus, eine künstlerische Ausdrucksweise, die ich für mich und zu meinem Gebrauch erschaffen habe, und deren Zweck vor allem darin besteht, meine Malerei in das richtige Verhältnis zu meinen Gaben zu bringen.“<sup>9</sup>

Das Wesen der kubistischen Malerei erkennen wir zunächst an dem Leitbild dieser Kunst, an den ‚Demoiselles d’Avignon‘. Dieses Werk scheint eine Art Bordellscene zu geben. Wir sehen in ihm eine Reihe von eigenartigen Aktdarstellungen mit einem Stilleben. Nach einer Vorzeichnung betritt ein junger Mann mit Totenkopf den Raum, dessen Mitte einen Seemann zeigt<sup>10</sup>. Wie immer man den Inhalt der Darstellung im einzelnen deuten mag, zunächst spricht aus den Aktdarstellungen eine urgewaltige Vitalität. Die Vorzeichnung wie die Deformation, besonders

<sup>8</sup> KNAUR a.a.O. 72.

<sup>9</sup> ebd.

<sup>10</sup> Wilhelm BOECK: *Picasso*. Stuttgart 1955, 142.



der Köpfe, lassen zugleich eine zweite Wirklichkeit anwesend sein, das Unheimliche oder den Tod. Diese sehr persönliche Erfahrung von Leben und Tod zugleich – wo und wann immer sie Picasso hatte, sei dahin gestellt – steht am Beginn des Kubismus. Man mag Negerplastiken oder iberische Frühkunst heranziehen, um die Formen der Köpfe oder Gestalten zu erklären, im Grund des Kubismus liegt eine moderne Erfahrung, nämlich die durch eine intellektuelle und technische Welt übersteigerte Erotik. Im Bild der ‚Demoiselles d’Avignon‘ treffen Leben und Tod aufeinander. Im ‚Massaker von Korea‘ – einem andern Bild von Picasso – werden diese Wirklichkeiten noch deutlicher nebeneinander gestellt: Die Aktbilder der Frauen erscheinen dieses Mal leidend, und die Männer wirken wie Roboter der technischen Vernichtung. Nicht die Negermasken oder iberischen Plastiken, sondern diese unverwechselbar moderne Erfahrung hat das Leitbild des Kubismus geschaffen. Niemandem hat dieses Werk gefallen. Selbst Max Jakob, André Salmon und Guillaume Apollinaire – die Freunde Picassos – waren bestürzt. Georges Braque soll damals zu Picasso gesagt haben: „Trotz deiner Erklärungen wirkt dein Bild, als ob du uns Werg zu essen und Petroleum zu trinken gäbest.“<sup>11</sup>

Braque blieb jedoch nicht bei seinen Vorbehalten, sondern begann noch im Dezember des Jahres 1907 seinen Akt, der von Picassos ‚Demoiselles d’Avignon‘ inspiriert ist. Zunächst steht hinter diesem Bild nicht das elementare Erlebnis von Picasso, sondern ein formaler Versuch, ein „methodisches Abenteuer“<sup>12</sup>. Hinter diesen Versuchen aber wird der Wille wirksam, eine neue Ansicht der Welt zu bilden. Das große Gesetz der Cézanneschen Bilder, Strukturen in die subjektiven Kompositionen der Impressionisten einzuziehen, wird systematisiert. So entsteht aus rhythmischen Gefügen ein strukturelles Gebilde, das den Vorrang übergreifender Formen vor den einzelnen und isolierten Gegenständen zeigt.

Diese Bildgesetze entwickelt Braque im Anschluß an Cézanne an einer Reihe von Landschaften und Stilleben, die in L’Estaque entstanden sind. Die Eigenart dieser Bilder besteht besonders darin, daß die Objekte „nicht mehr von einem einzigen festen Standpunkt aus gesehen“ werden<sup>13</sup>. „Die Folgen heller und dunkler Flächen überschneiden sich in Graten, und jede der Massen hat ihren eigenen Fluchtpunkt ohne zentrale Konvergenz, so daß wohl räumliche Massen entstehen, aber keine Raumillusion.“<sup>14</sup>

Braque erklärt jedoch seine Auffassungen noch ausführlicher: „Es genügt nicht, sichtbar zu machen, was man malt, es muß auch fühlbar werden. Ein Stilleben ist kein Stilleben mehr, sobald es nicht mehr mit der Hand erreichbar ist.“<sup>15</sup> Hier spricht das Taktile, das Berührbare und das Berühren eine besondere Rolle. Tatsächlich unterscheidet Braque einen fühlbaren und einen visuellen Raum. „Im Stilleben handelt es sich um einen fühlbaren und selbst greifbaren Raum, welchen man

<sup>11</sup> Guy HABASQUE: *Kubismus*. Genf 1959, 16.

<sup>12</sup> Jean LEYMARIE: *Braque*. Genf 1961, 11.

<sup>13</sup> Douglas COOPER: *Katalog* a.a.O. 13.

<sup>14</sup> J. LEYMARIE: *Braque* a.a.O. 13.

<sup>15</sup> COOPER a.a.O. 13.



den der Landschaft gegenüber stellen kann, der ein visueller ist ... Im fühlbaren Raum kann man die Entfernung, die den Beschauer vom Gegenstand trennt, messen, während man im visuellen Raum die Distanz mißt, die die Dinge unter sich trennt. Das war der Grund, daß ich seinerzeit die Landschaft zugunsten des Stillebens aufgegeben habe.“<sup>16</sup>

Besser als in den philosophisch nicht immer korrekt ausgedrückten Theorien sieht man in den Bildern selbst, was Braque meint. So erkennt man im Bild ‚Violine und Krug‘ (1909/10) oben einen perspektivisch gemalten Nagel, dessen Schatten vortäuscht, es handle sich um einen wirklichen Nagel, an dem das Gemälde hängt. Dieser Illusion gegenüber sind Krug, Geige und die Dinge im Bild selbst analytisch so ausgebreitet, daß sie einander berühren und durchdringen. Sicher hat Braque die beiden Raumauffassungen in einem Bild vereint, um die Beziehungen zwischen der gesehenen Wirklichkeit und der künstlerischen Realität zu zeigen. Kunstwerk und Wirklichkeit durchdringen einander. Er wollte aber auch die Zweitrangigkeit des perspektivischen Sehens zeigen. Das Bild hängt nämlich nicht am Nagel, sondern der Nagel hängt am Bild. Der perspektivische Raum wird also zunächst vernachlässigt zugunsten des fühlbaren Raumes, in dem die Dinge Kontakt haben und die Gegenstände einander berühren.

Die Leistung dieser Malart liegt klar auf der Hand. Der Eigenwert der Dinge wird gewahrt, zugleich aber wird eine große Ordnung für die Dinge vorgegeben oder besser aus dem Beieinandersein der Dinge entwickelt. Die Parallele zu unserer pluralistischen Gesellschaftsordnung drängt sich auf. Auch in der modernen Gesellschaft will der einzelne möglichst selbständig bleiben, ohne daß die allen verbindlichen Grundordnungen aufgegeben werden.

Bei Braque fällt in dieser Zeit ein Motiv besonders auf. Der Maler führt Musikinstrumente, Mandolinen und Gitarren in seine Stilleben ein. Das zeigt zunächst seine Bescheidenheit. Der Künstler gibt den alltäglichen Dingen seiner Umwelt den Vorrang. Im Zeichen der Musik aber sieht Braque auch die neue Harmonie der Welt. Schon die Alten sprachen ja von einem Sphärensang, von einer Musik oder einem Reigen, der das Weltall zusammenhält. Vergleichbare Anliegen haben auch den französischen Maler bewegt. Er male deshalb so gern Musikinstrumente, erklärte Braque selbst, „weil sie durch Berührung lebendig werden“<sup>17</sup>. Juan Gris sagt sogar, die Mandolinen sind die „Madonnen“ Braques.

Braque kann jedoch mit diesen Werken auf den offiziellen Ausstellungen des Jahres 1908 keinen Erfolg erringen, aber in einer von dem Kunsthändler Kahnweiler veranstalteten Ausstellung konnte er die Bilder des analytischen Kubismus darbieten. Louis Vauxcelles schrieb am 14. November in ‚Gil Blas‘ über das Werk des Malers: „Braque ist ein kühner junger Mann ... Er verachtet die Form und führt alles ... auf ein geometrisches Schema aus Kuben zurück.“ Und im Frühjahr

<sup>16</sup> J. LEYMARIE: *Braque* a.a.O. 47.

<sup>17</sup> COOPER a.a.O. 34.



des nächsten Jahres spricht derselbe Kritiker von den „kubischen Sonderbarkeiten“ bei Braque<sup>18</sup>. Seit dieser Charakterisierung der Malerei spricht man vom Kubismus.

Dieser analytische Kubismus macht eigenartige Vorgänge sichtbar. Zunächst wird das Ding Formprinzip. Selbst die menschliche Figur wird versachlicht. Ganz eindeutig sagt es ein anderer Kubist, nämlich Fernand Léger: „Auf der Suche nach Glanz und Intensität habe ich mich der Maschine bedient, wie andere den nackten Körper oder das Stilleben benutzen.“<sup>19</sup> Seine ‚Akte im Walde‘ (1909) wirken tatsächlich wie eine Häufung von Röhren und Metallteilen.

Zugleich mit dieser Versachlichung bemerkt man in den Bildern den Versuch zu bauen. Die kubistischen Kompositionen sind tektonisch. Die Maler schichten ihre „Kuben“ aufeinander, als wollten sie ein Haus bauen. So hat schon 1934 der Ästhetiker Karl Einstein in einer Studie über Braque von einer instinktiven Rückkehr zum mütterlichen Komplex des Hauses, dem Symbol elementarer Geborgenheit inmitten der Zerstörung gesprochen<sup>20</sup>. Namentlich bei Braque findet dieser Gedanke in vielfacher Weise seine Bestätigung. Der Akt von 1907/08 steht vor dem grünen Tuch, als liege er in einer Höhle oder in einem Schoß. Die Grün- und Brauntöne sind warm und vermitteln den Eindruck des Erdhaften. Dieselben Grün- und Brauntöne beobachten wir in vielen Landschaften von L'Estaque und im Bild der Mandoline (1908, im Besitz des Künstlers). Diese Mandoline liegt wie ein Ei in einem Nest. In den Landschaften bilden Bäume und Häuser vergleichbare Innenräume. Man gewinnt den Eindruck, daß urtümliche Höhlenbewohner hier am Malen sind. Es sind jedoch die „Gehäuse“ des modernen Menschen, die errichtet wurden. Es wird kein Gesamtentwurf der Welt mythischer Art gegeben, sondern eine personale Wirklichkeit, die besonders Braque entspricht; dessen Werke dann jedoch Bilder der „Gehäuse“ der einzelnen Individuen von heute sind, deren individualistische Weltanschauung vom Appartementbau her bestimmt scheint. Die Komposition der Bilder entsteht aus gleichwertigen Raumeinheiten.

### Der hermetische Kubismus und der Rhythmus der modernen Welt

Einen weiteren Schritt zur Gewinnung eines neuen Innenraums bildet der sogenannte hermetische Kubismus. Diese Malweise geht gleichsam von einer inneren Klangerfahrung aus, die sich in gewissen Hinweisen auf Gestalten oder Gegenstände objektiviert. Allerdings ist der äußere Gegenstand nur mehr schwer zu erkennen.

Es war im Sommer 1911, als Braque mit Picasso zusammen in einem kleinen Dorf am Fuß der Pyrenäen arbeitete. Im Frühjahr des Jahres entstand dort ‚Der

<sup>18</sup> J. LEYMARIE: *Braque* a.a.O. 37.

<sup>20</sup> J. LEYMARIE: *Braque* a.a.O. 37.

<sup>19</sup> F. MATHEY: *Fernand Léger* (Katalog) München 1957, 31.



Portugiese' (Basel). Aus einem Gefüge von Flächen und Linien wird ein Musiker, vielleicht ein Gitarrenspieler aus einer Bar in Marseille dargestellt. Die Identität der Person scheint ganz aufgelöst. Auch der plastische und stereometrische Charakter der Gegenstände ist kaum noch zu ahnen. An seine Stelle tritt das Gefüge der Flächen. Diese Flächen decken jedoch den Grund nicht, sondern lassen ihn durchscheinen. Zugleich wiederholen sich gewisse Grundformen. Die rhythmische Wiederholung von Grundformen erweckt den Eindruck, als bewege sich die Figur, als tanze sie oder werde sie von einer unbekannten Musik bewegt. Der ablaufende rhythmische Chor aber ist simultan, d. h. zugleich gegenwärtig. Eine ganz neue Art der Zeitdarstellung tritt hier in der Malerei auf, die den eigenartigen Raumbildungen entspricht. Aktionen, die sich nacheinander vollziehen, werden gleichzeitig auf eine Tafel gebannt. So entsteht der Eindruck einer Bewegung, die aber nicht dem Zugriff des Menschen entzogen ist. Die Zeit entfaltet sich und steht still in diesen Bildern. Es war namentlich der italienische Futurismus, der diese „Schönheit der Geschwindigkeit“ kultiviert hat. Carràs ‚Rumpelnde Droschke‘ (1911, Basel), Boccionis ‚Lanzenreiter im Angriff‘ (1915, Mailand) und Severinis ‚Dynamismus einer Tänzerin‘ (1913, Mailand) können dafür als Beispiel dienen. Vielleicht können Boccionis ‚Seelenzustände‘, ‚Die Weggehenden‘ (1911, New York) das Wesen dieser Zeitauffassung interpretieren. Das Nacheinander wird simultan, zugleich gegenwärtig. Die Zeit wird reine Gegenwart im Subjekt, im Betrachter. Dadurch vergrößert sich gleichsam die Architektur der „Gehäuse“ um eine neue Dimension, nämlich um die Dimension der Zeit. Alles soll nach Möglichkeit gleichzeitig gegenwärtig sein. Die technische Frucht solcher Bemühungen der Kubisten und Futuristen scheint das Fernsehgerät.

Im gleichen Augenblick, in dem das Gefüge namenlos wird und man kaum noch Dinge und Menschen in den Bildern erkennen kann, treten auch Buchstaben in den Gemälden auf. So lesen wir im ‚Portugiesen‘ D BAL. Sicher hat man diese Fragmente zu Recht als Grand Bal (Großer Ball) ergänzt und in ihnen den Hinweis auf ein wirkliches Plakat an der Bar von Marseille gesehen<sup>21</sup>. Diese Buchstaben aber weisen mit Nachdruck auf das Thema des anonymen Gebildes hin: Großer Ball. Tanz und Musik sind also das Thema des Werkes. Wie im Mittelalter Titel und Namen zu den geheimnisvollen Bildern dazugehören, so ergibt sich in der modernen Malerei selbst die Notwendigkeit rationaler Begriffe in dem gleichen Moment, in dem sich die Komposition im Irrationalen verliert. Dieser fortgesetzte Gebrauch von Buchstaben und Zeitungsüberschriften zeigt aber auch die Wirksamkeit der publizistischen Mittel. Der Ugrund der Gemälde ist weder das Gold des frühen Mittelalters, noch die Tonmalerei der Dinge im Barock, sondern die Erzeugnisse des Menschen konstituieren die Fundamente des Lebens. Es gibt in der modernen Malerei Porträts, die von Schlagzeilen der Zeitungen durchschnitten sind,

<sup>21</sup> Robert ROSENBLUM: *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1960, 66.



Menschen, durch die Schriften oder Parolen gehen. Auch hier gewinnt man den Eindruck, daß der Mensch seine Identität verliert und im wesentlichen von den Publikationsmitteln bestimmt wird.

Es scheint nicht zufällig, daß solche Kompositionen gelegentlich die alte Pathosformel des Oval oder Kreises benützen, um dem ephemeren Erlebnis, dem „Sphärenengesang“ der Gazetten und Caféhäuser Würde und Dauer zu verleihen. Der hermetische Kubismus schließt sich nach außen ab, um den Klang von innen zu vernehmen. Dieser Klang von innen aber dröhnt vom Getriebe der Welt.

### Der Sand von Sorgue und die Synthese von Malerei und Materialien

Der perspektivisch gemalte Nagel in ‚Violine und Krug‘ scheint die letzte Brücke zur Wirklichkeit der Erscheinungsform gewesen zu sein. Die Buchstaben der Zeitungen führten noch näher an die Welt des Menschen heran. In den Collagen des synthetischen Kubismus aber werden die Materialien direkt ins Bild eingeführt. In seinem ‚Stilleben mit Weintrauben‘ (1912, Paris) fügt Braque nicht nur Buchstaben ein, sondern bildet den Grund des Werkes mit dem Sand von Sorgue. In Sorgue bei Avignon ist das Bild entstanden. Die Buchstaben SORG beobachten wir in der Darstellung selbst. Darüber hinaus werden Stücke von Tapete oder Zeitung ins Bild eingeklebt. Es entstehen die sogenannten Collagen, das „papier collé“. Farbe und Form, Material und Malerei erhalten jetzt eine besondere Selbständigkeit. Dabei steigern sich die Elemente gegenseitig. Was aber noch wesentlicher scheint: es entsteht ein Gefüge von Schichten oder Flächen in diesen „plans superposés“. In der Fruchtschale mit Glas treten zwischen und hinter der Zeichnung drei Streifen mit eingeklebter Tapete mit Holzmaserung auf. Dieses vorgetäuschte Holz kann jeweils etwas Verschiedenes bedeuten. Die Täfelung des Cafés oder die Schublade des Tisches. In einer farbigeren Fassung des gleichen Motivs ‚Stilleben mit Spielkarten‘ (1913, Paris) wirken die eingeklebten Papierstreifen nur mehr wie Akzente in einem rhythmischen Gefüge. Ja, man möchte sie als „Ersatz“ für drei Kartenspieler nehmen, die sich zu den Spielkarten ergänzen lassen. Die Harmonie (des Spiels) scheint auch hier – wie so oft bei Braque – das bevorzugte Thema. In den elementaren Arbeiten ‚Aria von Bach‘ (1913, Paris) und ähnlichen setzen sich diese Kompositionen fort. Jedoch lehnt Braque ähnlich wie Picasso und Kokoschka die abstrakte Malerei ab: „Die abstrakte Kunst ist eine algebraische Gleichung. Sie ist das Opfer der antiinstinktiven Kräfte. Die abstrakte Kunst ist die List, um die Kunst harmlos zu machen. Die abstrakte Kunst hat keinen Raum für die vielgestaltigen Momente, welche die Malerei ausmachen.“<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Georges BRAQUE: *Vom Geheimnis der Kunst*. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche. Zürich 1958, 45–46.



Die Bemühungen um den synthetischen Kubismus wurden durch den Krieg jäh unterbrochen. Georges Braque kommt an die Front und zeichnet sich als Soldat durch besondere Tapferkeit aus, kehrt aber schwer verwundet wieder heim. ‚Die Musikerin‘ (1917/18, Basel) schließt gleichsam die grundlegenden Versuche dieser Art ab. Die streng geometrisch übereinander geschichteten Flächen besitzen in ihren seltsamen Formen und Farben eine gewisse Härte und tragen surrealistische Möglichkeiten in sich. Den Anflug von Melancholie sollte Picasso in seinen ‚Drei Musikern‘ bis ins Unheimliche steigern. Das Spiel der Kulissen und Masken beginnt. Es scheint zunächst noch, als wollte Braque mit seinen „plans superposés“ den Hintergrund des Unheimlichen abriegeln, um jenen privaten Innenraum seiner Gehäuse noch reicher zu gestalten.

### Die klassische Periode:

#### Auf der Suche nach der „Großen Mutter“

Die Werke des französischen Malers, die in die Jahre 1922 bis 1927 fallen, glaubt man klassisch oder klassizistisch nennen zu können. Nicht zuletzt spielt dabei die Beziehung der Darstellungen Braques zu den Werken Picassos eine Rolle. Eine Reihe von Motiven der Kriegsjahre, zu denen besonders Frauenbilder in antiker Kleidung gehören, nennt man beim spanischen Maler klassizistisch. Auch Braque befaßt sich jetzt mit solchen monumentalen Figuren. Breit gelagert und von unerschütterlicher Ruhe werden diese Frauenbilder zum Inbegriff der Kraft. Man kann jedoch in manchen der Köpfe eine verhaltene Melancholie bemerken, wie z. B. im Bild der ‚Korbtragenden Frauen‘. In ihren Körben befinden sich Früchte, unter denen wir auch Weintrauben erkennen. Tatsächlich scheint in diesen ‚Korbtragenden Frauen‘ das uralte Bild der Fruchtbarkeit und der Mutter Erde wieder zu erstehen. Dieser Tatbestand wirkt um so eigenartiger, als wir uns in der Nachkriegszeit befinden, in der Not und Elend die Nationen beherrschte. Die Braun- und Grüntöne, die gelegentlich mit blauen und gelben Elementen bereichert scheinen, verstärken noch den Glauben an das Leben. Es ist, als sollte der technischen Welt der Männer, die im Krieg ihren Bankrott erlebt hatte, dieses Bild der Frau entgegengehalten werden, nicht als Heldin und Mutter, nicht als Propagandadevise von „Blut und Boden“, sondern als Inbegriff des Lebens, das trotz aller Katastrophen nicht aufhört, seine Früchte hervorzubringen.

Zugleich mit den ‚Korbtragenden Frauen‘ entstehen die ‚Kamine‘. Wie die ‚Korbtragenden Frauen‘ den innersten Raum des Lebens bedeuten und schützen, so ist die Feuerstätte, der Herd, seit uralter Zeit ein heiliger Ort im Haus. Braque baut diese Kamine als feste Architekturen mit dunklen Höhlen auf. Über diesen Herdhöhlen aber erheben sich wieder seine Stilleben mit Fruchtschalen, Trinkgefäßen und Mandolinen, die „Madonnen“ Braques, wie sie Juan Gris nannte. Tatsächlich werden die Instrumente zum Inbegriff der Harmonie und des häuslichen



Friedens. Auch die Farben dieser Kamine und Stilleben zeugen von einer gewaltigen Lebenskraft. Grün, Braun, Gelb und ein typisches Weiß beherrscht die Palette. Der Hintergrund dieser Gehäuse wird mit den kubistischen Plänen und Flächen abgeriegelt. „My house is my castle“. In diese Innenräume findet niemand Zutritt, der nicht das Leben bejaht.

## Im Zeichen der Theogonie

Im Stilleben ‚Gitarre und Früchte‘ der Sammlung Schuster (New York) vom Jahre 1927 beobachten wir, wie Schatten die Krüge in zwei verschiedenartige Teile zerlegen. Schwarz und Weiß, Licht und Finsternis erhalten eine besondere Mächtigkeit.

Ein wenig später malt Braque eine Reihe von Strandbildern. Ihre Motive sind sehr ähnlich. Immer wieder liegen dunkle Boote oder Boote mit schwarzem Schlag Schatten am Strande, vor Felsen und einem eigenartigen Himmel. Bei einem späteren Bild, die ‚Klippen‘ (1938, Chicago), lehnen die Boote vor einer Art Portal, das von dunklen und strahlend leuchtenden Felsen gebildet wird. Die Darstellungen erzählen von geheimnisvollen Fahrten, von einem undurchdringlichen Himmel und dem undurchschaubaren Meer. Manche dieser Strandbilder erinnern an surrealistische Malerei. Der leere Raum, die isolierten Felsen und Boote, das drohende Dunkel, Himmel und Erde erhalten in diesen Landschaften eigene Bedeutung. Es scheint, als sollte unter dem Vorwand von Strandbildern der Streit zwischen Erde und Himmel, Licht und Finsternis zu neuem Austrag kommen.

In den gleichen Jahren entstehen auch menschliche Figuren, die durch schwere Schlagschatten in zwei Teile zerrissen sind. Sehr oft bezeichnet die schwarze Silhouette das Profil, während der im hellen Inkarnat gegebene Teil uns frontal anschaut. Ohne Frage wird hier das Thema: der Mensch und sein Schatten, das auch die moderne Psychologie beschäftigt, in künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht. Braque ist kein Porträtmaler. Er hat nur selten Menschen wiedergegeben. Hier aber wird eine wesentliche Bestimmung des Menschen zu einem eigenen Motiv gemacht: das Dunkel, der Schatten, – die Nacht wohnt dem Menschen inne.

Dieser fundamentale Gegensatz von Licht und Schatten bringt bei dem französischen Maler eine eigene Technik hervor, nämlich den Gipschnitt. Eine Gipsfläche, die mit einer schwarzen Farbschicht überzogen ist, erhält scharfe Gravierungen, die den weißen Grund intensiv aufleuchten lassen. Mythologische Motive der Griechen sind das bevorzugte Thema dieser Gipschnitte. Vielleicht haben auch die Bilder des schwarzfigurigen Stils griechischer Vasen zu diesen Werken Anregung gegeben.

Der Auftrag zur Illustration der „Theogonie“ des Hesiod aber entfaltet Inhalt und Form dieser Kunst weiter. Der große griechische Dichter Hesiod, der wahrscheinlich um 700 v. Chr. gelebt hat, besingt in seinem Werk die Entstehung oder



besser, die Erzeugung der Götter: „Beginnen wir nun von den Musen . . . die unsterbliche Stimme versenden, rühmen sie erst im Sange die Ehre des Göttergeschlechtes, das anfänglich die Erde gezeugt mit dem mächtigen Himmel.“<sup>23</sup>

Dieser „Hieros Gamos“ – die „Heilige Hochzeit“ – zwischen Himmel und Erde, von der Hesiod berichtet, findet seinen Niederschlag auch im Werk von Braque. Eines der Blätter dieser Radierungen zeigt die Aufschrift DORIS. So hieß eine der Nymphen, eine Tochter des Okeanos, die dem Nereus, der im Meere wohnt und oft seine Gestalt verändern kann, viele Kinder schenkte. Wie aus den Wellen des Meeres taucht die Nymphe Doris auf, umgeben von seltsamen Rundungen und wolkenartigen Motiven. Sicher sind derartige Zeichnungen oft erotisch bestimmt. Die Thematik von Hochzeit und Zeugung zieht sich durch die Illustrationen der Theogonie. Sie prägt aber auch die Stilleben dieser Zeit.

Es handelt sich vor allem um eine Reihe von Ziertischen – Guéridons – die zu beachten sind. Diese Motive sind farblich sehr viel reicher als Bilder gleicher Thematik aus früherer Zeit. Es gibt nicht nur die erdhaften Braun- und Grüntöne, sondern delikate Farben wie das Malvenviolett, ein helles Gelb und Blau, ja selbst intensive Rot-Grünkontraste werden sichtbar. Diese starken formalen und farbigen Gegensätze werden in einer vollkommenen Harmonie miteinander vereint. Messer und Zeitung, Krug und Pfeile, Gefäße und Inhalte finden zueinander, ja selbst der Raum wird größer und öffnet sich, den Tisch zu umfassen. Dabei werden die Formen rund und organisch wie Lebewesen, so daß man von einem Barock oder Rokoko des Kubismus sprechen könnte.

Vielleicht sollte man die Guéridons dieser Periode Hochzeitstische nennen. Die Dinge treten in innigste Beziehungen und Früchte und Schalen vermählen sich. Mehr noch als in den Illustrationen zum Hesiod beobachten wir in den Stilleben und Ziertischen eine „Theogonie“. Die Diskretion Braques und das Fehlen der menschlichen Gestalten läßt jedoch die letzte Deutung der Werke offen. Die Interpretation ermöglichen jedoch die wenigen figuralen Darstellungen, bei denen das Thema des Ateliers eine eigene Beachtung fordert.

### Die „Ateliers“ und das unaufhörliche Echo

Es wurde schon oben gesagt: Braque ist kein Porträtist. Es scheint, daß er den Menschen als in sich geschlossene, freie und selbständige Persönlichkeit nicht mehr zu begreifen vermag. Es wäre jedoch falsch zu meinen, Braque verstehe den Menschen von heute nicht. Er gibt Wesensbilder des Menschen, die das moderne Dasein deuten.

Die erste formale Beobachtung besteht in der strengen Teilung des Menschen in Profil und Frontalität, von der wir im Zusammenhang mit den Hesiodillustrationen Braques schon gesprochen haben. Diese Doppelangesichtigkeit des Menschen

<sup>23</sup> *Hesiods Werke verdeutscht im Versmaß der Urschrift* von Ed. EYTH. Stuttgart 1865, S. 5, Vers 36–44.



bringt nicht nur den ganzen Menschen zur Darstellung wie ähnliche Motive bei den Futuristen oder bei Picasso. Bei Braque ist die Silhouette zu stark. Der eine Teil der Gestalten ist einfach schwarz gegeben. Sicher hat dieses Schwarz auch eine ästhetische Funktion. Es wirkt dekorativ und ornamental. Aber die Silhouette erschöpft sich nicht in diesen ästhetischen Aufgaben. Vielmehr wird ein Riß im Menschen offenbar gemacht. Die Gestalt scheint zu zerfallen.

Am stärksten wirkt diese Zerfallenheit der Gestalt in seinem Bild ‚Patience‘ (1942, Beverly Hills). Patience ist ein Geduldspiel, das der Mensch allein spielen muß. Man muß die Karten solange legen, bis sie aufgehen. Diese Patience ist das Spiel des einsamen modernen Menschen, der mit seiner Isoliertheit fertig werden muß. So wird die Patiencelegerin von Braque zum Inbegriff der Moderne. Hochaufgerichtet, den Kopf in eine Hand gestützt, schaut die Patiencelegerin ins Leere. Außer ihr ist niemand da. Ihr gegenüber steht ein leerer Stuhl. Sie besitzt keinen Partner mehr. Der Tisch, auf dem die Karten liegen, langgestreckt und plastisch, wirkt wie ein Sarg. Sein Violett ergänzt das Schwarz der Silhouetten und des Grundes und verstärkt die Melancholie. Die Weinbrandflasche gehört zu den Attributen dieser Situation.

Es ist aber nicht nur der Mensch, der in sich gespalten scheint; auch seine Welt zerfällt. Man gewinnt den Eindruck, als gehen senkrechte Risse durch die Gestalt und das Zimmer. Jeder Gegenstand, Stuhl und Wand, der ganze Bildgrund zerfällt. Die Welt des Menschen ist zu einem grauenvollen Labyrinth geworden, in das keine Ordnung mehr gebracht werden kann. Das einzig Sichere scheint das Fenster – wenn man den Hintergrund überhaupt so nennen kann –, durch das die Nacht als schwarze Fläche hereinschaut.

Selbst die Absinthtrinkerinnen von Picasso kennen eine solch verzweifelte Einsamkeit nicht. Die ‚Patience‘ weiß keine Antwort mehr, sondern wird zum Inbegriff einer metaphysischen Langeweile, zum Symbol eines sinnlosen Daseins und zum Bild eines ästhetischen Narzißmus.

Vielleicht wird man von so einem Leitbild wie die ‚Patience‘ her auch das Auftreten der Stilleben Kreuz, Rosenkranz und Totenkopf verständlich machen können, von denen eines den Titel ‚Vanitas‘ (1938) führt.

Der ‚Patiencespielerin‘ gegenüber wirkt ein anderes Motiv von Braque, die ‚Frau am Toilettentisch‘ sehr viel sinnvoller. Auch hier wird ein Spiel mit sich selber gegeben; aber zugleich eine Aufgabe zur Darstellung gebracht, die dem Menschen eigen ist: Der Mensch soll sich schmücken und muß sich in Ordnung halten.

Auch die ‚Musikerin‘ oder die ‚Frau mit Mandoline‘ gibt das Thema des einsamen Menschen. In diesen Bildern beobachten wir ebenfalls die gespaltene Gestalt, die dunkle Silhouette. Jedoch schafft das Gegenüber von Notenpult und Musikalien eine klare Ordnung. Die Dinge beruhigen sich. Beim Klang der Musik wird die Welt heil. So ist zwar die Isolierung und Einsamkeit noch da; aber es gibt einen Halt, eine Hoffnung und eine Harmonie.



Wie die Musik so schafft auch die Malerei diese große Ordnung. Dafür kann das Bild ‚Der Maler und sein Modell‘ (1939, New York) beispielhaft sein. Der Aufbau dieses Bildes ist klassisch: An beiden Rändern des Gemäldes bemerkt man zunächst zwei schattenartige Flächen, die wie Vorhänge aussehen. Es werden also gleichsam zwei Vorhänge zurückgeschlagen und wir blicken in einen Innenraum. Seit alter Zeit ist das Vorhangmotiv eine Pathosformel besonderer Art; es will auf etwas hinweisen, etwas offenbar machen. Im Innenraum sitzen Maler und Modell einander gegenüber. Der Mensch Modell schaut frontal aus dem Raum heraus, der Mensch Maler sieht direkt in den Raum hinein. Nur die Schatten von Maler und Modell schauen einander an, aber ohne jede Empfindung oder Gemütsbewegung. Zwischen beiden gibt es das nicht, was Braque als den Sinn seiner Bemühungen bezeichnet, die Berührung oder die Beziehung. Bestünde die Komposition des Gemäldes in der Darstellung dieser beiden Gestalten allein, so würde das Werk in zwei Teile auseinanderfallen. Auch hier ist der Mensch, der selbst zerfällt, allein und ohne Kontakt wie in der ‚Patience‘ oder der ‚Musikerin‘. Das Motiv, das die Einheit zwischen den Figuren schafft, ist die Staffelei mit dem Bild. Die Staffelei selbst aber wirkt in der Form wie eine gewaltige Lyra. Ihre Farbe – ein dunkelbrauner Holzton – faßt Inkarnat und Schatten in sich und versöhnt ihre Farben. Die Leinwand auf der Staffelei, die den Akt des Modells in einer heiteren Komposition von Farbflächen wiederholt, harmonisiert noch einmal alle farbigen und formalen Gegensätze des Werkes. Der Sinn der Malerei besteht, wenn wir das Bild recht verstanden haben, nicht darin, daß eine äußere oder gar eine transzendente Wirklichkeit im Gemälde erfaßt wird. Vielmehr erkennen Mann und Frau einander im Bild. Das Bild ist die einzige und letzte Möglichkeit Gemeinsamkeit und damit Gesellschaft zu konstituieren. „Ich habe eine sehr wichtige Entdeckung gemacht – ich glaube an nichts mehr. Die Dinge existieren nicht mehr für mich außer durch ihre Beziehung untereinander und auch zwischen ihnen und mir. Wenn man diese Harmonie erreicht hat, steht man vor einer Art von intellektuellem Nichts. Auf diese Weise wird alles möglich, ist alles brauchbar, wird das Leben zu einer unaufhörlichen Offenbarung. Das ist die wahre Poesie.“<sup>24</sup>

Mit anderen Worten, die Welt erhält ihre Einheit nicht durch technische oder wirtschaftliche Mittel. Beziehungen entstehen durch Poesie, durch die Harmonie, die das Bild ermöglicht. Ist aber diese geistige Gemeinsamkeit erreicht, dann wird alles zur Offenbarung und zur Sinndeutung des Daseins.

Das Haus der Poesie, der Raum, in dem Bilder entstehen und der Ort der „Theogonie“ ist für Braque das Atelier. Dieses Atelier bedeutet Chaos und Ordnung zugleich. Das sei auch gleich als erste Erklärung der seltsamen und oft so dunklen Folge der Atelierbilder festgehalten. Diese Ateliers sind keine Repräsentations-

---

<sup>24</sup> J. LEYMARIE: *Braque* a.a.O. 105.



räume von Malerfürsten oder Göttern, sondern Werkstattlandschaften, in denen etwas entstehen soll.

In dem ‚Atelier‘ von 1939 (New York), das die reichen Farben der Hochzeits-tische besitzt, sehen wir auf der Staffelei eine Art Stern. Nach einigen ist es eine Vorform des Vogels, den wir später so oft in den Ateliers Braques beobachten<sup>25</sup>. Tatsächlich steht die leere Leinwand in diesem Bild am Beginn der Inspiration. Die Beziehungen, die sie zum Künstler und zu den Dingen seiner Umwelt, aber auch zu seiner Innenwelt gewinnt, ist der Ursprung seiner Werke. Wie ein Vogel – seine naturwissenschaftliche Gestalt mag aussehen wie immer – erheben sich die Gedanken, stellen Beziehungen her, verlieren die Verbindungen, kommen und gehen: das Werk des Künstlers kann beginnen. Manchmal werden diese Vögel zum Inbegriff der Lebenskraft, dann aber sind sie Wandervögel, die unstat keine Ruhe mehr finden. Schließlich aber betreuen sie Nester und Höhlen und sind am Ziel. So wird der Vogel zum Inbegriff der geistigen Tätigkeit, ohne zu einem festen – um nicht zu sagen mechanischen – Symbol zu werden. Im frühen Mittelalter hat der Physiologus in seiner Naturkunde den fliegenden Vogel religiös gedeutet. „Die Sonne, so sie nicht ihre Strahlen ausbreitet, vermag nicht zu leuchten; der Mond, so er nicht sein Doppelhorn ausbreitet, leuchtet nicht; das Vöglein, so es nicht seine Flügel ausbreitet, fliegt nicht. Moses, die Hände ausbreitend, überwand die Amalekiter, Daniel die Löwen. – Denn so du nicht die beiden Hände ausbreitest und machst das Zeichen des Kreuzes, wirst du das Meer des Lebens nicht durchdringen können. Denn die Gestalt des Kreuzes durchdringt die ganze Schöpfung.“<sup>26</sup>

Man darf sich keinen Täuschungen hingeben, die Atelierbilder Braques sind keine ästhetischen Schmuckstücke. Vielmehr geben sie das Chaos der Theogonie, das am Beginn des Schaffens steht. Es ist Tohuwabohu, von dem auch die Bibel spricht und über dessen Abgrund der Geist Gottes schwebt. Braque will keine frommen Bilder machen. Er gibt die Situation des Künstlers wieder, der mit den Bruchstücken seiner Erfahrung zu bauen versucht, der aus der Urmaterie – fast in scholastischer Auffassung – die Form heraufführt und der der diskontinuierlichen Welt der Moderne Ordnung verleiht. In seiner Schrift ‚Mein Weg‘ sagt er: „Habe ich Ihnen die Anekdote von Christoph Columbus nicht erzählt? Also gut: Auf der ersten Fahrt hatte er als Führer nur den Glauben und das Gebet. Er entdeckte ein neues Land; der Weg, der ihn geführt hatte, war völlig unbewußt. Als er aber zum zweiten Mal nach Amerika fuhr, war der Kompaß an die Stelle des Gebetes getreten. Deshalb behaupte ich, daß jede eigentliche Entdeckung, wie ich sie mir vorstelle, nur außerhalb der Wissenschaft möglich ist. In der Wissenschaft liegt das Ziel in den Dingen selbst, es gibt keine Offenbarung.“<sup>27</sup>

Der Sinn der Atelierbilder Braques ist die Entdeckungsfahrt. Für diese Ent-

<sup>25</sup> ebd. 91.

<sup>26</sup> Zit. n. Peter METZ: *Vom Geiste mittelalterlicher Kunst*. München 1963, 14.

<sup>27</sup> BRAQUE a.a.O. 22.



deckungsfahrt gibt es keine Garantien durch die Technik und Wissenschaft; aber dem, der die Fahrt gläubig führt, wird sie zur Offenbarung, zu einem Sinn der Welt.

Im Atelier I (1949, Paris) – es handelt sich nun um eine eigene Folge von Bildern, die diesen Namen führen – wird deutlich der schöpferische Vorgang des Malens beschrieben. Im Hintergrund, der aus reinen Flächen aufgebaut wird, erscheint die weiße Silhouette eines Kruges auf einem schwarzen Plan. Im Vordergrund wird die Leinwand mit dem Stilleben, das Kunstwerk selbst, gegeben. Während der Hintergrund in seinen strengen Formen und in den elementaren Gegensätzen der Farben, das Allgemeine, Licht und Schatten, sozusagen die abstrakte Idee des Stillebens auszudrücken scheint, gibt das Bild des Vordergrunds die lebendigen Formen in ihrem vitalen Schwung wieder und fügt die reichen Farben, Gelb, Grün, Blau, Braun zu dem Schwarz und Weiß hinzu. Im Nebeneinander von Vorder- und Hintergrund wird die Entstehung, die Erzeugung des Bildes – die „Theogenie“ – sichtbar.

Jedoch läßt sich in den Atelierbildern Braques auch die Gefahr des freien Schaffens des Künstlers beobachten. Neben der Entsprechung von Allgemeinem und Besonderem, Objekt und Subjekt, Berührung und Vermählung – dem „Echo“ der Dinge – sieht man die Gefahr des Chaos und der Anarchie. Das fortwährende sich Entsprechen und Korrespondieren der Gegenstände, das nur ästhetische Empfinden und Erleben, die Vermählung der Dinge, kann auch ein Verwischen der Gegenstände, kann Ordnungslosigkeit mit sich bringen; denn eine Ordnung, die durch das Subjekt, die Person des Künstlers allein erhalten wird, ohne metaphysische und gesellschaftliche Grundlagen scheint problematisch. Sie birgt einen sublimen Ästhetizismus und Narzißmus in sich. Oder, wenn man es mit den Worten Braques selber ausdrücken will: „Das Echo antwortet dem Echo. Alles fällt zurück.“<sup>28</sup> Die Bilder Atelier III und VI stellen die Gefahren eines solchen Chaos deutlich vor Augen und bemühen sich, die Verwirrung zu beschwören. Das Bild ‚Echo‘ (1956, Paris) macht diese sehr modernen Vorgänge zum Thema eines eigenen Werkes. Daß die Zeitung „L’Echo“ dabei unmittelbar ins Bild gesetzt wird, weist auf die Gefahr der modernen Publikationsmittel bei allen geistigen Prozessen der Gegenwart hin. Kaum ist heute ein Wort gefallen oder ein Ereignis geschehen, ertönt in hundert, ja tausendfacher Form sein Echo aus Presse, Rundfunk und Fernsehen zurück. Die Konturen der Sachen verwischen sich. „Alles fällt in sich zurück.“ So steht Braques ‚Vogel im Laub‘ nicht in grünen Zweigen und Blättern der Natur, sondern auf einem Hintergrund von geklebten Zeitungsblättern. Diese „Mythologie des Journalismus“ demaskiert den heutigen Menschen, der in vielen Fällen nur mehr zur Funktion dieses unaufhörlichen Echos von Funk, Fernsehen und Presse wird. Die Welt wird zum bloßen Mittel eines privaten oder gesellschaftlichen

<sup>28</sup> ebd. 28.



Geistspiels und erhält dadurch narzißistischen Charakter. Nichts mehr weist über sie hinaus.

Durch Braques Bild und Wort wird der uralte Mythos von Narziß und Echo wieder ins Bewußtsein zurückgerufen: Echo hieß eine Bergnympe, die den schönen, aber gefühllosen Narziß leidenschaftlich liebte. Im Schmerz über dessen Sprödigkeit verzehrte sich die Nympe so sehr, daß nur mehr ihre Stimme übrigblieb, die einsam in den Gebirgen widerhallte. Der schöne Jüngling aber wurde hart bestraft. Als er in einen Bergsee schaute, verliebte er sich in sein eigenes Bild so heftig, daß er an dieser hoffnungslosen Liebe starb. Nicolaus Poussin hat 1623–1626 dieses Thema gemalt. Braque kannte das Bild, das im Louvre hängt, und übersetzte es in die Moderne: Die Menschen und die Dinge sollen einander begegnen. Ihre Korrespondenz aber wird in der Moderne oft zum bloßen Narzißmus: „Das Echo antwortet dem Echo. Alles fällt zurück.“

Daß Braque das Problem des modernen Narzißmus gesehen und durchlitten hat, zeugt von seinem hohen geistigen Rang. Die Gehäuse des unbehausten Menschen stehen tatsächlich oft nur mehr auf ästhetischem Grund, auf Empfindung, Erlebnis und Gefühl. Die Geisttaube der Gegenwart fliegt nur mehr selten am Himmel, in den überwiegenden Fällen bewegt sie sich vor einem Grund aus Zeitungspapier.

Diese Gefahr der modernen Welt scheint ein anderes Motiv Braques zu bewältigen. Es ist das Bild der ‚Nacht‘ (1951, Paris). Das allegorische Thema, das für den Maler ganz ungewöhnlich ist, scheint durch Hesiods Theogonie angeregt: „Chaos zeugte des Erebos Graun und die finstere Nacht. Aber der Nacht entstammte das Licht, entstammte der Tagglanz, die sie geboren, dem Erebos einst in Liebe gesellt.“<sup>29</sup> Wie aus den Trümmern einer zerstörten Stadt erhebt sich die Gestalt im Bild des französischen Malers. Kubistische Splitterflächen schieben sich hoch. Über den Trümmern aus Chaos und Erebos, aus Abgrund und Graun, erscheint der Kopf einer einsamen Frau mit fliegenden Haaren: Die Nacht wartet und schaut. Worauf wartet die Nacht, wonach hält sie Ausschau? Jede Nacht erwartet die aufgehende Sonne und hält Ausschau nach dem Licht. Diesen Vorgang haben nicht nur die Dichter besungen, schon der Prophet Isaias sagt: „Da sieht das Volk, das im Dunkeln wallt, ein mächtig Licht und über den im finsternen Lande Wohnenden wird es hell“ (9, 1).

Nicht aus sich und für sich besteht diese Nacht des Georges Braque. Sie schaut nicht wie Narziß unaufhörlich auf ihr eigenes Spiegelbild, sondern sie erhebt sich und geht einem Größeren, dem Licht der Sonne entgegen. So erhält sie selbst Form und Gestalt und ihre einzigartige Würde.

Die Malerei Braques ging aus von dem heimatlosen und „unbehausten“ Menschen der Gegenwart, dem die Welt fragwürdig geworden ist. In diese vage und konturlos gewordene Gegenwart setzt Braque seine Kuben wie Quadern zu einem

<sup>29</sup> HESIOD: *Theogonie* Vers 123–125.



neuen Bau. Er erkennt, daß die Dinge und Menschen aus ihrer Einsamkeit und Isolierung heraus in Kontakt und Beziehung treten müssen. Ein neuer fühlbarer Raum entsteht. Es beginnt die „Theogonie“, der „Hieros Gamos“ – die Hochzeit von Himmel und Erde und die Vermählung der Dinge. Ruhelos wie der Vogel sein Nest sucht und das Weberschiffchen durch die Lagen des Garns huscht, webt der Maler sein Bild der Welt und hört auf das Echo der Dinge. Die große Harmonie des Daseins aber wird nur dann grundgelegt, wenn das Echo nicht nur dem Echo antwortet und alles in sich zurückfällt, sondern der Mensch sich groß aus den Bruchstücken seiner Welt erhebt wie die Nacht und Ausschau hält nach dem Licht, das die unzerstörbaren Formen schafft und keinen Abend kennt.

## ZEITBERICHT

Eine Ausstellung ausgewählter französischer Emaillé-Arbeiten im Vatikan – Ein Glaubensgespräch in Jerusalem – Katholisches Leben an den Höheren Schulen Polens – Zur Religionsstatistik auf den Philippinen – Eine amerikanische Stimme zur Frage der Religionsfreiheit

### Eine Ausstellung ausgewählter französischer Emaillé-Arbeiten im Vatikan

In den zur Biblioteca Vaticana gehörigen Räumen der zu Ende des 14. Jahrhunderts ausgemalten sogenannten Appartamenti Borgia stellte das französische Außenministerium und das Ministerium für kulturelle Angelegenheiten vom 12. Nov. bis 12. Dez. 1963 eine Sammlung von entweder aus Limoges selbst stammenden oder nach der Art von Limoges gefertigten Emaillé-Arbeiten aus. Der Kommissar dieser äußerst reichhaltigen und sehr wertvollen Ausstellung war der Chefkonservator am Louvre, Pierre Verlet, der mit großer Sachkenntnis und ebensolchem Geschick – er hatte nur eine einzige Absage bekommen – 181 Stücke zusammengebracht hatte, die entweder als berechnete Vertreter ihrer Art oder als Einzelstücke den Ablauf der Emaillékunst von Limoges beleuchteten. Darum waren die Stücke auch „grosso modo“, wie der Katalog sich ausdrückt, nach der historischen Abfolge ihrer Entstehung geordnet. Mit nur einer Ausnahme, nämlich den sieben einzig noch erhaltenen Figuren vom Altar Innozenz' III. über dem Petrusgrab in St. Peter, die dem Museo Sacro der Biblioteca Vaticana gehören, stammten alle ausgestellten Gegenstände aus Frankreich und zwar sowohl aus den verschiedensten Museen wie auch aus vielen sonst schwer zugänglichen Kirchenschätzen. Schon allein deshalb war die Ausstellung einzig in ihrer Art.

Die ausgestellten Gegenstände gehörten sämtlich dem kirchlichen Raum an. Wie für die vom Geist der Gotik getragenen Jahrhunderte nichts anderes zu erwarten war, befanden sich ausnehmend viele Reliquienkästen aller Größen und Ausstattungsarten darunter. Man konnte aber auch viele, meist kleinere Pyxiden sehen, auch das eine oder andere recht kleine Ziborium, aber auch jenes umfangreiche, das der „Magister Alpais“ im 13. Jahrhundert hatte herstellen lassen.