

Georges Braque

Autor(en): **Vogt, Adolf Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 7

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624559>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Georges Braque

VON ADOLF MAX VOGT

(«Neue Zürcher Zeitung», 10. Juni 1953)

Das Kunsthaus hat, als gewichtigen Beitrag zu den Zürcher Juni-Festwochen, am 7. Juni eine Braque-Ausstellung eröffnet. Das Schaffen des einundsiebzigjährigen französischen Meisters wird — mit 120 Gemälden, mit Zeichnungen, Tapisserien, Plastiken und mit dem vollständigen graphischen Oeuvre — geehrt durch einen Ueberblick, der von den Anfängen bis in die jüngsten Jahre reicht. Die Ausstellung, die von einem wohlgeratenen, reich bebilderten Katalog begleitet ist, wurde in Verbindung mit der Kunsthalle Bern geplant und konnte nur mit großen organisatorischen Anstrengungen verwirklicht werden. Im Vergleich zur Berner Frühjahrsausstellung enthält sie einen durch etliche Beiträge erweiterten, in den Akzenten mannigfach veränderten Werkbestand. An der stark besuchten Vernissage vom Sonntagmorgen konnten Konservator Dr. René Wehrli und der Botschafter Frankreichs in Bern, S. E. M. Jean Chauvel, ihrer Freude über das Kunstereignis Ausdruck geben und allen jenen Museen und Sammlern danken, die von der zunehmenden Ausleihemüdigkeit noch nicht betroffen sind.

Fünfundzwanzig Jahre lang mit sich selbst allein vor der Staffelei, ohne äußeren Auftrag — welch eine Summe an Einsamkeiten, welch ein Bestehen von Aengsten allemal vor der weißen Leinwand, vor den grenzenlosen Möglichkeiten, die sie bietet, den Gefahren, die sie provoziert. Braque, der sich nie von Einfällen hat ablenken lassen, hat diese Einsamkeit in einem besonderen Maße durchlebt, und sie ist, als ein steter Gefährte, auf seinen Bildern manifest geworden. Das hat nichts mit Trübsal zu tun, im Gegenteil, die Freude der Stille und die Trauer der Stille halten sich die Waage, ausgewogen selbst noch sie.

Der ein Leben lang am Ufer dieses Stromes der Versunkenheit saß, hat sich indessen doch verändert, nie (außer in der Jugend) sprunghaft, sondern unmerklich, stetig, allem Kunsttumult der Zeitgenossenschaft zum Trotz. Versucht man, und wir wollen das jetzt tun, diese fünfzig Werkjahre zu unterteilen in Gruppen, dann beschleicht einen allerdings das Bedenken der Simplifikation. Merkwürdig ist sogleich, daß sich, als handelte man von der Szenenfolge eines klassischen Stückes, die Dreizahl oder, erweitert, die Fünffzahl aufdrängt. Die drei Phasen, die am markantesten hervortreten, sind: der Kubismus; die Zeit der (im präzisen Sinne des mißbrauchten Wortes) klassischen Formulierung; schließlich das späte Werk, das eben erst im Werden steht, deshalb nicht benannt sein soll, übrigens auch gar nicht leicht zu betiteln sein wird. Genauer besehen, lassen sich jedoch fünf Stufen scheiden, die in der vorzüglich geordneten Zürcher Ausstellung klar zum Ausdruck gelangen: vor dem Kubismus bestand Braque seine Lehrjahre im Gefolge der Fauves; nach der glücklichen Zeit der Annäherung an den klassischen Einklang folgen Jahre einer unleugbaren Formelhaftigkeit, der er sich erst in jüngster Zeit, so scheint es uns, endgültig entziehen konnte.

Die fauvistischen Landschaften des Zwanzigjährigen sind Leistungen eines Musterschülers, der seinen Kalkül offenbar schon mühelos ins Gleich zu setzen

vermag. Einzig in den «Arbres», dem hellen Bildchen, wagt er einen Wurf nebenaus und kündigt, im Vertauschen der Valeurs, eine kühne Zartheit an. Wer aber, unter eingeübten Augenmenschen, könnte sich ausnehmen, das, was nun folgt, erahnt zu haben? Im Jahre 1907 entwirft Braque die Regeln zu einem Orden der äußersten Askese. Er wird ihm, im Bunde mit Pablo Picasso, ein Dezennium lang vorstehen, er wird sich keine Lizenzen gestatten, strengste Observanz einhalten. Je sicherer sich heute zeigt, daß diese Mönchschaft der Kubisten epochengründend war, desto deutlicher wird, daß ihr Unterfangen und ihr mehr oder minder unbewußtes Ziel äußerst schwierig auszulegen sind.

Man hielt diese Bilder für Revoluzzereien — jetzt klingen sie längst anders von den Wänden. Man spürt den Ernst, die innerliche Glut des freiwilligen Verzichtens. Denn diese Maler hatten sich das Zölibat auferlegt: sie haben auf die Farbe verzichtet. Mit der kargen Mönchskost von Schwarz, Grau und Bleichbraun bestreiten sie das Mahl; mit diesen einzigen drei Tönen stimmen sie den Gregorianischen Gesang an. Wer einst die Geistesgeschichte des vergangenen halben Jahrhunderts zu schreiben unternimmt, wird diese singuläre Restriktion fest ins Auge fassen müssen; wer sie gründlich zu deuten vermöchte — bislang, glauben wir, ist das noch nicht geleistet —, der hätte den Schlüssel zu manchem in Händen, nicht nur die Malerei betreffend. Denn hier beginnt die Malerei, mächtig gefördert vom Erbe Paul Cézannes, recht eigentlich zu philosophieren. Sie sucht mit allen Mitteln die alltäglich-handgreifliche Welt der Benennbarkeiten zu unterschreiten. Das Wahrnehmen der oberen und äußeren Erscheinung, der Haut der Dinge, widert diese Maler an. Sie haben ein unersättliches Verlangen nach so etwas wie «An sich», sie möchten nicht lediglich einzeln Seiendes, sondern das Sein selber treffen. Das Schlüsselbild «Maisons à l'Estaque» (1908) zeigt den Vorgang. Mediterrane Häuser und Bäume sind es, die Braque vor sich sieht; behutsam streift er ihnen die «Haut» ab, um die Grundform bloßzulegen; er verzichtet also auf Fenster, Dachtraufe und Ziegelstein, auf Blatt und Zweig, er merkt auf die Stammstruktur des Baumes und auf den elementaren Kubus des Hauses. Auch die Farben des äußeren Erscheinungsglanzes werden abgestreift, denn wer auf den «Bodensatz» der Anschauungswelt tendiert, wird auch nur den «Bodensatz» der Farbenskala für angemessen empfinden — also die wenigen Stufen von Olivgrün und Braun bis hinab zu Grau und Schwarzgrau. Das sind dauerhafte Töne, wenig abhängig von Licht und Laune, sie vertreten jene gedämpften Bereiche, von denen alles herkam und zu denen alles geht, was Erde war und wieder Erde wird.

Wie tief ein Braque und Picasso damals hinabzustößen vermochten auf das Eine und nicht mehr Teilbare hin, wann ihnen ihr Ausdrucksmittel (Farbe, Form) schließlich Grenzen setzte, wo am Ende sie selber der Suche müde wurden — das alles muß erst noch der Diskussion unterzogen werden. Eines aber steht fest, nämlich daß sie nicht einfach einem Spleen nachgrübelten. Denn das ganze Unterfangen erinnert

zu sehr an die Leidenschaft anderer Geistesdisziplinen, das letzte Unteilbare zu erkunden (so, wie es einst die griechischen Vorsokratiker erkundet hatten). Kann es gänzlich Zufall sein, wenn zur Zeit des Kubismus manche Philosophen auf verwandten Wegen schreiten, begeistert für die Vorsokratiker, neuerdings und betont der Ontologie, der Unterscheidung zwischen Seienden und Sein zugetan?

Der «Guitariste» von 1917 und die «Café-Bar» 1919 sind Merkstufen der Ablösung von der kubistischen Elementenlehre. Reiche, satte Farben strömen ein, frischleuchtend geworden durch die selbstaufgelegte Abstinenz. Der Begriff, die Benennbarkeit strömt ebenfalls — ganz langsam — wieder ein und dämpft die kahle Strenge der Anonymität. Braque sagt jetzt «Tisch», «Stuhl», «Schale», «Frucht» mit dem Erstaunen dessen, der aus langer Meditation erwacht und sich erstmals wieder, nach beharrlichem Verweilen bei der Abstraktion, der vereinzelt Sache erfreut. Was Punkt, Strich, Facette, Fläche, Kante, Körper eigentlich sind und sein können, das hat er als Kubist bereinigt. Nun läßt er sie zu Gegenständen zusammenschließen, und diese Synthese vollführt er mit der Würde und Kraft dessen, der lange Zeit den mühevollen und unpopulären Verzicht der Analyse auf sich nahm. Wie eine Belohnung fällt ihm jetzt (in den Zwanzigerjahren) die Fähigkeit zur klassischen Ausgewogenheit zu. «J'aime la règle qui corrige l'émotion; j'aime l'émotion qui corrige la règle», notiert er sich* und gesteht damit selber ein, daß ihm die Äquivalenz zwischen Verstand und Gefühl zum Hauptanliegen geworden ist. In diesen Jahren des glücklichsten Zusammenklangs hat jedes Ding Anteil am Nachbar, nie gehört der Kontur ganz dem Krug, immer ist er auch Teilhaber an der benachbarten Schale. Die Sachen sind — und darum heißen wir dies «klassisch» — zugleich einklingend verwoben miteinander, und doch

* Le Jour et la Nuit, Cahiers de Georges Braque, 1917—1952 (Gallimard, Paris; deutsche Uebersetzung: Verlag Arche, Zch.).

besteht jedes Einzelne frei für sich. Von den Zeitgenossen Braques ist sicherlich keiner der klassischen Form so ernstlich nahegekommen wie er. Es steht ihm wohl an, daß er selber indessen diese Nähe als relativ empfindet: «Die Wahrheit schützt sich selbst: die Antagonismen wachsen rings um sie mit Symmetrie, ohne sie zu erreichen.»

Daß, wie Wölfflin prägte, Klassik ein «schmaler Grat» ist, muß Braque an seinem eigenen Schaffen tatsächlich erfahren haben. Er ist der harmonischen Form so sehr innegeworden in kurzen Jahren, daß für ihn (wie für manche französische und italienische Meister früherer Zeiten) die heikle Frage entstand, wie lange noch der eigene Waagebalken auf dem schmalen Grat schwebend zu ruhen vermöge? Das durchaus Schwierige jeder klassischen Form ist, daß sie Formel werden kann, Formel, die definitive Ankunft bedeutet und daher dem breit daher sich wälzenden Leben nicht mehr gerecht wird. Auch Braque sah sich in den eigenen Fesseln erstaunlicher Vollendung gefangen. Die Auslöseversuche, die mannigfaltig und zum Teil diskutabler Art sind, ließen aber bald wieder aufmerken und erkennen, daß er nicht gewillt war, ein Opfer der eigenen Meisterschaft zu werden.

Erlösung von der Formel konnte nur ein neu empfundenes Geheimnis bringen. Dieses Geheimnis bricht sich jetzt Bahn, immer reicher, immer dringender, eindringender, in den Werken aus jüngsten Jahren. Es ist, als hätte sich die abschließende bildparallele Fläche, die den Hintergrund so mancher Stilleben ausmachte, aufgelöst in Facetten, die sich langsam auftun auf eine größere und umfassendere Welt. Ein heimliches Bersten geht durch diese Bilder, der formelhaft und blank gewordene Einklang ist aufgebrochen, eine wunderbare Weite, ein Wind aus dämmernden Fernen zieht herein. In der Zürcher Ausstellung steht für diese Entwicklung das Werk «Le salon». Es verheißt und bestätigt schon einen Altersstil wahrhafter Größe.

KUNSTHALLE BASEL

SCHÄTZE ALTÄGYPTISCHER KUNST

Die Ausstellung «Schätze altägyptischer Kunst» in der Basler Kunsthalle am Steinenberg bildet eine große Ueberraschung. Während der mehr als zweijährigen Vorbereitungszeit waren, auch von Künstlern, Stimmen laut geworden, ob sich ein so kühnes, noch nie gewagtes Unterfangen lohne und welchen Sinn es habe, eine uns so fremde Kunst heute zu zeigen. Seit der Eröffnung aber hat die Skepsis einer offenen Zustimmung, ja einer begeisterten Befürwortung Platz gemacht.

Aus vierzehn europäischen Museen, u. a. von Amsterdam, Brüssel, Berlin, Hildesheim, München, Wien,

Florenz und Turin sowie aus verschiedenen Privatsammlungen wurden ausgewählte, vielfach berühmte Königfiguren, Kolossalstatuen, Bronzen, Grabreliefs, Kalkstelen, Fresken usw. in Basel vereinigt, im ganzen 275 Objekte. Es ist das erste Mal, nicht nur in der Schweiz, sondern überhaupt, daß eine Sammelausstellung altägyptischer Kunstwerke veranstaltet wird. Sie bringt Zeugnisse aus allen Epochen dieser hochentwickelten Kultur, die von ca. 3000 v. Chr. über das Alte Reich, das Mittlere und das Neue Reich mit der Amarna-Zwischenzeit Echnatons, bis in die Spätzeit zu Alexander d. Gr. reicht. Nicht das ägyptolo-