

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 834

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925–1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

The Times Literary Supplement bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael
Raumgestaltungen

Der Beginn der modernen Kunst
im Kubismus und im Werk
von Georges Braque

Herausgegeben von
Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raphael, Max:

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –
Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Raphael, Max:

Raumgestaltungen : der Beginn der modernen Kunst
im Kubismus und im Werk von Georges Braque /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 834)

ISBN 3-518-28434-7 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Raumgestaltungen. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 834

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1986

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89

Inhalt

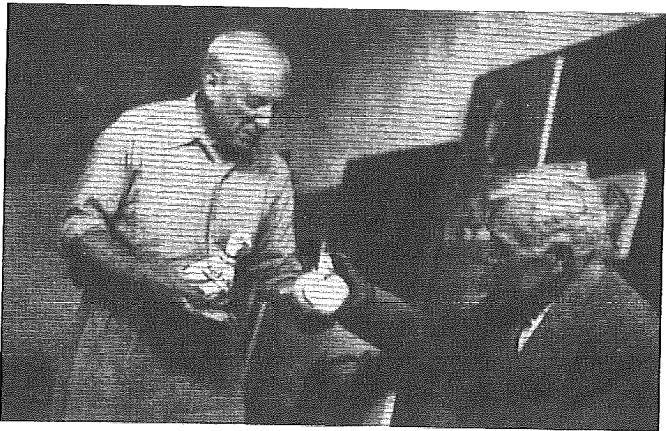
Braque und Picasso. Notiz aus Max Raphaels Tagebüchern	7
Einleitung des Herausgebers	9
Editorischer Bericht	39
Anmerkungen	49
Literaturverzeichnis	52

RAUMGESTALTUNGEN

Der Beginn eines neuen Raum»ideals«	56
Räume	62
<i>Stehender Akt</i> (1907)	65
I. Periode: Die Raumgestaltung von den Dingen her gesehen	73
<i>Erste Etappe</i> (1908–1909)	74
Der Raum aus kubischen Körpern (im Winkel über Eck gesehen)	74
<i>Der Hafen</i> (1909)	77
Die Zeitgestaltung	80
Ein Vergleich zwischen Braques <i>Häuser in</i> <i>Estaque</i> (1908) und Picassos <i>Fabrik</i> (1909) . . .	85
Schiefe Ebene, Raum, Körper und Aktionszeit	90
<i>Zweite Etappe</i> (1909–1912)	97
Das transparente Raumfeld	97
Die Zeitgestaltung (<i>Frau mit Mandoline</i> , 1910)	102

II. Periode: Die Raumgestaltung aus planparallelen Ebenen (1913–1920/22)	117
<i>Erste Etappe (1913–1917) [1912–1918]</i>	120
Die Periode der Klebebilder	120
Die Zeitgestaltung	122
<i>Zweite Etappe (1918–1920/22)</i>	138
Die farbige Lösung	138
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques <i>Stilleben auf Tisch</i> (1918) mit Picassos <i>Tisch</i> (1919/20)	143
III. Periode: Der partiell leere Raum und die Plastizität konvexer Gegenstände (1923; 1927/29; 1935)	163
Simultaneität	163
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques <i>Stilleben</i> (1928) und Picassos <i>Der rote Teppich</i> (1924)	166
IV. Periode: Raumgestaltung durch senkrechte Wandgliederung (1927; 1937–39; 1942)	183
Der seelische Innenraum	184
Die Zeitgestaltung. Ein Vergleich zwischen Braques und Picassos <i>Der Maler und sein Modell</i> (1939 und 1928)	187
Bildnachweise	208
Lebensdaten von Georges Braque	209
Register	210

Braque und Picasso
Notiz aus Max Raphaels Tagebüchern



Braque besucht Picasso im Atelier von Valauris, 1954

New York, 23. 4. 1943

... bin in die Ausstellungen gegangen – nicht weniger als fünf. Die erste wollte die Zeit von 1910 erwecken, als ich nach Paris kam, sie zeigte wohl manches von der Konfusion und wenig von ihrer Größe. Den stärksten Eindruck machte mir wieder Matisse, vielleicht weil er so ganz in der französischen Tradition ist und er damit meine Sehnsucht befriedigt; vielleicht aber auch, weil seine Farbe eine Sinnenfreude ist, *l'art est la délectation* – wie Poussin sagt, selbst wenn der Inhalt pessimistisch ist. Aber warum wirken seine Bilder, aber auch die von Picasso und Braque aus jener Zeit viel besser und stärker als die meisten späteren? Matisse ist nicht nur stehengeblieben, sondern zurückgegangen – er hat verloren. Picasso (und Braque) haben sich oft geändert, aber man hat den Eindruck, daß es entweder Experimente sind oder Veränderungen, die keine Beziehung mehr zu ihrer Zeit, sondern nur noch zu ihrer Person haben. Ich erschrak plötzlich über diese Aufgabe des Künstlers: immer er selbst zu sein und doch sich immer zu erneuern im Zusammenhang mit der Zeit. 1911 hatte ich weltanschaulich die Basis dieser Leute, nach 1918 hatte ich eine ganz andere. Und es scheint mir, ich habe gründlich umgelernt seitdem (d. h. seit 1935), aber mit oder gegen die Zeit? Und so mag es kommen, daß sie mir immer fremder werden, heute mißfiel mir die lackartige Materie Picassos besonders stark. Während Braque es sich durch Beimischungen von Sand gar zu leicht macht, um die Farbe vibrieren zu lassen. Aber was man sagen mag, sie sind die einzigen, die übrig geblieben sind und bleiben werden; sie haben sich die Unsterblichkeit ermailt, und damit hätte die Kritik zu schweigen.

Die vorliegende Studie hat Raphael 1949 geschrieben.

Einleitung des Herausgebers

1

Raumgestaltung ist für den Innenarchitekten und den Dekorateur Arbeit mit Materialien in Räumen – ausgehend von Grundgegebenheiten variieren sie, spielen mit Offenheiten, verbinden Kreativität und Anpassung. Aufgabe des Malers ist es gerade, Konvention und Dekor zu überwinden, das Gegebene zuallererst in Frage zu stellen, die Räume neu zu bauen und nicht nur *in* Räumen zu gestalten. Dabei können ihm funktionelles Denken sowie handwerkliche Fähigkeiten des Architekten (in Konstruktion und mathematischer Präzision) und des Dekorateurs (im Umgang mit den Materialien) Vorbild sein. Der Kunsthistoriker, der sich am einzelnen Werk orientiert, der gleichsam »in das Bild hineinkriecht«, um die Farben zu fühlen und zu riechen, um die Erhebungen zu ertasten, um in diesen Räumen zu leben, um »von innen« heraus das Bild zu verstehen, ist von alledem etwas, und er partizipiert an den Bewegungen und Verweigerungen, an den Formen, ihrer Geometrie und ihren Sprachen. Dies gilt exemplarisch für den Mitbegründer der *empirischen Kunstwissenschaft* Max Raphael.

Aber anders als in seinen frühen Portraits von Rodin, Matisse, Picasso, Purrmann und Pechstein – über die er aus der Atmosphäre der Ateliers und ihres Künstlerlebens schrieb – entsteht in dieser Studie über Georges Braque alles aus der Betrachtung des einzelnen Werks. Der Künstler Braque tritt völlig hinter seinem Werk und der Beschreibung der Raumgestaltung als eines dynamischen Vorgangs zurück.

Das entspricht Braques eigenen Intentionen. Während

aber Carl Einstein seine Vorgehensweise mit derjenigen Braques zur Deckung zu bringen versucht – »... das dramatisch Erregte, der private Charakter der Bildentstehung sind unsichtbar«¹ – entdeckt Raphael in Braques Methode auch andersartige Lösungen, so z. B. in Bildern aus der Zeit zwischen 1909 und 1912, in denen Braque die Gestaltung nur provisorisch abschließt und den Prozeß des Schaffens sichtbar halte. Auch wenn Raphael die Selbstbeherrschung und das konzeptionell Abgeschlossene in Braques Bildern hervorhebt, so konkretisiert und relativiert er dies doch immer in den Bildanalysen, vor allem auch im Vergleich mit Picasso.

Alle Wege und Linien, Konstruktionen und Kompositionen, die Raphael an einem Bild Braques verfolgt, bezieht er auf ein anderes Bild und nur peripher auf den Maler, da, wo er von Braques französischer Kulturbezogenheit spricht (vgl. S. 196) und da, wo er aus dessen Anwendung der Farbe zu der Einschätzung eines »zur Sentimentalität neigenden Asketen« kommt. (S. 153, vgl. auch S. 122, 159 und 192) Nicht die persönliche Meinung also, nicht die biographische Recherche, sondern Phänomenbeschreibung und analytische Strenge bestimmen Raphaels Braque-Studie.

»... er war eine einsiedlerische, schwerblütige Natur. Aber wenn er einen Entschluß faßte, dann führte er ihn schwungvoll und mit großer Kraft aus« – ein Versuch wie dieser von John Russell in seiner Braque-Biographie (1959:7), den Künstler und sein Werk einzukreisen, jede Form von anekdotischer Bereicherung oder vom Werk wegführender Historie ist den Braque-Interpreten Einstein und Raphael fremd. Sie kümmern sich um das Substrat, ja manchmal hat man den Eindruck, um etwas Ewi-

ges, um Urformen, Gestalten schlechthin. Sie haben ihre Studien gegen die »Klischeemonographie« geschrieben, in der die Kunstwerke in Schlagworten ersticken und »ihr Ungemeines ergreist« (Einstein) – vergleichbar Braques Wunsch, das Bild dürfe nicht seines Mysteriums beraubt werden. Raphael und Einstein sind sich darin einig, bei der Bildbeschreibung und deren Theoretisierung, Bilder nicht geschwätzig zu verkleistern und sie nicht als selbständige Organismen und Totalitäten zu isolieren, sondern sie in ihrer »lebendigen Verkettung« zu zeigen.

In vielen Kommentaren zu Braques Werk wird dessen Vollendung betont, die handwerkliche Perfektion sowie der geduldig und kontrolliert erarbeitete formale Kanon. Daß er diesen aber vor dem Betrachter verhülle: in der Art, wie er die Fläche angeordnet und die farbige Gestaltung zu einer der Wirklichkeit gegenüberstehenden »Braque'schen Form« individualisiert habe, hat keiner so entschieden formuliert wie Einstein: »Das Gemälde ist vollendet, wenn die Erschütterung verborgen ist« – diese Methode der steten Formvollendung im Vertrauen auf die eigene visionäre und konzeptuelle Kraft folgt einer von Bild zu Bild sich mit »seltener Strenge« ergänzenden und erweiternden »Grammatik erfundener Formen«, gewinnt »Ordnung in reiner Fülle«, eine Fülle gegenständlicher Formen, die nie bloß abgebildet, modelliert, sondern geschaut sind. In der Weise, wie er dem Raum und der menschlichen Gestalt als feststehender Urgegebenheit mißtraut, Bilder also nicht mehr nur als »Doppelgänger von Göttern und Toten« mit »servilem Optimismus« präsentiert, sie herauslöst aus dem »bildlichen Positivismus«, kann er die Gegenstände neu bilden und so den Kubismus der Isolierung entreißen. Diese Erweiterung korrespon-

diert mit der selbst auferlegten Begrenzung: das Bild nicht auszuweiten zu einem Experimentierfeld vorläufiger Lösungen – Braque stellt jede Erfindung zurück, bis er die technische Lösung gefunden hat – oder zu einem Spielfeld für Privatheit und Sentimentalität – das Sentimentale ist in seinen Bildern »absorbiert und die persönliche Anstrengung unsichtbar geworden«.²

Das ist auch der Tenor in Raphaels Braque-Studie – allerdings nicht philosophisch gesetzt, sondern bildanalytisch rekonstruiert; dabei sieht Raphael die Braquesche Form nicht derart abgeschlossen, und den Weg, der zu ihr führt, nicht so zielgerichtet. In den Schlußsätzen seiner Studie durchbricht er gar diese Anschauung von einer gleichsam reinen kubistischen Form.

John Berger (1973: 60–63, 86) vergleicht ein kubistisches Bild mit einem Altargemälde der Frührenaissance und betont, wie in beiden Darstellungen – und in den fünf Jahrhunderten dazwischen gebe es nichts Vergleichbares – die Subjektivität auf ein Minimum reduziert sei, nichts schiebe sich zwischen den Betrachter und die Gegenstände, »am allerwenigsten die Persönlichkeit des Künstlers«. Dennoch werde dadurch diese Kunst nicht statisch oder abstrakt, sie zeichne sich gerade durch »Interaktion...: Wechselwirkung von Konstruktion und Bewegung« aus. Marcel Duchamp (1981: 220) stellte Braques »inneren Sinn für Geometrie« heraus, und die Tendenz zum Überindividuellen betonte Kahnweiler (1958), als er von der kubistischen Malerei als »Schrift«, »Formenschema« und »Aufbau« sprach. Paul Klee nannte 1912 die Kubisten »Formphilosophen«.

Auch Raphael erlebt in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts künstlerische Umbrüche produktiv aus der

Sicht der Künstler und versucht doch zugleich deren Systematisierung. Er stellt nicht nur das Ende einer Epoche im nachhinein fest, sondern benennt die entstandene künstlerische Leere und die Notwendigkeit eines neuen Sehens. Allerdings erkennt er im Kubismus erst sehr viel später die unabdingbar gewordene Veränderung der Raumgestaltung, die Abstraktion von der gewohnten Art und Weise, Räume perspektivisch zu sehen, das Vordringen zur *Struktur* des Raums.

Den »vollständigen Bruch« und die »radikale Erneuerung« hatte Picasso 1907 mit *Les Femmes d'Alger (O. J.)* vollzogen. Matisse prägte 1908 den Begriff des Kubismus, als er mehr im Scherz sagte, die Häuser dieser modernen Maler sähen wie Würfel aus, ohne zu wissen, wie er damit an Cézanne angeschlossen, der an Émile Bernard geschrieben hatte: »Wir müssen lernen, in der Natur den Zylinder, die Kugel und den Kegel zu erkennen«. (Entsprechend hatten auch Gleizes und Metzinger, 1912, formuliert: »Wer Cézanne versteht, ist direkt am Kubismus.«) Als Juan Gris nach Paris kam, war er sofort vom Kubismus begeistert: »Hier ist eine neue Sprache, um die Welt zu beschreiben!« und Einstein ergänzte, daß für Gris der Kubismus nicht nur ein Problem der Malerei, sondern ein »menschliches Problem« gewesen sei. Die *Kodifizierung* der kubistischen Entwürfe ist das Resultat der diversesten Absichten, Techniken und Programme. Apollinaire nannte es die »soziale Aufgabe der großen Dichter und Maler«, die äußeren Erscheinungen zu erneuern, wobei in seinem Verständnis Picasso am weitesten ging, in der Art, wie er Objekte zerlegte, »wie ein Chirurg, der einen Leichnam sezziert«. ³

1907 hatte Braque, begleitet von Apollinaire, zum er-

sten Mal Picasso in dessen Atelier besucht, das angefangene Bild *Les Femmes d'Alger* gesehen und geäußert, so zu malen, sei, wie wenn man Benzin trinken würde. (*Kubismus* 1982: 48) Aber noch im selben Jahr reagierte Braque mit der theoretischen Forderung nach einem eigenständigen »fait pictural« und dem Entwurf von *Grand Nu* (Stehender Akt), ein Bild aus Picassos Einflußbereich, das aber schon Braques kubistische Bildgestaltung im Kern ausmacht. *Stehender Akt* wird 1908 im Salon des Indépendants ausgestellt, und schon kurz darauf hat Braque mit *Häuser in L'Estaque* ein Vor-Bild für Picasso geschaffen. Man unterscheidet allgemein zwischen der ersten »cézannesquen Phase« des Kubismus (1907–1909), dem »analytischen Kubismus« (1910–1912) und dem »synthetischen Kubismus« (1912–1914). Raphael beginnt seine Studie mit der Gegenüberstellung von Picassos und Braques Aktbildern sowie den »Landschaften« der beiden Maler, deren Verhältnis Braque bis zum Ausbruch des Krieges mit dem zweier »aneinandergeseilter Bergsteiger« verglich.

Als Apollinaire 1912 von der »erhabenen Moderne« sprach, sah er jedoch auch bereits im Kubismus die Gefahr des Auseinanderfallens, der imitatorischen Verflachung und Erstarrung in nicht mehr neuen Formen, wobei er sich selbst an dieser Separierung beteiligte, als er Gris' Kunst als »intellektuell« und »wissenschaftlich-konzipiert« abtat. Apollinaire als Kunstkritiker und spontaner Programmatiker sowie Albert Gleizes als Theoretiker des Kubismus sprachen von der im Kubismus anvisierten Vierten Dimension, in der man über das Analytische und Umformende hinaus zu einer größeren Wirklichkeitsnähe im Sinne der authentischen Wahrnehmung kommen

könne. Apollinaire schlug vor, fortan von *Orphismus* zu sprechen – ein Begriff, der umfassender sein sollte und auch Futurismus und Fauvismus miteinschließt.

Braques ›besondere Lösung‹ war seine Raumgestaltung und Farbgebung; im Unterschied zu Picasso, Masson, Miró spricht Einstein bei ihm nur bezogen auf die späten Bilder von »Halluzinationen« und »halluzinativer Kunst«,⁴ während er generell Braques *Konzeption* und *Organisation* betont. Gemeinsam war diesen Malern der Wunsch, den Raum ebenso wie die Zeit prozeßhaft zu sehen und zu gestalten, um damit die Geometrie und die »Mythologie der Formen« sichtbar zu machen und zur »Wahrheit der Bilder«, zur »metamorphotischen Neubildung des Realen« zu erweitern. Apollinaire sprach vom »grenzenlosen Universum«, das sich die neue Malerei zum Ideal erkoren habe, oder wie es in Einsteins unpubliziertem, Entwurf gebliebenen Text über Braque (»Betrachtung«) heißt: »... die Gestaltmenge des Daseins zu vermehren«, das Bild dem Konservatismus des nur Wiederholenden zu entreißen, die »Raumkonvention« als »bequemes Vorurteil zu entlarven«.⁵

Raphael spricht von dem »Vorurteil« und dem »Klassencharakter« der Perspektive, die den Raum auf etwas Dauerhaftes, Unbewegtes festlege. Gegen eine solche »tödliche Kraft des Kunstwerks« (Einstein⁶), gegen die mechanistisch verflachte Welt und das eingeeengte Sehen setzten die Kubisten eine Raumgestaltung, in der Raumbeziehungen, Körper, Zeit und Energien neu kombiniert wurden.

In Abkehr von der Wirklichkeitserfahrung im Liberalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurden antiillusionistische Prinzipien erprobt und Bilder als Energie-

zentren entworfen. Während Raphael auch diese Interpretation wieder an den Bildern entwickelt (vgl. etwa S. 173), verfährt Einstein programmatischer; er argumentiert in diesem Punkt auf zwei Ebenen: kulturkritisch gegen den Liberalismus als »Epoche der Escroquerie der Person« und kunstkritisch gegen die Ausbeutung und gefahrenlose Zensurierung der Kunstwerke. Diese Argumentation bestimmte zwar auch Raphaels Kunsterfahrung und Kunstbewertung von Anfang an, aber er ist nicht bereit, die moderne Kunst – vor allem den Kubismus – als revolutionär zu feiern. Erst in der vorliegenden Studie wird Raphaels Zugang zum Kubismus nicht länger von dieser theoretischen und ideologischen Reserviertheit eingeeengt. In den vierzig Jahren zwischen Raphaels früher Neugierde auf die moderne Kunst und dieser Arbeit über die Raumgestaltung spielt Braque für ihn keine Rolle.

Einsteins Auseinandersetzung mit Braque hingegen ist von einer sich beständig noch steigernden Zustimmung beherrscht: von der Anerkennung der technischen Perfektion und Abgeschlossenheit im Braqueschen Werk, wie er sie 1929 betont, zu den Hymnen auf den Visionär, die er angesichts Braques Folgebilder um 1930/32 singt: auf den Schöpfer »halluzinativer Gestaltdichtung« und »Traumwertung«, den aus dem Unsichtbaren und Okkulten Schaffenden. Aus seiner ästhetischen Hochschätzung des Kubismus ist eine orgiastische Feier der »frühen Phase des Realen«, der »Metamorphosen des Daseins«, des »Dichterischen schlechthin« geworden. Die Bildproduktion oder »halluzinative Gestaltdichtung« beschreibt er wie einen Traum, wie ein Rauscherlebnis oder eine religiöse Erfahrung, die das bewußte Ich zerstört.⁷

Künstler und Umwelt – auf immer unvereinbar; und doch kann man nicht entschiedener als Einstein gegen l'art pour l'art ankämpfen und immer wieder fordern, Kunst nicht isoliert zu interpretieren, sie auf den sich verändernden Menschen und auf die zu ändernde Wirklichkeit zu beziehen. In seiner großen Braque-Studie wird er dafür den Begriff der »Soziologie oder Ethnologie der Kunst« prägen.⁸ In Raphaels kunstsoziologischen Essays heißt der Gegner ebenfalls l'art pour l'art und eine Kunstwissenschaft, die Kunst bedingungslos analysiert.

Max Raphaels Braque-Studie nimmt in ihrer Strenge der Bildbeschreibung und Askese gegenüber jeder biographischen Aufbereitung des am Bild zu Sehenden nicht nur in der Braque-Literatur, sondern auch in der Kunstwissenschaft allgemein eine Sonderstellung ein. Nicht, daß der biographische Bezug und die über das Einzelbild hinausgehende Bewertung per se schon vom Bild wegführten, aber sie sind doch immer auch Verführungen, das genaue, intensive Sehen zu vernachlässigen, das Kontemplative und Analytische im Kunstbewerten vorzeitig abubrechen, es nicht genügend als Grundlagenarbeit zu üben. So schön und zutreffend manche Äußerungen zum Werk Braques auch sind, ob von Giacometti (der betont, wie manche Gegenstände in Braques Bildern »unendlich leben«), von Apollinaire (die Zeichen und unbekannte Formen von Braque »umstrahlten uns«) oder von Francis Ponge (der Braques »tiefe Menschlichkeit« darlegte), so enthalten sie doch weltanschauliche und klischeehafte Kriterien und führen uns erst einmal nicht näher an den Aufbau der Bilder Braques heran.

Raphaels Auge richtet sich immer auf den künstlerischen Schaffensprozeß. Er will Kunst aus dem Kunstwerk und der in ihm realisierten Produktion verstehen. In seiner ersten großen Studie *Von Monet zu Picasso*, die er 1913 als 24jähriger verfaßt, notiert er: »So stehen wir, wenn wir uns dem Wesen der Kunst nähern wollen, vor der Sphinxfrage des Schöpferischen.« Der schöpferische Trieb ist ein wirkendes Prinzip »unter allen Äußerungen, nicht nur des Geistes, sondern des Lebens überhaupt«. (1983 b: 23)

Einerseits in Abhängigkeit von der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts und von den lebensphilosophischen Grundsätzen, andererseits aber in einem weitgehend theoriefreien Sich-Einlassen auf das einzelne Werk, in Bildbeschreibungen, in der detaillierten Erforschung der Raumbildung und Farbgebung, entwickelt er seine Kunstwissenschaft, die dem mit dem Auge zu erfassenden »Tatbestand« die Priorität zumißt – ein »aktives Sehen«, das aber auf die Beschreibung durch »konstituierende Begriffe« angewiesen ist.

Ausgehend von dem Werk als unmittelbarster Gegebenheit, von der begrifflich nie restlos aufzulösenden konkreten Gestalt des Gegenstandes und der sinnlichen Erfahrung, problematisiert Raphael das Verhältnis vom einzelnen Werk zu seinen historisch-gesellschaftlichen Bedingungen. Auf diesem Weg hofft er, eine Grundlage zu schaffen, um die »Erfahrungsfähigkeit für andere Werke zu erweitern« und, bezogen auf die gesamte Entwicklung der Kunst, die Grundzüge einer neuen Ästhetik zu erkennen und einzutreten in die Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Moderne.

Raphael beschreibt 1913 die Notwendigkeit, den Impressionismus zu überwinden; er hatte deren zugrundeliegende Ästhetik analysiert und daraus die Forderung nach einer Überwindung des Subjektivismus (nicht nur in der Kunst) abgeleitet. Die Frage der Kunst wird bei ihm zu einer Frage des Lebens. Auf diese Weise begegnet Raphael auch der Problematik seiner Theorie: daß sie den schöpferischen Trieb in seiner setzenden Kraft verabsolutiert und formalisiert, daß sie die Gesetze der Gestaltung zu sehr als immanente Bewegung beschreibt. Raphael sieht im Begriff des schöpferischen Triebes Gestaltungsprobleme der Moderne überhaupt ausgedrückt.

Entsprechend Bergsons »élan originel« behauptet Raphaels »schöpferischer Trieb« eine irreduzible Einheit. Die darauf aufbauende Ästhetik geht vom Künstler aus, der Welt nicht imitatorisch nachbildet, sondern allererst entdeckt und gestaltet – aufgrund der »Totalität und Harmonie seiner eigenen psychischen Kräfte«, die ihn auch über sich hinaus zum Unendlichen treibe.⁹ Dieser an den schöpferischen Genius delegierte idealistisch-lebensphilosophische Wunsch, die durch die bürgerliche Gesellschaft vorgegebene Wirklichkeit zu durchbrechen, versucht Raphael von 1932 an im dialektischen Materialismus neu zu begründen: Aus der Priorität, die er dem schöpferischen Trieb und dessen Produktion (dem Kunstwerk) zumißt, entwickelt er seine empirische Methode; die Kunstwerke selbst bestimmt er in Relation zum gesellschaftlichen Bewußtsein und zu den Produktionsweisen der Gesellschaft. Da Raphael diese Fragen der Vermittlung immer empirisch angeht und sich nie von der Priorität des Kunstwerks und dessen Produktion löst, kommt es nicht zu einer in dem Sinne befriedigenden Theorie,

daß alle Widersprüche, alle überholten Begriffe und Denkformen sowie Relikte bereits theoretisch über Bord geworfener Theorien getilgt worden wären. Es war einem Einzelnen nicht möglich, das Nach- und Nebeneinander von Erklärungsformen, die lebensphilosophische, die erkenntnistheoretische und die soziologische Begründung einer Theorie des künstlerischen Schaffens sowie die begriffliche, psychologische und historische Grundlegung einer empirischen Kunstwissenschaft im System einer Theorie aufzulösen.

Um den Stellenwert der vorliegenden Studie im Werk Raphaels zu zeigen, ist zu betonen, daß der schöpferische Trieb für Raphael immer von der individuellen Idee des einzelnen Künstlers geprägt ist, die ihre »Größe« darin hat, daß sie sich in Beziehung zum »Ganzen der Welt« setzt. Bei der formalen Verwirklichung der Konzeption, nämlich zum »Absoluten« zu gelangen, gehe der Künstler stets vom Raum aus. In der Darstellung des Raums sei er an Körper gebunden, wobei »anatomische ›Unrichtigkeiten‹ und ›Unwahrscheinlichkeiten‹, ja sogar ›natürliche Unmöglichkeiten‹ nichts gegen die künstlerische Bedeutung als solche sagen, sofern sie aus dem geistig erfüllten Raumgebilde mit Notwendigkeit herauswachsen«. (1921: 22–30)

Diese Auffassung ist geistesgeschichtlich noch an ein traditionelles Verständnis von Kunst gebunden, und ist doch von der Bilderfahrung schon weit darüber hinaus. Das hält sich als Spannung und Konflikt in Raphaels Werk durch und erfährt eine lebenslange Konkretisierung in der Einschätzung von Picassos Werk. Raphael erkennt die notwendig gewordene Überwindung des Impressionismus, gelangt zu einer kritischen Bewertung des Ex-

pressionismus, Surrealismus und, peripher, des Kubismus, exponiert dabei das Werk Picassos, an dem er revolutionäre Entwicklung und Verrat des neuen antibürgerlichen Bewußtseins zugleich diagnostiziert. Während Picasso von seinem Bewußtsein und seiner Ästhetik her »maßlos« sei, hält Raphael auch für die moderne Kunst an Determiniertheit, Gesetzmäßigkeit und Harmonie fest: Natur und Kunst seien »zwei verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben schöpferischen Triebes«, und die Aufgabe der Kunst bestehe darin, »aus derselben Quelle und nach denselben Gesetzen, nach denen die Natur ihre Geschöpfe formt, auch ihre Werke zu schaffen«. Das »Absolute« sei dem Menschen dabei nicht »an sich« zugänglich, werde aber im künstlerischen Prozeß und im Werk über die Evidenz der Notwendigkeit anschaulich.

»Absolutheit« und »Totalität des Daseienden« realisieren sich in der Kunst als »bewußt gewordener Schaffenstrieb der Natur«. (1921: 34f.) Diese von Raphael 1921 in der Studie *Idee und Gestalt* (im Anschluß an *Von Monet zu Picasso*) vorgetragene Auffassung hält sich unverändert 1932/33 in dem Aufsatz »Picasso soziologisch betrachtet« durch; daß das Kunstwerk »nicht mehr harmonisch« sei, wird angesichts der eigenen Ästhetik als *Mangel* der Kunst verstanden. Hier gelangt Raphael (1983 a: 107f., 137–140) zu einer Abwertung des Kubismus als »scheinbar revolutionär« und Picassos als eines »Exponenten der herrschenden bürgerlichen Klasse«, der »evolutionär« begann und bei der »modernen Form der Reaktion« endete – eine Auffassung, die ebenso seine Studie *Arbeiter, Kunst und Künstler* wie auch *The Demands of Art* bestimmt.

Letztlich hätten trotz der verschiedenen Darstellungsmittel in Impressionismus, Expressionismus und Kubismus die Künstler den *Individualismus* als Basis ihres künstlerischen Schaffens beibehalten; in Raphaels Verständnis ist Picasso »der größte Künstler der imperialistischen Epoche des Kapitalismus«, dabei »weniger puristisch als Braque« und »gebunden an eine reaktionäre Ideologie«. (1975: 154, 127, 224 und 1984b: 269)

Der Kontext, in dem Braque in Raphaels Werk auftaucht, ist weniger der immanent kunstgeschichtliche als vielmehr derjenige von Kunst und Gesellschaft bzw. Wirtschaft, in Relation zur »Selbstentfremdung des Kapitalismus«. (1976: 95) Vor seiner Studie über Braques Raumgestaltungen hat Raphaël kein Bild von Braque beschrieben, und erst hier kommt er zu einem beiden Künstlern angemessenen, werkbezogenen Vergleich (besonders im »Finale«, S. 196–205).

Raphaels Interesse am Kubismus fällt also nicht mit seiner Forderung nach Überwindung des Impressionismus zusammen. In seiner Streitschrift für die Moderne *Von Monet zu Picasso* spielt der Kubismus weder als kunstgeschichtliche Epoche noch in seiner spezifischen Kunsterfahrung und Gestaltung eine bestimmende Rolle. Dies verwundert umso mehr, wenn man sieht, wie zentrale programmatische Forderungen und Formulierungen Raphaels etwa mit denen Braques zusammenfallen; ich nenne hier an erster Stelle den Begriff des Absoluten. Braque: »Ich will das Absolute exponieren.« Raphael (1983b: 35, 198f.) fordert die »absolute Gestaltung« als Befreiung aus dem »Kreis des egozentrischen Subjekts«. Was Raphael als Forderung zur Überwindung des Impressionismus aufstellt, führt ihn aber nicht zum Kubismus, sondern erst

einmal zur Besinnung auf die »Vollständigkeit der Gestaltung« von Chartres, bei Giotto, Rembrandt, Corot. Nur Picasso räumt er hier bereits (1913) eine Sonderstellung ein und gesteht ihm eine »in sich konsequente Konzeption des Raums« zu, die aber insofern auf dem Weg zur »absoluten Gestaltung« stecken bleibe, als seine neu geschaffenen Gegenstände sein Erlebnis nicht zu realisieren vermöchten und seine Imagination nicht zu einem einheitlichen, organischen Bildaufbau führe. Was Raphael im Grunde als geschichtliche Erfahrung der Moderne gesehen hatte, lastet er dem einzelnen Maler (Picasso) an, und hält damit an der Ästhetik des harmonisch Schöpferischen fest: Picasso zerreiße »die Totalität und Harmonie der psychischen Kräfte«. Die Folge benennt er nicht als *absolute kubistische Raumgestaltung*, sondern als »individualpsychologische Methodologie des Raums«. Diese Abwertung im großen Maßstab (er nennt es die »absolute Wertung«) wird relativiert durch die Einschätzung von Picassos Werk als in sich sehr weitgehend vollendet und des Künstlers als »im höchsten Sinn schöpferisch«. Sowohl seine »tiefe Ehrlichkeit« als auch »diese ununterbrochene Konsequenz seiner Entwicklung« trennten ihn »in einer unüberbrückbaren Kluft von allen Kubisten und Futuristen«. (ebd.: 188–191) Sieht man, wie Raphael in der vorliegenden Studie ganz aus dem Zentrum des Braqueschen Werks und aus der Nähe zu der Person Braques (die ihm in manchem verwandt erscheinen mußte) argumentiert, bleibt nur die Schlußfolgerung, daß er damals Braque nicht persönlich kennengelernt hat und daß er von seinen Bildern keine Notiz nahm.

Raphaels Suche nach dem Absoluten in der Kunst hat also nichts mit dem Wunsch nach deren Unbedingtheit zu

tun; im Gegenteil: das Absolute heißt für ihn Überwindung des Individualismus. Daß eine künstlerische Form bloß individualistisch sein könnte und nicht zur Objektivierung vordringt, steht für ihn wie eine Schranke vor jedem Bild: Kunst scheint ihm so ausschließlich an die Überwindung des Individualismus gebunden, daß ihm ein Werk wie das Picassos zu einem unaufhörlichen Stachel der Zustimmung und Ablehnung wird. Ist er zu Anfang (1911, 1912) einfach überwältigt von der neuen Formsprache und versucht er sie 1913 in ihrer werkimmanenten Bedeutung zu exponieren, stellt er um 1932/1933 seine Kritik an diesem Werk heraus, was ihn jedoch nicht davon abhält, gleichzeitig Picasso gegen die Normalitätsansprüche C. G. Jungs zu verteidigen.

In seiner Studie »Picasso soziologisch betrachtet« spitzt er seine Zweifel an Picassos »organisiertem Individualismus«, an dessen »schematisierter Monade« zu – ein Fortschritt gegenüber dem Impressionismus, der demjenigen vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus entspreche. So sieht Raphael (1983a: 106) nur einen »absoluten Individualismus« am Werk, nicht aber einen zum Absoluten vordringenden schöpferischen Trieb.

In der Braque-Studie hat der Begriff des Absoluten seine philosophische und ästhetische Bindung an den schöpferischen Trieb gelockert, und die Organisation eines Bildes wird nicht soziologisch bewertet, sondern auf immanente Gesetzmäßigkeiten hin befragt. Das Wegfallen der ideologischen Schranke ermöglicht den Blick auf die überindividuelle Gestaltung im kubistischen Werk. Bei der Analyse und Bildbeschreibung selbst kann Raphael dann uneingeschränkt auf seine Mittel und Methoden zurückgreifen, die er seit vierzig Jahren entwickelt,

erprobt und schließlich systematisiert hatte. Für den zentralen Begriff der *Raumgestaltung* ist dieser Weg durch alle Arbeiten Raphaels zurückzuverfolgen und findet seine Schwerpunkte in dem Großprojekt einer empirischen Kunstwissenschaft *The Demands of Art*: in allen Bildanalysen (die den Hauptteil des veröffentlichten Bandes ausmachen), in den Studien zur Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur (die als Teil II und III gedacht waren), sowie in dem Resümee «Grundbegriffe der Kunstbetrachtung» (vgl. 1984b: 325 f.). Auch in *The Demands of Art* ist es das Kapitel über Picasso und dessen Bild ›Guernica‹, das den Weg zu der vorliegenden Braque-Studie weist: »Der Künstler ist nicht an ein einziges Mittel der Raumgestaltung gebunden, er kann mehrere und verschiedenartige zugleich anwenden, darunter sogar Fragmente der Linearperspektive. Sie sind die Hauptaxiome der von Picasso und Braque seit 40 Jahren erarbeiteten Raumgestaltung, die neuartig und zugleich in einer Tradition verwurzelt ist und weit über alle Raumorganisationen mit Hilfe der Gesetze der Linear- oder Luftperspektive hinausreicht.« (1984b: 275)

Die von Max Raphael schon in seinen ersten kunsttheoretischen Essays aufgestellte Forderung »Frage den Maler zuerst nach seiner Raumbildung« gewinnt nach der untergeordneten Anwendung auf Impressionisten und Expressionisten ihre volle Bedeutung in bezug auf die moderne Malerei erst angesichts der Konstruktionsprinzipien im Kubismus. Kubismus *ist* Raumbildung! In ihm vollzieht sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts, ebenso wie in Wissenschaft und Ökonomie, die Konzentration auf Methode und Organisation und verändert damit das geltende Gesetz der perspektivischen Darstellung. Der Raum ist

zwar eine (ungeschichtliche) *Kategorie*, aber seine *Realisierung* ist geschichtlich, variabel, unerschöpflich, vielfältig.

Waren die Kegel, Würfel und Dreiecke des »ersten Architekten seiner Zeit« Paul Cézanne noch einer »koloristischen Tektonik« unterworfen – worin Carl Einstein¹⁰ stärker als Raphael den *Bruch* mit der Tradition als deren Fortsetzung sieht –, werden bei Braque und Picasso die Elemente des Raums und mit ihnen der Körper als der Garant der räumlichen Erfahrung wie in einem Laboratorium erst neu ausprobiert und wieder zusammengesetzt, löst die »Totalität der Sehakte« das »fest umrissene Objekt« ab. Bewegungen werden in »Formenfelder« zerlegt, die Ebenen werden transparent, der Kubist zerlegt zu Anfang nicht mehr durch die Farbe, wie dies im Impressionismus geschah, sondern »tektonisch«, »visionär«. Daß diese Malerei deswegen aber noch nicht rationalistisch war, hat Einstein – ein besessener Zertrümmerer von Vorurteilen und Klischees – herausgestellt: die Konzentration auf den eigenen Entwurf hat zwar geometrische, aber nicht meßbare tektonische Formen hervorgebracht, die insofern gerade als die menschlichsten gelten können, als sie charakteristisch für den visuell und visionär aktiven Menschen sind, »der sich sein Universum selbst schafft und der sich weigert, der Sklave gegebener Formen zu sein«. (Einstein, ebd.: 35)

Georges Braque fügt sich in das Vorgegebene der *Kategorie* Raum, und er erobert Verschüttetes, Vergessenes, in der europäischen Kunst Ausgeklammertes zurück, entdeckt mit großer Stetigkeit andere Prinzipien und Kombinationen, konzentriert um einen neuen Focus: das *plastische Sehen*, ein den europäischen Künstlern bis dahin

fremdes Raum»ideal«, das die visuellen Erschütterungen um 1906/08 konstruktiv umsetzt.

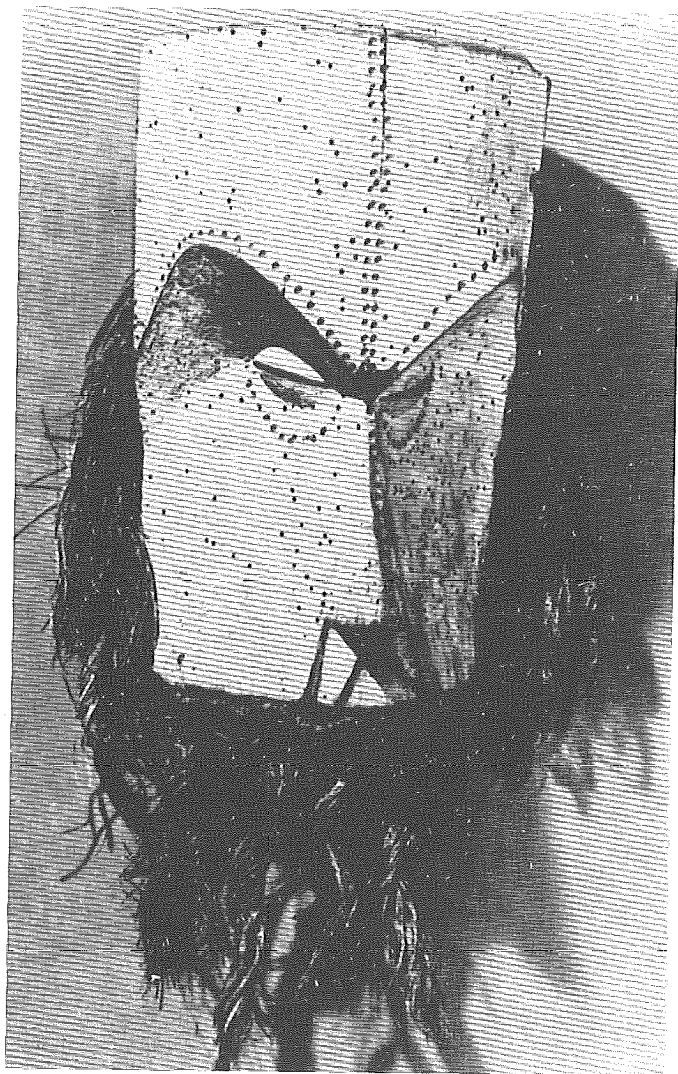
Nach der Lektüre von Raphaels Studie erscheint die durch den Primitivismus vertraut gewordene Formel des plastischen Sehens in einem neuen Licht. Niemand hat vor Raphael die Strukturen und Prinzipien dieses Sehens derart konkret aus dem einzelnen Bildwerk selbst heraus entwickelt. Wie ein Physiker sucht er die kleinsten Bestandteile jeder Erscheinung, setzt sie als Philosoph immer in Beziehung zum Allgemeinen und (re-)konstruiert wie ein Ingenieur das Ganze. Er geht vom sinnlichen Akt des Sehens aus, zieht die Linien der Schemata, die seinen Blick und den des Künstlers bewußt und nicht bewußt leiteten, verbindet das Gesehene und Analyisierte mit dem schon Gewußten, bezieht es auf die Traditionen der Kunst und die Theorien der Kunstwissenschaft – und komponiert so das Bild noch einmal, auf der Stufe dessen, der das Resultat (das fertige Bild) schon kennt.

Raphaels am einzelnen Werk orientierte Analyse – eine in Forderungen erstarrte Formel, die er als einer der wenigen Kunstwissenschaftler wirklich einlöst – kann viele nur als Klischees bekannte Erscheinungen (z. B. die oft zitierten »Deformationen« in der modernen Kunst) erklären und aus dem Bildaufbau herleiten.

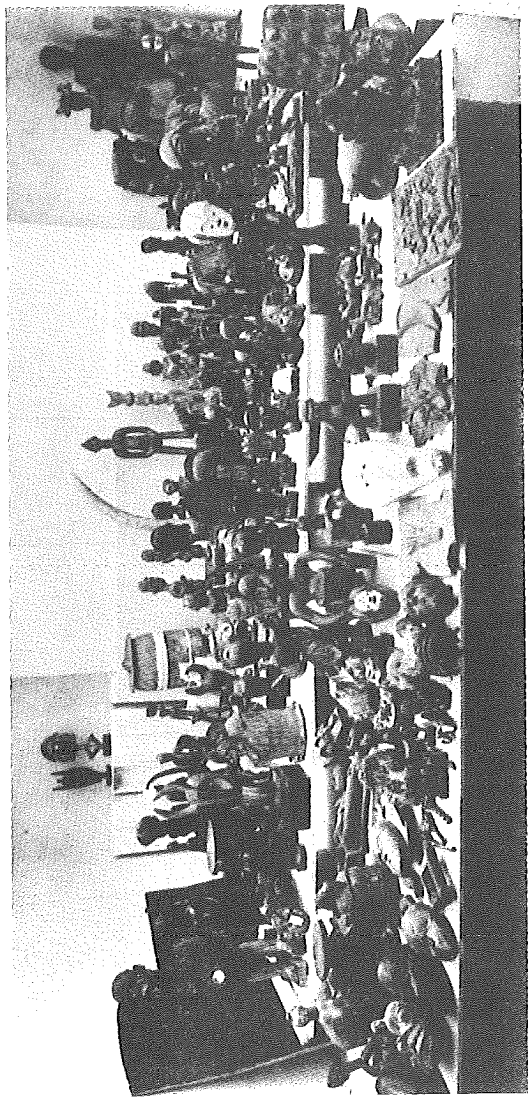
Als sich die Kubisten aus der Enge des perspektivischen Sehens befreien,¹¹ war der neue Orientierungspunkt die »Negerplastik«, »art nègre« und das »plastische Sehen« – Begriffe, die in Max Raphaels Studie nicht mehr exponiert werden; er hat sich aus der Phase des entwicklungsmäßig Neuen befreit und sieht den Kubismus als abgeschlossene Gestalt. Er kann sich den Raum-Gestaltungen in ihrer Eigenstruktur und -gesetzlichkeit überlassen,



Georges Braque in seinem Atelier in Montmartre, 1911-12



Fang-Maske aus Gabun



Ausstellung »Afrikanische Negerkunst«, New York 1935

das Resultathafte herausstellen und es in den Werken von Braque und Picasso differenzieren. Von dem Bezug auf außereuropäische Kunst ist bei ihm nur derjenige zum ägyptischen Relief übriggeblieben, aber auch dies mehr von seinen eigenen Arbeitsschwerpunkten her, denn als Reminiszenz an den Primitivismus.

Raphael rekonstruiert dabei Braques *Methode* der Simultaneität und sieht das Spezifische seiner Raumgestaltung immer im Zusammenhang seiner Zeitgestaltung. Auch hierbei ist Raphael an der Frage interessiert, wo dieses Prinzip der Simultaneität – die Raumbildenden Faktoren erhalten die Qualität von Gegenständen – bereits in der europäischen Malerei verwandt wurde. (vgl. S. 163–182)

»Chasse aux nègres« – der »Masken-Bummel«, den Georges Braque 1912 mit Picasso in Marseille unternahm und bei dem Picasso die schönere seiner Grebo-Masken gekauft haben soll, zeichnet sein Interesse an den Wilden nicht gerade als ein betont antikolonialistisches aus. Aber hatten Künstler zu jener Zeit überhaupt schon die Möglichkeit, das wilde Denken und die Kunst der Wilden, die ja selbst von den Ethnologen und Kunstgeschichtlern noch als Ausdruck »primitiver Mentalität« gedacht wurden, als gesellschaftlich, politisch und kulturell eigenständig zu begreifen?

Bei allen Fragen nach den außereuropäischen Einflüssen, die im Kubismus und in der europäischen Malerei allgemein zu Beginn dieses Jahrhunderts wirksam wurden, darf man nicht die immanente Entwicklung und Gesetzmäßigkeit, das Abgeschlossene und Definitive dieser Kunst aus den Augen verlieren. Das Entscheidende der kubistischen Raumauffassung war das »Ende der stati-

schen Perspektive vom Menschen«. Vorbereitet durch den »Raumschwund« in den Bildern der Impressionisten und den Zusammenbruch der europäisch tradierten Zentralperspektive wird der Raum zur Bühne für Arrangements, deren Organisation zurückreicht in »Frühphasen des Wirklichen«. (Carl Einstein) Hier knüpft die Kunst wie selbstverständlich an die kollektive Kunst außereuropäischer Kulturen an. In diesem Sinne deutet Einstein das Visionäre bei Picasso und Braque als einen »halluzinativen Durchbruch«, der nicht privat und individualistisch sei, da er zusammenfalle mit dem Aufbrechen des vertrauten, zentralperspektivischen Bildraums. Sie machten damit wieder Erfahrungen und Formen zugänglich, die scheinbar formal-abstrakt, in Wirklichkeit aber lebendig-abstrakt, gelebte Natur und Kultur waren.

Die 1905/06 einsetzende Hinwendung zur primitiven Kunst bedeutete ein Nacherleben der Erfahrungen und der Form dieser Erfahrungen, nämlich der Kollektivität. Für die westlichen Künstler selbst blieb es dennoch ein intellektuelles Abenteuer, da sie ihre Kunst als Einzelne, Vereinzelte und nicht in kollektiver Gemeinschaft machten. Ihr Ich verschwindet in ihren Bildern, wie in der Stammeskunst; es bleibt jedoch erhalten und wirksam im kulturellen Umfeld ihrer Bilder. Einstein spricht hier von der »Kollektivkunst des Unpersönlichen«; von der vorbildhaften Negerplastik sagt er, sie selber sei »vorausgesetztes, unbestrittenes Gottsein« und damit »mächtiger als der Verfertiger«. Sie hat den Raum in sich hineingenommen, sie *ist* der Raum. Indem sie das zeitliche Nacheinander ausschließt, erreicht sie ihre einmalige Geschlossenheit und Realität.

In der Entstehung des kubistischen Bildes ist folgerich-

tig nicht zuerst die einzelne Gestalt oder der zu bevölkernde Raum, sondern beides ist gleichzeitig. Primitivismus heißt ein neues Sehen, das sich am Ende einer immanent europäischen Kunstentwicklung auf »Wahlverwandtschaften« zur außereuropäischen Kunst besinnt. Die »Zentralperspektive« ist nicht länger Naturwirklichkeit, sondern eine begrenzte Gegenstandsauffassung, eine Einschränkung des plastischen Sehens, da nur frontal ein Raumausschnitt gesehen wird, und zwar aus der Position des Betrachters. So wird der Raum subjektiv verkürzt, als sei er nur die Verlängerung des vorne Gesehenen in die Tiefe. Sie kann den Raum nicht intensiv, bewegt, plastisch fassen. (vgl. auch Dethlefs 1985)

Braque entwirft das Bild – das ist eine von Raphaels zentralen Erkenntnissen – nicht mehr vom Körper, sondern vom Raum und der gegliederten Tiefe her. Der Raum ist dabei nicht naturhaft gegeben, sondern wird komponiert, ist künstlich. »Solange man vom Körper ausgeht, ist Raumgestaltung der Versuch, vom Endlichen zum Unendlichen vorzudringen; sobald man dagegen vom Raum bzw. von seinem Stellvertreter, der Ebene ausgeht, wird Raumgestaltung der Versuch, vom Unendlichen zum Endlichen zu kommen.« (S. 126)

In dieser Entwicklung spielt die Phase der Klebebilder (seit 1913) eine wichtige Rolle – und anders als bei Picasso, der vom Körper aus gestaltete und sich von der »Vorherrschaft des Körpers« zu befreien versuchte. (S. 122) Während es in der Folge in Picassos Raumgestaltung um 1920 zu einem Stillstand der Zeit, ja zu ihrem Ausschluß kommt, bleibt sie bei Braque erhalten und dringt geradezu in den einzelnen Gegenstand ein. (S. 147) Die Analysen der Zeitgestaltung in Bildern Braques und

Picassos aus der Zeit zwischen 1923 und 1942 bestätigen und differenzieren diese unterschiedliche Tendenz eines mehr statischen Werktypus bei Picasso und eines mehr dynamischen bei Braque. (vgl. vor allem S. 196f.)

Gerade in der Frage der Körper- und Raumbildung differenziert Raphael (1983b: 69–71) schon von Anfang an seine Natur-Kunst-Analogie, insofern er erkennt, daß in der Natur die drei Dimensionen »direkt verwirklicht« sind, während die Malerei – an die Zweidimensionalität der Fläche gebunden – die dritte Dimension »indirekt hervorrufen«, gestalten muß. Da Raphael die Vortäuschung einer »naturhaften Räumlichkeit« und das Trugbild der »perspektivischen Evidenz« ablehnt und die »schöpferische Tat« fordert, scheint die Befürwortung des Kubismus geradezu unumgänglich. Statt dessen bleibt er der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus verhaftet, mit einem vorausschauenden Blick auf die »große schöpferische Leistung Picassos, uns eine neue Konzeption des Raums gegeben zu haben«: »in der Gestaltung einer räumlichen Realität durch ein notwendiges Spiel von Formen«. Raphael erkennt zur Zeit des Kubismus nur an Picasso, daß die kubistischen Maler sich der konventionellen Inhalte entledigten und vom Raum ausgingen. (vgl. ebd.: 203, Anm. 35; 210f., Anm. 19 und 182)

Dabei hatte seine Analyse des Liberalismus, in dem der Impressionismus seine ideologische Stütze vorfand, das Verständnis für den Kubismus vorbereitet. War im liberalen Meinungspluralismus das Wirkliche zum bloßen Phänomen oder zur Fiktion degradiert und die mangelnde Auseinandersetzung mit dem präzise und komplex Wirklichen als subjektive Freiheit und Toleranz kaschiert worden, erwies sich der Kubismus als Aufbegehren gegen die

»Entgeistigung der endenden bürgerlichen Gesellschaft« und als Bemühung, das »Wirkliche optisch verpflichtend neu zu bestimmen« – wie es Einstein im gleichen Sinne formulierte. Auf diesem Hintergrund ist die Exponierung des Halluzinativen zu verstehen, einer gestaltenden Fähigkeit, die im Liberalismus gegen das sogenannte Reale ausgespielt worden war, nur um eine gestaltlose Masse von Wirklichkeiten und Meinungen, von Erscheinungen und Gesetzmäßigkeiten stark zu machen. Und von hier aus ist auch Einsteins zunehmende Konzentration auf den späten Braque und dessen »visuelle Mythen« zu fassen: »So erscheint uns die Kunst des Braque als ein bedeutsames Mittel zur Entrationalisierung des Menschen, ein Werkzeug, die komplexere Person gestalthaft herauszustellen« – ein von dem politischen Schriftsteller Einstein gefordertes Aufbegehren gegen das mechanistisch beherrschte Weltbild, das nichts zu tun hat mit der ideologisch vereinnahmten Entrationalisierungskampagne von heute, mit ihren ganz eigenen Bedingungen und Folgen.

Raphael hält der Psychologie des Schaffens die *Methode*, dem Individualistischen das *Allgemeine* entgegen. Er schließt damit an seine Begegnung mit Rodin an, der ihm 1912 geraten hatte, anhand einer Skulptur die sein Werk bestimmende Methode zu erarbeiten – ein Wunsch, der Raphaels eigener Absicht völlig entsprach. Er hält daran fest, daß sich das Allgemeine eines künstlerischen *œuvres* aus jedem einzelnen Werk erschließen lassen müsse. Ist dies die vorbehaltlose Direktheit, die auch die Bildanalysen in der vorliegenden Studie kennzeichnet, so kehrt sich die darin beschlossene Theorie zugleich auch gegen sich selbst: Raphael hebt in den Schlußsätzen die Offenheit auf, in der er die Bilder analysiert hat, und

belegt Braques Bilder mit dem ›Makel‹ des Individualistischen. Er knüpft hier wieder an die Dichotomie von l'art pour l'art und geschichtlicher Kunst an und aktualisiert seine Berührungsangst vor allem, was sich vom Historisch-Allgemeinen losgesagt zu haben scheint.

Diese Schlußsätze (vgl. auch die Ausführungen auf S. 159) sind nicht Raphaels letztes Wort zu Braque, sondern vielmehr Übergangssätze zu der Raumgestaltung im 14. und 15. Jahrhundert, der er sich anschließend wieder zuwendet, und als deren Nachfahre er Braque – in der Reihe der »Architekten von Objekten«, S. 181) – anerkennt. Im abschließenden Vergleich zwischen Braque und Picasso nennt er auch zwei Kriterien (Würde und Maß), die seine Hochschätzung Braques auf den Punkt bringen: Die Dinge haben in Braques Bildgestaltung »eine Würde des Daseins gewonnen, die unabhängig ist von der äußeren Größe ihrer Erscheinung« (S. 180); Braque sucht für Rationalismus und Emotionalismus einen »Koinzidenzpunkt«, er sucht »das Maß als die Grundqualität der Konzeption«. (S. 197f.)

Je länger man sich in Raphaels Manuskript »Braques Raumgestaltungen« sowie in die als Teil II und III von *The Demands of Art* vorgesehenen unveröffentlichten kunstwissenschaftlichen Beschreibungen von Kirchen, Tempeln und Figuren vertieft, desto deutlicher wird, wie weitgehend diese Studie Teil eines großen Projekts ist. *Raumgestaltungen* werden hier nur am Werk Braques (und Picassos) exemplarisch erläutert. Raphael konnte in dieser Studie keinen Schluß finden. Das Manuskript endet mit Notaten, Exzerpten, Fragen und der selbstgestellten Aufgabe, den historischen Vergleich mit früheren Raum-

gestaltungen weiterzuführen. (vgl. den Editorischen Bericht, S. 39 ff.)

Raphaels Abkehr vom Impressionismus, seine Konzentration auf die Bilderfahrung und die am einzelnen Bild vorgenommene Rekonstruktion der Raumgestaltung, seine Forderung nach absoluter Gestaltung und Überwindung der gesellschaftlich angepaßten Kunst führen ihn nicht direkt zu einer Analyse des Braqueschen Werks und beschränken sich auch nicht darauf. So kann die vorliegende Studie nicht nur das Bild von Raphaels Werk neu konturieren, sondern darüberhinaus die kunstgeschichtliche Weite und werkbezogene Prägnanz eines seiner Zeit vorausdenkenden Kunsttheoretikers zeigen. Diejenigen Kunstwissenschaftler, die sich bei der Ausarbeitung einer Bild-konzentrierten Hermeneutik auf ihn berufen, werden hier eine Studie vorfinden, die in noch fortgeschrittenerer Weise die in *The Demands of Art* oder in *Die Farbe Schwarz* praktizierte Bildbeschreibung, die phänomenorientierte Betrachtung, die angewandte Produktivkraft des Sehens weiterverfolgt.



Georges Braque in seinem Atelier

Editorischer Bericht

»...daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei« und daß man den Genuß durch die wiederholte Lektüre steigern, »wie man ja auch Musik schon kennen muß, um sie richtig zu genießen«, möchte man nicht nur wie Thomas Mann auf den *Zauberberg* angewandt wissen, sondern im Grunde auf jedes Werk, das man sich erarbeiten mußte – ob Ezra Pounds *Cantos*, Freuds *Traumdeutung* oder eine Studie wie diejenige Max Raphaels über Georges Braque. Ist Raphaels Arbeit auch sprachlich nicht derart durchgearbeitet, daß sie eine sich steigernde »Lust am Text« vermitteln könnte, so sieht man doch nach der Lektüre so viel mehr in Braques Bildern, und nach abermaliger Lektüre beginnt man – Braques Plan bereits vor Augen – seine Bilder mitzukonstruieren, Räume zu sehen und zu bilden. Auf jeder Stufe der Kenntnis, des Wissens um die Strukturen und Gesetze in Braques Bildern, wird Raphaels Text und Braques Bildwelt stärker, intensiver.

Raphael hat, sofern irgend möglich, vor den Originalen gearbeitet und Reproduktionen (die er im Grunde verachtete) nur für die Detailarbeit benutzt. Braques Bilder hat er in der großen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 1949, beschrieben und anhand der Reproduktionen in dem Katalog »Georges Braque« (herausgegeben von Henry R. Hope, New York, 1949) »vermessen«; sein Handexemplar gibt davon einen Eindruck. Die Bilder Picassos gibt er in der Regel nach dem Katalog des Museum of Modern Art, New York, hg. v. A. H. Barr, 1946, an. Er hat in allen Fällen seiner Bild- und Figurenbeschreibungen – von der Vorgeschichte bis zur Moderne –

die Originale skizziert, schematisiert und zum Teil nachgezeichnet sowie die Vorlagen Punkt für Punkt aufgegliedert und beschriftet. Die Schematisierungen, die er in dem Braque-Manuskript vornimmt, haben nicht den Stellenwert wie in *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* und *Die Farbe Schwarz* und erklären sich hinlänglich durch die Reproduktion von Braques Bildern und Raphaels Text.

Das Manuskript »Braques Raumgestaltungen« findet sich im Raphael-Nachlaß in der Mappe »Konstituierung der Einzelform« – eine Formulierung, die auch im vorliegenden Text (S. 154) vorkommt. Emma Raphael hat sowohl die diesem Manuskript vorausgehenden Texte als auch die handschriftliche Fassung der »Raumgestaltungen« fortlaufend durchnummeriert. Die Studie scheint bisher außer von Emma Raphael und Claude Schaefer (mit dem Raphael vor allem über die Raumgestaltung in der Malerei des 15. Jahrhunderts korrespondierte) von niemandem gelesen worden zu sein, zumindest findet sich kein Hinweis auf eine Diskussion, die Raphael darüber geführt hätte, oder auf irgendeine Reaktion, Zustimmung oder Kritik von anderer Seite. Sie muß stilistisch durchgängig als eine Rohfassung angesehen werden, die in Aufzeichnungen endet (siehe auch S. 44 ff. dieser Editorischen Notiz). Raphael hat das Manuskript handschriftlich hinterlassen und es in der maschinengeschriebenen Version nicht mehr durchgesehen.

Da Raphael seine Einzelarbeiten als Teile seiner kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Großprojekte¹² ansah und bis zum Schluß auf eine angemessene Publikation seines Gesamtwerks hoffte, was ihm von den verschiedensten Seiten immer wieder versprochen wurde,¹³

hat er diese Arbeit nicht gesondert abgeschlossen. Raphael, der ausschließlich für sein Werk lebte und ein unvorstellbar breites Arbeitsgebiet hatte, konnte bei der Fülle seiner Entwürfe nur solche abschließen, für die sich eine Publikationsmöglichkeit ergab.¹⁴

Das der vorliegenden Edition zugrundeliegende Manuskript ist von Emma Raphael engzeilig getippt worden und von ihr mit einigen handschriftlichen Notizen zu nicht zweifelsfrei entzifferten Stellen versehen. Wo diese Fragen, trotz des Vergleichs mit dem Original, nicht entschieden werden konnten, findet sich eine alternative Lesart bzw. ein Fragezeichen in eckiger Klammer – wie andere Zusätze des Herausgebers auch. Die im Text von Raphael genannten und besprochenen Abbildungen wurden nach den Braque-Katalogen (vgl. Bibliographie S. 53) vollständig recherchiert und in den Angaben stillschweigend vervollständigt bzw. berichtigt. Raphaels Manuskript selbst enthält keine Reproduktionen und auch keine Hinweise darauf, welche Abbildungen¹⁵ bei einer Drucklegung aufgenommen werden sollten. Die getroffene Auswahl ist ebenso wie die Gliederung eine Entscheidung des Herausgebers. Einige »Übergliederungen« Raphaels (die bis zur mehrfachen Reihung von I, A, a, 1, α , ad I etc. führen und den Gedankengang in der Schematisierung zu ersticken drohen) wurden aufgehoben – jedoch in der Gestaltung mit Kursiv-, Versalien- und Fettdruck, sowie verschiedenen Zeilen-Einzügen berücksichtigt –, und die für eine vorläufige Manuskriptfassung typischen Abkürzungen wie u. (und), v. (von), l. (links), P. (Picasso) oder Vert. (Vertikale) vervollständigt. Der heutigen Schreibweise angeglichen wurden beispielsweise waagrecht in waagrecht, social in sozial, Discontinuität in Diskonti-

nuität. Begriffe von der Art »Vermannigfaltigung« oder »Vergleichmäßigung« wurden verbalisiert. Endlos in Klammer gesetzte Partikel, vor allem innerhalb der Klammern, wurden, wo es sinnvoll war, mit Kommata aufgelöst. Die stereotype Formel zu Anfang vieler Ausführungen »Das Eigentümliche ist folgendes« oder »Die charakteristischen Merkmale sind« wurde meistens weggelassen, wenn die folgenden Sätze dies ohnehin *expressis verbis* zum Ausdruck brachten. Über die nicht im einzelnen vermerkten orthographischen, grammatischen und einfachen stilistischen Korrekturen hinaus wurden einige Veränderungen vorgenommen, und es blieben einige Passagen uneindeutig, die im folgenden aufgeführt werden:

57–64:

In Raphaels kunstwissenschaftlichen Überlegungen nehmen die Künstler des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts einen zentralen Platz ein: Melchior Broederlam, Konrad Witz (dessen Heilspiegelaltar noch heute als eines der rätselhaftesten Werke der altdeutschen Malerei gilt), Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Simon Marmion und andere. (Vgl. auch S. 96, 154 und 181 in diesem Band) Jean Fouquet nimmt darüberhinaus eine Sonderstellung ein; über ihn stand Raphael mit seinem Schüler, dem Kunstwissenschaftler Claude Schaefer (der mit seinen Fouquet-Studien 1945 begann¹⁶) in einem kontinuierlichen Austausch. Die beiden Tafeln des Diptychon von Melun sind, zusammen mit Bildern von Melchior Broederlam und Konrad Witz, sowie einem Text von Raphael über Fouquet für einen späteren Band vorgesehen.

Das Schema auf S. 63 des vorliegenden Bandes ist bei Raphael zu Anfang nicht eindeutig aufgeteilt; die Zuordnung von Hals, Velasquez und anderen zum Raum der Traumwelt muß als fraglich gelten. Zu allen in diesem Schema genannten Künstlern und Themen hat Raphael (z. T. unpublizierte) Abhandlungen geschrieben.

Auf S. 63 taucht zum erstenmal in Raphaels Manuskript der Begriff des »Unterbewußtseins« auf, anstelle des schon im vorstehenden Raumschema und auch später verwandten psychoanalytisch richtigeren Begriffs des »Unbewußten«. Ich habe einheitlich die letztere Schreibweise eingesetzt.

Auf S. 61 unten gibt Raphael eine kurze Gliederung und Untergliederung von Braques Entwicklung, ohne daß er an dieser Stelle weiter darauf Bezug nehmen würde, und auch nur in einer sehr unvollständigen und mit späteren Überschriften nicht übereinstimmenden Fassung. Er nennt hier überhaupt nur die beiden ersten Perioden; die dritte Periode ist dann im Text gekennzeichnet, die vierte nur angedeutet. Diese Gliederung wurde in allen Punkten im Text vervollständigt und entsprechend im Inhaltsverzeichnis aufgeführt. Raphael selbst hatte kein Inhaltsverzeichnis angefertigt.

77ff:

Braques Bild *Le Port* wird verschiedentlich, so auch in dem von Raphael benutzten Katalog, als *Hafen in der Normandie (Port in Normandy / Le Port de Normandie)* bezeichnet.

108:

Es ist denkbar, daß mit den »Liebesbildern« pompeische Wandmalereien gemeint sind.

120:

Braque ist der Erfinder der Collage; die erste Arbeit *Compotier et verre* datiert von 1912, die letzte von 1918. Diese Periode dürfte die bekannteste von Braques Werk sein und ist ausreichend dokumentiert und reproduziert. Vgl. neben den Braque-Katalogen vor allem den Band *les papiers collés*, Paris 1982.

124:

Raphael verweist bei dem Vergleich zwischen Braque und Picasso abschließend auf seine Ausführungen S. 144 ff. und vermerkt: »Es fragt sich, wie weit das hier Dargestellte geändert werden muß«.

124–131 (und auch 94):

Raphaels Hinweise auf ägyptische und griechische Reliefs und Plastiken stehen im Zusammenhang großer Arbeiten, die z. T. in den Bänden *Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst* und *Tempel, Kirchen und Figuren. Studien zur Archäologie, Kunstgeschichte und Ästhetik* publiziert wurden. Vgl. auch bereits Raphael 1985 b: 401 ff. Im vorliegenden Manuskript verweist Raphael gelegentlich auf verschiedene Standardwerke sowie eigene Exzerpte und Notate (»Zettel«).

199 ff.:

Diese Seiten sind bei Raphael kaum ausgearbeitet. Sie verlangten eine sehr weitreichende stilistische Bearbeitung. Zwei noch zu vorläufige Passagen sowie ein nicht näher bezeichneter Vergleich mit Streifenteppichen, die damals im Metropolitan Museum ausgestellt waren, wurden weggelassen.

nach 205:

Raphael skizziert zwei Raumgestaltungen des 12. und 13. Jahrhunderts und schließt daran einen Nachtrag zu

seinen Braque-Analysen an. Er stellt zu Anfang zwei Unterscheidungsmerkmale heraus:

- I. Kontinuität und Diskontinuität des Raums (der Tiefenrichtungen)
- II. Herauskommen aus der Tiefe – Hineingehen in die Tiefe – Kontrast von Randebene und Raumtiefe – Brettraum am vorderen Rand. – Dieser Brettraum findet sich seit 1918/19.

Ein Beispiel für das Herauskommen aus der Tiefe mit ziemlich betonter Diskontinuität ist *Mann mit Gitarre* (1911);

für das Herauskommen mit weniger Diskontinuität zum Grund als zwischen den Schichten: *Rhumflasche* (1918);

für die Diskontinuität: *Frau mit Mandoline* (1937);

für das Hereingehen (seit 1923, besonders 1927/36): *Die gelbe Tischdecke* (1935);

für eine starke Zerstörung des Raums als inadäquat für die Realisierung der Idee: *Das Atelier* (1939);

für ein gleich starkes Gegeneinander von Hinein und Heraus: *Der runde Tisch* (1929).

Raphael fährt fort:

Braque scheint gelegentlich auch so weit zu gehen zu behaupten, daß allein die Zerstörung der Ebene und des Raums ein Mittel zur adäquaten Gestaltung des Themas ist (*Café-Bar*, vgl. auch Magdalenenmeister, Coppodi Marrovaldo, Parino bei Antal).

Man wird auseinander halten müssen *Raumanschauung* und *Raumgestaltung*. Die Raumgestaltung hängt weitgehend ab von dem, was man anschaut und auch davon, ob es sich um eine Wahrnehmung und damit

Projektion der Außenwelt in die innere Welt handelt oder umgekehrt um eine Halluzination, Vision etc. und damit um eine Projektion der Innenwelt (Religion) in die sinnliche Wahrnehmung.

Es gibt nun mehrere Bedingungen zwischen Raumanschauung und Raumgestaltung.

- I. Man kann die Raumgestaltung von der Raumanschauung abhängig machen, d. h. versuchen, soviel wie möglich von der individuellen (historischen, persönlichen, stofflichen) Eigenart der Raumanschauung zu erhalten
- II. Man kann ein einziges Prinzip der Raumgestaltung a priori setzen und dann die Raumanschauung von diesem Mittel der Raumgestaltung abhängig machen, d. h. diese letzten wirken selektiv und scheiden gewisse Raumanschauungen ganz aus und verändern andere, bis sie sich dem Mittel der Raumgestaltung ganz angepaßt haben.

In I ergeben sich viele Raumgestaltungen auch für ein und denselben Künstler; in II geht die Tendenz auf eine einzige Raumgestalt, selbst für eine ganze geschichtliche Epoche. In der Respektierung der Raumanschauungen liegt ein empirisches Element, das dann durch die Art der Gestaltung variiert wird; man kann von einer Raumgestaltung a posteriori sprechen (was aber gar nichts darüber aussagt, ob die Kategorie des Raumes apriori ist oder nicht).

In II liegt ein despotisches Moment und die Raumgestaltung ist apriori. Doch wird beides durch die Art variiert, wie das rational-absolutistische Moment mit der Raumanschauung in

Verbindung gebracht wird, d. h. wie weit diese naturalistisch, idealistisch ist. Es läßt sich jetzt sehr leicht erkennen, warum ein solcher absoluter Rationalismus mit den Forderungen des Glaubens, besonders des transcendenten nicht vereinbar ist.

In beiden Fällen bleibt doch wohl eine gewisse Kluft zwischen Raumanschauung und Raumgestaltung bestehen, diese Kluft ist aber in II größer als in I, da es sich um einen konstruktiven Rationalismus handelt, doch kann auch dieser der Raumanschauung angepaßt werden wie Leonardo bewiesen hat. Umgekehrt fordert die Apriorität der Raumanschauung eine gewisse Umbildung, die sich aus der Tatsache ergibt, daß die Bildebene zweidimensional ist resp., daß der kubische Block ohne Orientierung auf die Ebene das Kunstwerk unruhig und fremd unvollständig macht.

M. a. W. wie man eine Kategorie a priori des Raumes annehmen kann (die niemals direkt erscheint), so gibt es gewisse Mittel und Gesetze der Raumgestaltung denen sich jede Raumanschauung, wie jede Raumkonstruktion a priori zu fügen hat, falls eine künstlerische Raumgestaltung zustande kommen soll. Aber auch hier handelt es sich mehr oder weniger um leere Kategorien.

Geht die Raumanschauung voran, so wird der Fall besonders interessant, wo der Inhalt, der gestaltet werden soll, der Verräumlichung widerstrebt, weil er – als religiöser – an den Grenzen

zwischen Raum und Raumlosigkeit liegt. Dann kann der Inhalt, welcher die Raumanschauung bestimmt, geradezu dazu zwingen, die Zerstörung des Raumes zum Prinzip der Gestaltung zu machen. Umgekehrt ergibt sich die Frage, wie viele Prinzipien (Art u. Weisen, Methoden) der Raumgestaltung a priori es gibt neben der Perspektive. Das Prinzip der planparallelen Ebenen ist doch auch ein konstruktives, d. h. a priori.

Hieran schließt Raphael eine Reihe von Literaturangaben zu älteren Raumgestaltungen an, die vor allem belegen sollen, »daß die Erscheinungsformen des Raumes wechseln und die Wesensart doch dieselbe bleibt, resp. daß unter ein- und dieselbe Wesensart verschiedene Erscheinungsformen subsumiert sind«. Raphael verweist abschließend noch auf seine Aufzeichnungen zu Picassos *Guernica*, um auch von hier erneut die Frage der Raumgestaltung aufzunehmen.

Im Anschluß an diese insgesamt zweieinhalbseitigen Notizen hat Raphael eine Abschrift von *Cahier de Georges Braque 1917–1947*, New York / Paris, angefertigt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Einstein (1985: 50).
Um 1929/30 – der Höhepunkt des Kubismus lag bereits zehn Jahre zurück – hat Carl Einstein mit den »Methodischen Aphorismen« und »Anmerkungen zum Kubismus«, mit den Hinweisen auf »Pablo Picasso. Einige Bilder von 1928«, »Picasso«, »André Masson«, »Giorgio de Chirico« und schließlich mit »Neue Bilder von Georges Braque« die kubistische Raumgestaltung von ihren Voraussetzungen her und in ihren Folgen umrissen, ehe er 1933 mit der Darstellung des späten Braque (in »Braque der Dichter« und »Georges Braque«) und schließlich 1934 die Erörterung des Braqueschen Gesamtwerks versucht. Diese umfangreiche ebenfalls nur mit *Georges Braque* betitelte Arbeit verfolgt in keiner Phase der sieben Kapitel eine Monographie von Maler und Werk zu geben; die Hauptfrage lautet: »... wie können Kunstwerke einem Weltbild eingeordnet werden oder wie zerstören und überschreiten sie dies«. Vorweggenommen hatte er sie zum Teil schon in seinem Text über den späten Braque, als er formulierte: »man befragt, was der Maler der Realität an noch unbekannter Wirklichkeit hinzufügt«. (ebd.: 188 und 158)
- 2 Einstein (1985: 28–35, 48–51).
- 3 Vgl. Einstein (1985: 100) und Mackworth (1963: 106–121).
- 4 Was Raphael den schöpferischen Akt nennt, umschreibt Einstein um 1928/29 mit »tektonischer Halluzination« (16) und »visueller Intuition« (11). Die »halluzinatorische Komponente« bewahrt uns, nach Einstein (1985: 15), »vor dem Mechanismus einer konventionellen Realität und dem Schwindel einer eintönigen Kontinuität«. Bei Picasso spricht er von einer »tektonischen Halluzination« und davon, daß die Objekte für ihn »eher ein Hindernis für die halluzinatorische Darstellung« gewesen seien (16), bei Masson von »halluzinatorischen Kräften« (20) und bei Miró von »tanzenden Halluzinationen« (93). Vgl. auch ebd.: 155.
Auf den letzten Seiten seiner Studie verweist Raphael auf Carl Einsteins Bestimmung der Halluzination bei Braque und bleibt unentschieden gegenüber dessen Bewertung. (Vgl. auch S. 205 in diesem Band).
- 5 Einstein (o. J.) und Einstein (1985: 18, 86, 156, 158), vgl. auch Mackworth (1963: 99).

6 Einstein (ebd.: 11–15, 30); die folgenden Zitate finden sich ebd.: 194–204 und 330.

7 Einstein (1985: 155–160, 177–180).

In einer nicht mehr zu überbietenden Euphorie für die antibürgerliche, subversive und mythische Funktion der Kunst gelangt er zur Identifizierung der Vision des Kunstproduzenten mit derjenigen des Selbstmörders. Einstein deutet diesen den Menschen ängstigenden Vorgang auch in seiner Erotik und in seiner Bewegung zur »Wahrheit der Bilder«, die sich endgültig von der verbrauchten Wirklichkeit losgesagt und zur »Kraft des Wirklichen« gefunden habe – eine Wirklichkeit, die sich nur im Schauen offenbare.

8 Auftakt dieser Braque-Studie ist die Explikation des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit. Auf dem Hintergrund der von Einstein vor seiner Braque-Studie geleisteten Analysen, der Evokationen und Provokationen, erscheint diese, trotz aller kühnen und grandiosen Formulierungen und Positionsbestimmungen, streckenweise dem Braqueschen Werk eher fern. So wird zu Anfang die Bildbeschreibung gefordert, um sogleich festzustellen, daß man keine Beschreibung des Braqueschen Werkes vornehmen wolle und das Technische nicht interessiere, was ja Einstein in den frühen Essays gerade widerlegt hatte, der bereits angedeutete Widerspruch schleppt sich also fort. Zwar sind diese Selbstbegrenzungen im Zusammenhang seines Wunsches zu sehen, Kunst nicht als Hochleistungssport, Kunstwerke nicht als technische Höchstleistungen zu mißdeuten und nicht dem falschen Mythos vom freischwebenden Genie zu folgen, dessen Werke man nur nachahmend ausschmücken müsse, aber sie führen auch weg von Braque in die eigene Positionsbestimmung, die selbst die Anstrengung einer Höchstleistung an sich hat. Einstein (1985: 185) ahnte diese Kritik und versuchte ihr zuvorzukommen: »...schwächliche Wortdekorateure beuten die Bilder aus, statt diese in eine eigene vorgefaßte Sicht zu zwingen. So erniedrigt man sich zum Illustrator fremder Schöpfung, statt zunächst den eigenen geistigen Standort zu schaffen und die Bilder wie irgendein anderes Motiv als Material zu verwenden« – die Position, die exakt diejenige Max Raphaels angibt.

9 Norbert Schneider (Nachwort zu Raphael 1975: 258ff.) benennt Raphaels »schöpferischen Trieb« als »Säkularisationsform des

alten Gottesbegriffes«, stellt Raphaels Künstlerästhetik der Mimesis-Theorie gegenüber und bezieht die von ihm dem Künstler zugesprochene Fähigkeit der Entgrenzung ins Kosmische und Absolute auf die analoge poetologische Vorstellung des »stream of consciousness« und die »rauschhafte« Formdurchbrechung des Fauvismus. Raphaels Ablehnung der Mimesis-Theorie entspricht auch Braques früher Forderung: »Man soll das, was man zu schaffen wünscht, nicht nachahmen«. (in Braque 1963: 12)

- 10 Einstein (1985: 17, 63, 191, 295).
Das hängt damit zusammen, daß Einstein Cézanne zu jenen Malern zählt, die »die große dekorative Komposition begründen« (ebd.: 31). Vgl. in diesem Band, S. 68
- 11 Zur naturwissenschaftlichen Ableitung der kubistischen Raumauffassung vgl. etwa *Kubismus* (1982: 26).
- 12 Er spricht zuweilen von seiner »Kunstgeschichte«, die an die Propyläen-Kunstgeschichte hätte anschließen können. Nach Auskunft von Claude Schaefer äußerte Raphael einmal, er »sollte« den Band schreiben, den Carl Einstein verfaßte, und der ja bekanntlich sehr erfolgreich wurde. Vor allem mit seinen Studien über den »Klassischen Menschen« und die »Vorgeschichte Ägyptens«, die ihn während seines gesamten Aufenthalts in den USA (1941–1952) beschäftigten, hoffte er, der Kunstwissenschaft ganz neue Wege zu öffnen. Darin bestärkten ihn Fachgelehrte und Freunde.
- 13 Die Editions-geschichte von Raphaels Werk ist ein derart trauriges und verworrenes Kapitel sowohl in der BRD und DDR, als auch in den USA, in Frankreich und Spanien, daß ich dies gesondert zusammenzufassen versuche, in dem Band *Max Raphaels Werk in der Diskussion* (1986/87).
- 14 Auf diese Weise hatte er beispielsweise sein Buch *Idee und Gestalt* verhältnismäßig schnell abgeschlossen; das einzige Buch, zu dem er sich später nicht mehr bekannte.
- 15 Die im Text vorkommenden Bilder werden einheitlich bei ihrer ersten Nennung mit dem französischen Titel sowie in deutscher Übersetzung und im folgenden nur in deutscher Übersetzung genannt.
- 16 Claude Schaefers Habilitationsschrift *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet* ist 1972 in 3 Bänden erschienen.

Literaturverzeichnis

1. Zitierte Arbeiten von Max Raphael:

- Raphael, M. (1921): Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. München (Delphin)
- (1930): Der dorische Tempel (dargestellt am Poseidontempel zu Paestum). Augsburg (Filser)
 - (1974): Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage (überarbeitete Fassung der 1934 erschienenen »Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik«). Frankfurt/M.
 - (1975): Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft. Frankfurt/M.
 - (1976): Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften. Hrsg. von Jutta Held und Norbert Schneider. Frankfurt/M.
 - (1979): Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole. Hrsg. von S. Chesney und I. Hirschfeld. Frankfurt/M. (alle S. Fischer)
 - (1983a): Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M.
 - (1983b): Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Frankfurt/M.
 - (1984a): Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Frankfurt/M.
 - (1984b): Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? »The Demands of Art«. Alle vier Bände hrsg. von Klaus Binder. Frankfurt/M. (Qumran)
 - (1985a): Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M.
 - (1985b): Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays. Beide Bde. hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M. (Qumran)

Im folgenden werden nur Arbeiten aufgeführt, aus denen entweder in der Einleitung zitiert wurde oder die für die Bestimmung der Bilder von Braque maßgeblich waren.

2. *Arbeiten von Georges Braque und Ausstellungskataloge:*

Braque, G. (1917): *Pensées et réflexions sur la peinture*. In: Nord-Sud, Nr. 10, Dezember

– (1947): *Cahier de Georges Braque 1917–47*. Paris

– (1956): *Cahiers de Georges Braque 1949–1955*. Paris

– (1958): *Vom Geheimnis in der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Erinnerungen und Gespräche*. Zürich

– (1971): *Illustrated Notebooks. 1917–1955*. New York

Georges Braque. (1963). *Haus der Kunst München*. 18. 10.–15. 12. 1963. München

Georges Braque. *les papiers collés* (1982). Centre Georges Pompidou. Musée nationale d'art moderne. 17. 6.–27. 9. 1982. Paris

Kubismus (1982): *Künstler.Themen.Werke. 1907–1920*. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. 26. 5.–25. 7. 1982. Köln

la grande parade (1984): *Highlights in Painting after 1940*. Stedelijk Museum Amsterdam. 15. 12. 1984–15. 4. 1985. München

Catalogue de l'Œuvre de Georges Braque (1916–1957). Hrsg. v. Nicole S. Mangin (Worms de Romilly), 5 Bde. 1959–1973 Maeght. Paris

Braque. *le cubisme. fin 1907–1914*. Hrsg. von Nicole Worms de Romilly und Jean Lande. Maeght 1982. Paris

Vgl. auch S. 39 dieses Bandes

3. *Sekundärliteratur:*

Apollinaire, G. (1913): *Les Peintres Cubistes*. Paris

– (1960): *Chroniques d'art. 1902–1918*. Paris

Berger, J. (1973): *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*. Reinbek

Cogniat, R. (1977): *Braque*. Paris

Cooper, D. (1948): *Braque*. London

Dethlefs, H. J. (1985): *Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie*. Frankfurt/M.

Duchamp, M. (1981): *Die Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Serge Stauffer. Zürich

Einstein, C. (1985): *Werke Band 3. 1929–1940*. Hrsg. von Marion Schmid und Liliane Meffre. Wien-Berlin

Darin finden sich die folgenden Texte zu Braque: *Anmerkungen zum Kubismus; Neue Bilder von Georges Braque; Braque der Dich-*

- ter; Georges Braque (Ausstellung Kunsthalle Basel); Georges Braque
- (o.J.): Betrachtung. Unpublizierter Nachlaß. Berlin
- Fumet, S. (1965): Georges Braque. Paris
- Fry, E. F. (1966): Cubism. London
- Darin finden sich unter anderem folgende Texte: Apollinaire über Braque; Charles Morice über Braque; Braque: Personal Statement 1908–09; Braque: Thoughts on Painting. 1917; Texte über den Kubismus von Apollinaire, Gleizes und Metzinger, Raynal, Kahnweiler u. a.
- Gleizes, A. und J. Metzinger (1912): Du Cubisme. Paris
- Imdahl, M. (1974): Cézanne, Braque, Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 36, S. 334 ff.
- Kahnweiler, D. H. (1958): Der Weg zum Kubismus. Stuttgart
- Klee, P. (1976): Schriften. Hrsg. von Ch. Geelhaar. Köln
- Laufer, F. (1954): Georges Braque. Bern
- Leymarie, J. (1961): Georges Braque. Genf
- Limbour, G. (1976): Le plafond de Georges Braque. In: Critique, August-September, Nr. 351–352, S. 885–890
- Mackworth, C. (1963): Guillaume Apollinaire und die Kubisten. Frankfurt/M.
- Paulhan, J. (1945): Braque le Patron. Paris (Genf 1946)
- Ponge, F., P. Descargues und A. Malraux (1971): G. Braque. Stuttgart
- Reverdy, P. (1917): Sur le cubisme. In: Nord-Sud, Nr. 3, 15. Mai
- Rubin, W. (1984) [Hrsg.]: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München.
- Russell, J. (1959): Georges Braque. London-Köln
- Vallier, D. (1982): Braque. Das graphische Gesamtwerk. Stuttgart

Raumgestaltungen

Der Beginn
eines neuen Raum»ideals«

Nach üblicher Auffassung könnte man von Bild zu Bild zwar das Sujet ändern (z. B. das religiöse Thema oder selbst die Jahres- und Tageszeiten wie in den Monatsbildern Brueghels), aber die Raumgestaltung glaubte man konstant, als sei sie dem System der Weltanschauung oder Welt Darstellung des Künstlers zugehörig – also seinem Stil, der höchstens mit der Zeit, der Entwicklung des Künstlers wechseln könnte. Es läßt sich leicht zeigen, daß diese Anschauung schon für ältere Künstler falsch war (Konrad Witz, Rogier van der Weyden und andere) und nur unserem Bedürfnis nach einfachen, greifbaren Klassifizierungsrubriken entstammt. Picasso und Braque haben die möglichen Raumerlebnisse und Raumgestaltungen zum Thema ihrer Kunst gemacht, wie die Impressionisten die Tageszeiten und die Expressionisten die Seelenzustände. Sie wollten weniger die Welt oder die Auffassung des Menschen von der Welt gestalten, als vielmehr die Mittel der Gestaltung zum Problem machen, weniger eine Philosophie als eine Erkenntnistheorie malen. Dennoch müßte man dies wohl als ein historisches Muß ansehen, dem auch die meisten Philosophen des beginnenden 20. Jahrhunderts unterworfen waren (der Neukantianismus, die Phänomenologie Husserls). Neben den historischen Ursachen dafür, daß die Inhalte verschwinden und die Theorie zum Problem wird, fällt der Parallelismus zur Wirtschaft, wo das Hauptproblem die Organisation wird und der Liberalismus durch das Monopol ersetzt wird, auf.

Aber es bleiben zwei Dinge zu bedenken:

daß sich mit jeder Veränderung der Raumgestaltung auch die Farbgebung verändert und zum Teil die Thema-

tik der Sujets. Diese war nicht immer erkenntlich, weil vom Betrachter noch nicht erlebt, erfahren;

daß jede der Raumgestaltungen eine Tradition hat und bei Braque (und auch bei Picasso) zwar in neuer Erscheinung auftaucht, aber nicht als ein willkürliches Prinzip. Dies ist lange übersehen worden, weil erstens der Betrachter unter dem historischen Vorurteil steht, daß die Perspektive (als Linear- oder Luftperspektive) die einzig legitime Form der Raumgestaltung ist, obwohl sie selbst ein historisches Produkt ist. Es liegt hier eine falsche Geschichtsphilosophie zugrunde, die an einen absoluten Fortschritt glaubt und zugleich den Klassencharakter der Perspektive übersieht. Der Betrachter kannte die vorperspektivische Raumgestaltung entweder nicht, oder sie war für ihn entwertet durch falsche Kunsttheorien, weil zweitens der Betrachter unter dem Vorurteil stand, die Natur sei einzige Quelle und Lehrmeister des Künstlers, während es doch ganz offensichtlich Zeiten gegeben hat, wo sie überhaupt nicht berücksichtigt wurde. Die Religion, die Gesellschaft, das menschliche Seelenleben und schließlich die vergangene Kunst selbst sind andere und legitime Quellen.

Machen wir uns klar, was in dem Vorurteil der Perspektive für die Darstellung der Beziehung von Gegenstand und Raum steckt, so ist es folgendes:

Um einen einzelnen Gegenstand oder einen Raum mit Gegenständen darzustellen, muß man *einen Standort* und eine Blicklinie für das ganze Bild (für alle Gegenstände der Bilder) festhalten. Und: Man kann die *körperliche und räumliche Ganzheit* eines Gegenstandes erfassen, indem man von einem Standort aus die *Illusion* seiner

Körperlichkeit erweckt. Darüberhinaus ist der *Raum leer* und *apriori bestimmend* für Platz und Größe der Gegenstände, er ist ein leeres Gefäß für Gegenstände. Er ist eine ausfüllbare Kontinuität, die durch die Verkürzung ihrer Grenzen oder der sie erfüllenden Gegenstände dargestellt wird.

Es ist dies aber nicht nur eine, aus gesamtgeschichtlichen Gründen begreifbare, außerordentliche Verengung der möglichen Realisierung des Raumes; denn es gibt wohl eine *Kategorie* des Raumes, aber viele *Realisierungen* dieser Kategorie, die alle geschichtlich bedingt sind. Der Rationalismus, der in der Perspektivekonstruktion liegt, drängt auf die Ausschaltung der künstlerischen Gestaltung des Raumes. Die vielen »falschen« Perspektiven, die man den Künstlern als »Fehler« angekreidet hat, waren nur Versuche, die künstlerische Raumgestaltung mit der Perspektive zu versöhnen. Selbst van Eyck (*Arnolfini-Bildnis* und die *Madonna des Kanonikus Paale*) und Leonardo (*Abendmahl*, *Anna Selbdritt*) haben zu solchen »Fehlern« gegriffen. Die buchstäblich richtige und reine Perspektivekonstruktion hat ebensowenig mit künstlerischer Raumgestaltung zu tun wie die Einhaltung der Zweidimensionalität der Ebene.

Angesichts der außerordentlich und vielleicht unendlich vielen Realisierungen der einen Kategorie des Raumes kann eine allgemeine Definition immer nur sehr abstrakt sein: Raumgestaltung ist jede Auseinandersetzung der zwei Dimensionen der Ebene mit der dritten Dimension der Tiefe. Eine solche Auseinandersetzung ist nicht vorhanden, wenn man die Beziehung auf die dritte Dimension ausschaltet; sie ist aber auch dann nicht vor-

handen, wenn man die Beziehung der Tiefe auf die Ebene ausschaltet, wie dies in der Perspektive der Fall ist.

Wenn nun jede Realisation der einen Kategorie des Raumes historisch bedingt ist – wie andererseits keine einzige Realisation das »Wesen« des Raumes ganz erschöpfen kann –, dann kann auch Braque (und Picasso) nicht willkürlich alle möglichen Raumrealisationen versucht haben. Sie haben sich einige Prinzipien der Raumrealisation zurückerobert und dann in der Weise zu kombinieren versucht, die der jeweiligen Konzeption entsprach; ferner haben sie versucht, für ein bestimmtes Prinzip, z. B. für das des transparenten Raumes, verschiedene Erscheinungsformen zu finden, so daß ihre Phantasie um einige Probleme kreiste, für die sie mehrere Lösungen vorschlugen.

Es ergibt sich so eine Entwicklung von erstaunlicher Logik in der Erfindung der tatsächlich auftretenden Raumgestaltungen, indem jede einzelne ebenso systematisch abgebaut wird wie sie aufgebaut worden ist und sich die folgende aus dem ergibt, was in der vorangehenden am stärksten vernachlässigt war und sich daher im Laufe der Entwicklung geradezu von selbst aufzwang.

Um diese Entwicklung richtig zu verstehen, wird man nicht ausgehen dürfen von der Annahme einer Opposition gegen die Akademie, sondern von einer gegen den Impressionismus. Dieser hatte alle Gegenstände ebenso wie ihre Beziehung zum Raum aufgelöst. Daher war die erste Aufgabe, Gegenstände und Raumbeziehungen wieder möglich zu machen. Dasselbe Problem hatte sich bereits Cézanne gestellt. Er hatte es zu lösen versucht, zunächst unter Anwendung geometrischer Körper (Zylin-

der etc.) auf Gegenstände und durch die Graduierung der Farben nach Modellierungsprinzipien; dabei hatte er oft die Perspektive, aber selten den leeren Raum ausgeschaltet. Später griff er dann zu dem im Grunde mittelalterlichen Prinzip, daß nicht der Raum a priori die Gegenstände (nach Lage und Größe und Farbe) bestimme, sondern daß er selbst bestimmt sei durch in sich selbst modellierte Orte (Glasfenster).

Daß Cézanne für die jüngeren Künstler die Bahn gebrochen und daß seine Auffassung der Provence ihm zunächst gewisse Farben (ocker-gris) aufdrängte, besagt noch nicht, daß sie seine Raumgestaltungen übernommen hätten. Tatsächlich haben weder Braque noch Picasso eine der Cézanneschen Raumgestaltungen als fixe Formel übernommen und damit gewirtschaftet. Das Raum»ideal« war für diese jüngere Generation bereits ein anderes, und sie hatte sich ihren eigenen Weg zu suchen.

Wir unterscheiden vorerst zwei Perioden, die später weiter aufgeschlüsselt und erweitert werden:

Die Raumgestaltung von den Dingen her gesehen;

Die Raumgestaltung aus planparallelen Ebenen.

Räume

Wenn man die künstlerische Raumgestaltung verstehen will, so muß man sich von dem Vorurteil freimachen, als gäbe es nur den Umweltraum (als Binnen- oder Außenraum, Zimmer und Landschaft).

Der Raum ist eine allgemeine Kategorie, und alles was zur Erscheinung drängt, kann nur dann Erscheinung werden, wenn es auch räumlich wird. Es genügt darum noch nicht zu sagen, der Raum sei die Form der äußeren Anschauung,

weil der Raum mehr ist als nur Form, jedenfalls nicht nur eine abstrakte Form, die gänzlich unabhängig ist von ihrem Inhalt;

weil Dinge zur Erscheinung drängen, die keine Umweltwirklichkeit haben, also auch nicht durch den Umweltraum dargestellt werden können;

weil Raum und Zeit zwar verschieden, aber nicht zu trennen sind. Man wird also nur sagen können, daß alles, was sich den äußeren Sinnen zur Wahrnehmung darstellen will, diejenige Raum- (und Zeit-)gestalt annehmen muß, die seinem eigenen Inhalt entspricht. Es gibt – für den Philosophen – nur *eine* Kategorie des Raumes, also es gibt eine vielleicht unendliche Fülle von sachlich, inhaltlich und historisch bedingten Raumgestaltungen. Es ist prinzipiell falsch anzunehmen, daß die rein philosophische Kategorie im Grunde nur eine »richtige« Erscheinungsform oder vollkommene Gestalt hat und daß eine bestimmte historische Periode nur *eine* Raumgestaltung (als die richtigste oder vollkommenste) hervorbringt. Auch ist es falsch, daß alle verschiedenen Realitätsarten

der sachlichen Inhalte sich in ein und derselben Raumgestalt, und zwar der der Umwelt darstellen lassen müßten. In der künstlerischen Raumgestaltung ist der Raum immer die adäquate Form spezifischer Inhalte und niemals weder die reine Kategorie des Raumes noch ein imitierter Naturraum noch die Konstruktion eines allgemeinen Gesetzes der Raumgestaltung.

Es gibt also außer dem Umweltraum den *Raum der Umwelt* (den sozialen Raum), der verschieden ist für verschiedene Klassen der Gesellschaft derselben Zeit:

Hals, Velasquez und andere – *der Raum der Traumwelt*;

Vermeer – *der Raum des Unbewußten*;

Hugo van der Goes und Tintoretto – *der Raum des Überganges vom Diesseits zum Jenseits*;

Katakomben, Glasfenster – *der Raum des absoluten Seins*;

Ägypten – *der Raum des unendlich Leeren*;

Indien – *der Raum der unendlichen Fülle oder Erfüllung; der innerseelische Stimmungsraum, der Raum der Kontemplation*;

Greco – *der Raum der physischen und geistigen Aktion, der Energieladungen zwischen Diesseits und Jenseits*;

Bosch – *der Raum der Auflösung des Daseins*.

Es gibt also irdische und überirdische Räume, Räume des Lebens und des Todes, Räume des formalen Bewußtseins und des chaotischen Unbewußten, Räume des statischen Daseins in einer Realitätsart und Räume des Überganges von einer Realitätsart in eine andere: durch Metamorphose, Transsubstantiation, Transparenz etc. Aber nicht

nur die der Raumgestaltung zugrundeliegenden Inhalte sind verschieden, sondern auch die Art der Beziehung, die zwischen Inhalt und Gestalt hergestellt wird, der Grad der Raumgestaltung.

Ist der Raum nur der vorübergehende Platz oder die definitive Gestalt für etwas; ist er ein äußeres Gewand oder eine innere Struktur; ist er dem Dargestellten a priori oder folgt er aus ihm?

Man wird also immer zwei Fragen stellen müssen:

I. Welcher Inhalt liegt der Raumgestaltung zugrunde;

II. Nach welcher Methode wird der Raum gestaltet (und bis zu welchem Grade). Es ist sehr wahrscheinlich, daß I und II aufs engste zusammengehören.

Schon frühere Künstler zeigen mehrere Raumgestaltungen, sei es nacheinander (Konrad Witz), sei es nebeneinander (Fouquet) auf zwei zusammengehörigen Tafeln des Diptychon; sei es auf ein und demselben Bild (Melchior Broederlam in Dijon). [Vgl. S. 42 in diesem Band]

Stehender Akt (1907)



Large Nude, 1907 162 on canvas, 53 1/2 x 40", Collection Marc Hirsch, Paris

Braque, Grand nu (Stehender Akt) 1907

In diesem Bild wird nach Stand- und Spielbein unterschieden und damit bis zu einem gewissen Grad die innere Autonomie des Körpers erhalten. Unterstützt wird dies durch die Art, wie die Wirbelsäule angegeben ist und wie die Figur auf der Fläche verteilt ist unter Andeutung einer Achse (im kleinen Teil des goldenen Schnittes), so daß eine Gleichgewichtsrechnung zwischen dem schmäleren und dem breiteren Teil der Figur und dem Raum entsteht. Dem entspricht ferner, wie die Kurven rechts (am Oberschenkel und Arm) und links (am Rücken, am Becken) sich entsprechen, komplementieren und die Figur in sich schließen aus einer Bewegung heraus und um eine Achse herum.

Die Figur als ganze ist eine gegliederte, konvexe Mantelfläche, die hell gegen eine Dunkelheit gesetzt ist, welche eine Konkavität bildet. Dieses Zusammen- und Ineinanderwirken des Konvexen und Konkaven sucht bereits die Leere zu verneinen.

Die Figur ist trotz ihrer Rundungen nach vorn begrenzt durch eine planparallele Ebene; sie verbindet die höchsten Stellen der Figur und endet gleichsam mit der Figur. Eine andere planparallele Ebene befindet sich hinten als Grundebene, und diese ist betont offen und unendlich. Es stehen sich so – außer dem Konvexen und Konkaven – eine zentrale Figur (nach links und nach rechts verrückt) und eine völlig offene einer nicht offenen Ebene gegenüber.

Es ist eine Diagonalebene vorhanden, die von links vorn nach rechts hinten durch das Bild geht und zum Teil diessseits, d. h. links vor der Figur liegt, zum Teil jenseits der Figur, d. h. rechts hinter ihr. Es sind dies eigentlich zwei verschiedene Diagonalebenen in *einer* Bewegungs-

richtung, da die Figur und ihre Modellierungsrichtung sie unterbricht.

Dieses ganze System findet sich in sehr ähnlicher Weise in der Maria auf Giottos *Flucht nach Ägypten*, wo allerdings der Gegensatz von zentraler Figur und offener Ebene fehlt und dafür der Gegensatz zwischen den plastisch-irdischen Figuren vorn und der blauen Ebene des Himmels hinten vorhanden ist. Durch diese Diagonalebene versucht Braque, die relative Autonomie auf Grund der inneren Bewegung der Figur auch dem Raum zu sichern.

Die Modellierung der Figur erfolgt bei Braque mit Randschatten, in scharfer Umgrenzung und Abhebung der hellen Figur von einem dunklen Grund. Es wird so neben dem starken plastischen Volumen der konvexen Mantelfläche doch auch der Eindruck der illusionistischen Rundung nicht zurückgewiesen: neben dem Haptischen wird das Optische nicht ganz ausgeschaltet.

Es wird nicht der Versuch gemacht, die Oberfläche des natürlichen Gegenstandes (Frau) nachzuahmen, aber es bleibt doch ein gewisses inneres Leben erhalten (eine Existenzzeit des Menschen), die mit dem körperlichen Dasein einen engen Zusammenhang bildet.

Es geht eine formale Bewegung durch die Figur und den Raum, obwohl die Haltung und das Bewußtsein der Figur zur Ruhe gebracht scheinen. Das formale Geschehen (als methodischer Prozeß des Bildaufbaus) und die Haltung der Dargestellten erscheinen so in einem gewissen Gegensatz und in einer Spannung. Die Haltung und Stimmung der Figur erscheint gegenwärtig, das Bild (und

der Körper der Figur mit ihm) bauen sich in einer methodischen Zeit auf, in der es eine logische Folge vom Anfang zum Ende gibt.

Zusammenfassend könnte man als charakteristisch ansehen:

- wie eng Braque mit der Tradition verknüpft bleibt;
- wie sehr es ihm darauf ankommt, Figur und Raum zu einen;
- wie sehr er von gewissen Gegensätzen bewegt ist: geschlossene Figur – offene Grundebene etc.

Wenn man diese Figur *Stehender Akt* mit einer anderen Arbeit vergleichen will, so lassen sich kaum die *Demoiselles d'Avignon* heranziehen, die in einer Weise auf extrovertierte Gesten, Zerklüftung des Körpers in zusammengehörige Teilformen, angulare Bewegungen angelegt sind, wie sie Braque noch gänzlich fremd waren. Dagegen läßt sich Braques Bild gut vergleichen mit Picassos *Zwei Frauenakte* (1906). Was Picasso zeigt, ist eine konvexzylindrische Mantelfläche mit starker Betonung des Volumens (und gewisser Drehungsspannungen in ihnen). Aber dieses Volumen hat keine innere Bewegung durch Stand- und Spielbein, keine Einbettung in eine Konkavität, es ist hochreliefartig, abgeschnitten gegen eine Ebene, vor der es auf einer Standfläche steht (die bei Braque fehlt, dessen Figur ebenso schwebt wie steht).

Picasso gibt eine Art schweigenden Dialogs: Zwei Figuren stehen sich gegenüber, als ob sie aufeinander zugehen wollten, aber jede Figur in sich selbst und in ihrer Beziehung zum Raum ist bewegungslos, ohne Gliederung. Dieses Gegenüberstehen mit zentripetaler Richtung ver-

hindert auch den Gegensatz von zentraler Figur und unendlich-offener Ebene; zwischen den zwei Figuren ist die Mitte leer, ein Abstand, der die Nähe, die zu überbrückende Entfernung ausdrückt.

Gemeinsam ist den beiden Künstlern in diesen Werken eine gewisse Gedrücktheit der Proportionen, die Betonung des dreidimensionalen Volumens, ein Arbeiten mit Schattenmodellierung am Rand. Im übrigen sind die Unterschiede sehr beträchtlich:

Braques Figur scheint in einem Gespräch mit sich selbst auf Grund eines Antagonismus zwischen ihrem Bewußtsein und einer Macht, die dieses transzendiert zwischen dem Zentrum des Ego und der Unendlichkeit. Figur und Raum als eine gestaltete Einheit scheinen zwischen beide eingeschoben: der inneren Achse und der äußeren Unendlichkeit. Figur und Raum betreffen daher nur den gestaltbaren Teil zwischen zwei ungestaltbaren Extremen: der Achse (ungleich gewichteten Massen) und der Unendlichkeit.

Picasso vermeidet die Unendlichkeit an den Seiten wie die Achse innerhalb der Figur. Auch wo er sonst in (früheren) Figuren Stand- und Spielbein gibt, macht er den Körper nicht zu einem autonomen Spiel in sich selbst; er behandelt ihn als ein geschlossenes Ganzes, das durch seine Randlinien lebt, selbst wenn er die Schlankheit und nicht die Masse betont. Picassos Figuren reflektieren nicht in sich selbst, sie präzisieren sich nach außen, sie machen aus dem Innenraum einen sozialen, vergesellschafteten Außen- oder Mitweltraum, dessen Unendlichkeit an dem persönlichen Gefühl der Figur hängt und weniger objektiv ist als bei Braque. Picasso malt Ich – Du oder Ich –

Mitweltbeziehungen, selbst wenn seine Menschen allein sind, doch sind diese Beziehungen nicht solche des äußeren Lebens, sondern solche der sexuellen und innerseelischen Zusammenhänge; es ist eine psychologisch-mystische Sozialbeziehung, die sich im Grunde verträgt mit dem völligen Fremdsein. (Es gibt einen metaphysischen Mitweltraum, in dem zwei verschiedenartige innerseelische Räume sich aufeinander beziehen, projizieren.)

Picasso scheint in seiner Jugend fasziniert gewesen zu sein von dem Zusammenfallen und Auseinandertreten zweier Existenzzeiten, von dem Spiel der Anziehung und Abstoßung (Entfernung) zwischen Seelen, resp. von der zeitlichen Endlichkeit (dessen Rhythmus und Wechsel) der Koinzidenzen wie von der (mystischen) Gemeinsamkeitsatmosphäre, die sie schaffen, solange sie dauern.

In *Zwei Frauenakte* (1906) sucht er aus der Projektion nach außen, aus der Bewegung von Anziehung und Abstoßung herauszukommen. Er sucht die Gegenwärtigkeit des Daseins oder vielmehr des Bezogenseins, er versucht dem Wechsel des Werdens und Entwerdens, der Sentimentalität und dem Zynismus von Anziehung und Abstoßung zu entkommen. Aber die Gegenwärtigkeit scheint doch viel mehr ein (bohrendes) Suchen nach Gegenwärtigkeit zu sein, also ein Suchen nach Zukunft und ein Sichbeziehen auf Vergangenheit. Die Ursache liegt vielleicht darin, daß bei Picasso eine Kluft herrscht zwischen Existenzzeit (innerer Erlebniszeit) und Bewußtseinszeit. Er kommt von der Existenzzeit her – von der Illusion ihrer Dauer ohne Etappen oder von der Wirklichkeit ihrer Vergänglichkeit. Um 1906 sucht er nach der Bewußtseinseinheit aller dieser Existenzzeiten, nach der

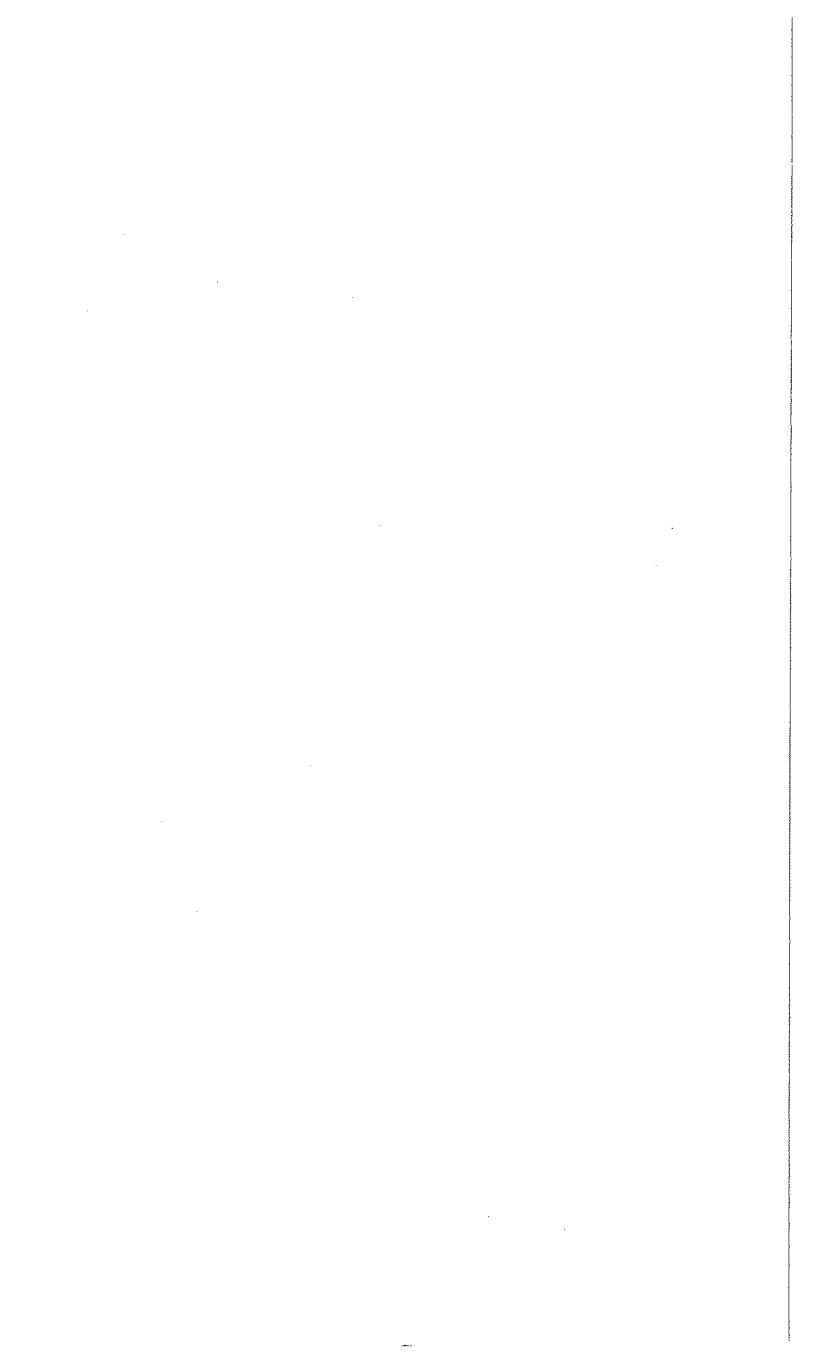
reinen Form des Bewußtseins, und es ist, als sähe er ins Nichts.

Braque dagegen kommt von der Bewußtseinszeit her, und die Verbindung zur Existenzzeit ist nicht abgebrochen, unter der Bedingung, daß das Bewußtsein in sich selbst bleibt, sich nicht extrovertiert, auf etwas anderes bezieht, sondern sich umsetzt in die methodische Zeit der Gestaltung der Bewußtseins-Existenzzeit.

Picasso dagegen scheint die methodische Gestaltungszeit auszuschalten als einen eigenen Faktor, indem er sie mit der Existenzzeit oder mit der suchenden Bewußtseinszeit identifiziert.

Braque scheidet die materielle Zeit (Zeitinhalt) von der methodischen Zeit (formale Gestaltungszeit). Picasso dagegen sucht sie zu identifizieren.

Ich gehe im folgenden von Braques in vier Perioden aufzuschlüsselnde Entwicklung (von 1908–1942) aus.



I. Periode
Die Raumgestaltung von den
Dingen her gesehen (1908–1912)

Erste Etappe (1908–1909)

Der Raum aus kubischen Körpern (im Winkel über Eck gesehen)

Der Raum wird aus einer Anzahl von einzelnen Körpern zusammengesetzt, die diskontinuierlich gegeneinander stoßen.

Diese Körper sind *nicht* von *einem* Standpunkt aus gesehen, sondern von verschiedenen Standpunkten aus; sie sind auch nicht alle in derselben Ansicht gesehen, sondern manche von vorn, manche von oben. Eine einheitliche Blicklinie ist nicht vorhanden.

Jeder einzelne Gegenstand ist nach dem Prinzip eines Winkels gebildet, der von der Kante aus gesehen wird, derart, daß die Schenkel der Winkel verschieden lang sind, daher verschieden weit in die Tiefe reichen; mit dem Ende der Schenkel bricht die Darstellung des Gegenstandes ab. Die Illusion eines runden Körpers wird vermieden (oder höchstens als Kontrast angewandt).

Die Gegenstände unterliegen mehreren Bewegungsrichtungen, die teils divergieren, teils diffus sind, aber niemals konvergieren, auch dann nicht, wenn die Komposition einen Sammelpunkt kennt.

Die Ebene tritt nicht direkt auf, weder vorn noch hinten (Anfang – Ende) noch als Tiefenachse des Bildes. Doch hat sie als Schrägebene oder als planparallele Ebene die Funktion, die Tiefenerstreckung der Körper (der Winkelschenkel) anzuhalten.

Die Raumtiefe entwickelt sich mit der Bildhöhe, ist also eine schiefe Ebene. Diese erscheint aber niemals

selbst als ein gemeinsamer Grund, auf den etwas gestellt ist. Damit wird jede Anregung eines leeren Raumes ausgeschaltet.

Alle Dinge sind schwer, dicht, widerstandsfähig, undurchsichtig, lastend, doch sind gelegentlich die Schwereverhältnisse umgekehrt: unten leicht, oben schwer. Die Farben, die sie bilden, sind dicht, bilden einen einfachen Gegensatz (Ocker-Grün), der auch ein Hell-Dunkel-Gegensatz ist, und variieren nach warm und kalt. Jeder Teil eines Gegenstandes ist daher auf der Ebene des Winkelschenkels moduliert, ohne eine Rundung zu ergeben.

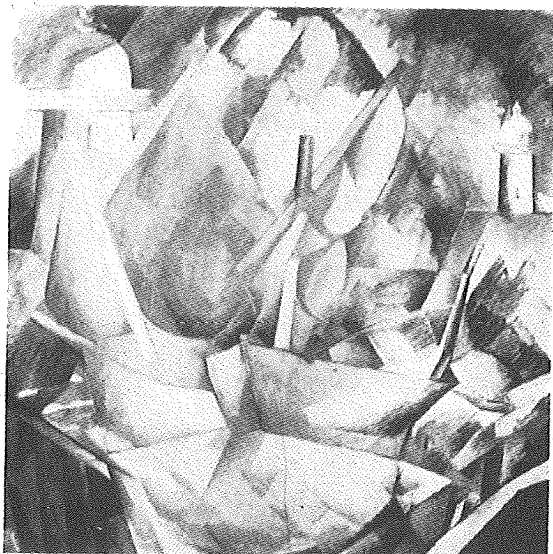
Die Gegenstände werden nach hinten nicht kleiner, die Farben graduieren sich nicht nach ihrer Intensität mit zunehmender Tiefe. Die Bewegung kommt zu einem Stillstand, und das Bild schließt sich im Endlichen.

Braque vermeidet also den leeren und einheitlichen Raum mit autonomer und beherrschender Tiefendimension, auf welcher sich die Plätze für Körper befinden, die alle demselben Gesetz des einheitlichen Standortes, Fluchtpunktes, der Augenlinie unterworfen sind. Es ergibt sich ein voller Raum aus einzelnen Körpern, die sich in verschiedene Richtungen bewegen und diskontinuierlich aneinander stoßen, wobei jeder Körper von einem andern Standpunkt gesehen ist. Keiner gibt die Illusion einer vollen Rundung, sondern setzt sich aus (modulierten) Ebenen zusammen, nach dem Prinzip eines Winkels, der auf dem Scheitel gesehen wird, während die Tiefenerstreckung der Schenkel angehalten ist, ohne daß jemals die Ebene direkt in Erscheinung tritt.

Es ist offenbar, daß in diesen Bildern Braques eine Opposition gegen den leeren, illusionistischen, perspektivi-

schen Raum liegt. Aber auch eine Opposition gegen die runden Körper (Kugel, Kegel, Zylinder), nach denen Cézanne modellierte, wie gegen die Ebene von Matisse und der Fauvisten – also gegen die Alternative *boules* [Kugel] und *cartes à jouer* [Fläche], wie sie zwischen Courbet und Manet gespielt hatte.

Der Hafen (1909)



Port of Normandy, 1909, Oil on canvas, 42 x 32", Collection Walter P. Chrysler, Jr., Washington, Virginia

subject matter, not only the musical instruments but also the bottles and glasses, pipes, tobacco and newspapers. Juan Gris remarked, although perhaps jokingly, that in the *guitar* Braque had found a new *Mabomba*. On the other hand, it is well to remember that several of these objects have shapes that readily suggest spheres, cylinders or variations on geometric forms.

Braque, *Le Port (Der Hafen)* 1909

Die Hauptveränderungen innerhalb dieser Art der Raumgestaltung sind:

Der Winkel wird nicht mehr für einzelne Gegenstände allein benutzt, sondern für den Aufbau des Raumes und der Bildkomposition. Es kommt damit teils zu einer Begrenzung der Raumdifffusion zugunsten weniger (nie konvergierender) Richtungen, teils zur Einführung eines Bildmotivs als eines kompositionellen Ordnungsmotivs. (Raute in *Der Hafen*)

Es wird in die Schrägebenen der Winkelschenkel eine annähernde planparallele Ebene eingeführt.

Die Farben werden weniger dick und dicht und schwer; sie gewinnen an Helligkeit und an Leichtigkeit; sie verlieren an Widerstandskraft. Das Licht scheint die Gegenstände (Häuser) gewichtslos zu machen und selbst in Licht zu verwandeln.

Gegenstände und Gefühl werden komplexer und kommen zu einer größeren Einheit.

Soweit handelt es sich nur um die künstlerische Vollen- dung des Prinzips, um seine Befreiung von überwiegend funktionaler Verwendung und seine Unterwerfung unter eine komplexe Konzeption. Wie weit ist das Prinzip im- stande, eine Gefühlsidee zu realisieren? Die Antwort gibt das vorstehende Bild.

Zugleich aber setzt eine zweite (und entgegengesetzte) Tendenz ein: die Grenzen des Prinzips auszudehnen (was schließlich zur Überwindung des Prinzips führt). Die stattfindenden Veränderungen bewegen sich in folgenden Richtungen:

Es kommt zu einem gewissen Gegensatz zwischen einer Gruppe von Gegenständen, die einen begrenzten

Bezirk einnehmen, und Ebenen, die hinter diesen liegen und im Prinzip offen sind.

Das Prinzip der verschiedenen Standorte wird jetzt auch auf den einzelnen Gegenstand angewandt und nicht wie bisher nur für verschiedene Gegenstände. Damit wird der einzelne Körper aus Teilkörpern zusammengesetzt, die den Gesamtkörper von verschiedenen Standpunkten und unter verschiedenen Ansichten erfassen.

Diese erhöhte Dynamik im Aufbau des Gegenstandes wird ausgeglichen durch die Einführung statischer Momente (wie Mittelachse) in die Bildkomposition.

Die Transparenz der Gegenstände beginnt und damit der Versuch, einen Gegenstand zugleich von außen und von innen zu sehen.

Die Veränderung ist also eine doppelte:

Man versucht zu einer neuen Auffassung des Gegenstandes zu kommen, geleitet von dem Gedanken, daß man die Ganzheit und Allseitigkeit desselben darstellen (und nicht bloß durch Illusion erwecken) können muß.

Man beginnt einzusehen, daß Raum mehr ist als eine diskontinuierliche und diffuse Aufeinanderfolge von Gegenständen. Neben der Endlichkeit des Körpers macht sich die Unendlichkeit der Ebene geltend.

Damit verschwinden die alten Gegenstände: Häuser und Bäume; die alten Farben: die Zusammenstellung von Ocker und Grün oder Ocker und Blau; weiß und schwarz (braun) als Helligkeiten und Dunkelheiten beginnen zu überwiegen.

Es ist offensichtlich, daß der Wechsel in der Ding- und Raumdarstellung mit der neuen Wahl der Gegenstände:

Musikinstrumente, Früchte, Töpfe, Schalen etc. aufs engste zusammenhängt. Man brauchte Gegenstände, die der Zusammensetzung aus vielen Ansichten weniger Widerstand entgegensetzten als Häuser, die andererseits aber eine größere Entfaltung und Realisierung von Gefühlsideen erlaubten.

Erhalten blieb vor allem die schiefe Ebene, auf der das Untere das Vordere und das Obere das Hintere ist, und das Verdecken dieser schiefen Ebene mit Gegenständen, die nur z. T. der Richtung dieser Ebene folgen.

Die Zeitgestaltung

In Braques Bild *Maisons à l'Estaque* (*Häuser in Estaque*, Abb. S. 86) finden Stöße von kubischen Winkeln in die Tiefe oder Höhe statt. Der Höhenstoß des linken Baumes läuft schräg (etwas in die Tiefe) und verzweigt sich (gabelt sich) nach links und nach rechts, ohne einen Widerstand zu finden. Daher hat diese unangehaltene Bewegung ein bedeutendes Tempo.

Der Tiefenstoß der Häuserdächer setzt mehrere Male an, d. h. der einzelne Tiefenstoß erschöpft sich mit der Raumform und erneuert sich dann in derselben Richtung, aber nicht in genauer Bahnfortsetzung. Dieser zweite Stoß auf der schiefen Ebene endet wieder mit der Raumform des Daches, das in Aufsicht gesehen ist; aber nun folgt nicht eine dritte Erneuerung, sondern ein Stoß in die Breite (auseinander und in die Höhe) – also in zwei Diagonalebene. Auch diese Bewegung endet mit der

Körper-Raumform und findet nun einen Widerstand, eine Zäsur, eine Unterbrechung durch grünes Laubwerk.

Einerseits bestimmen die Energiestöße die Raumfunktion der Dinge, andererseits unterbricht die Form der Dinge die Energiestöße, und diese verändern mit jeder Erneuerung ihre Hauptdimension, und ihre Richtungsbahn verschiebt sich.

Nach der Zäsur des Grün findet eine große Veränderung statt:

das Stoßtempo wird wesentlich geringer;

die Häuser bewegen sich mehr über die Breiten- als über die Tiefendimension; es kommt schließlich zu einer Gesamtbewegung von links nach rechts; und schließlich zu einem Ende aller Bewegungen sowohl nach Tiefe, Breite wie Höhe durch eine neue Zäsur von Grün.

Das eigentliche Raum- und Kompositionsmotiv dieses Bildes ist also in dem Baum auf der Ebene angegeben: Es ist eine Tiefen-Höhenbewegung auf einer schiefen Ebene, die angehalten wird und sich dann verfolgen läßt von einer Bewegung über die Breite: Der Unterschied zwischen Häusern und Baum ist der, daß im Baum die Höhenrichtung die Tiefe überwiegt und in den Häusern die Tiefe die Höhe und daß im Baum die Bewegung hemmungslos durch Verzweigung erfolgt, in den Häusern dagegen durch dauerndes Aufhören, Neuansetzen, Verschiebungen, Hemmungen, d. h. diskontinuierlich statt kontinuierlich, mit langsamerem Tempo und größerer Intensität.

Das Eigentümliche ist, daß die drei Dimensionen anfänglich noch sehr eng zusammenhängen, dann im Laufe der Komposition immer mehr auseinanderzutreten schei-

nen, indem nacheinander – im Verlaufe des Aufbaus des Bildes – immer eine andere Dimension den stärksten Akzent bekommt.

Natürlich kann von Bild zu Bild wechseln, was anfängliche Dimension und was Enddimension ist, das Tempo der Energiestöße, die Zahl der Absetzungen und Zäsuren etc. Aber es scheint doch allen Bildern etwas gemeinsam zu bleiben:

daß die Energiestöße etappenweise erfolgen, d. h. daß der Ablauf der Energien und der Aufbau des Raumes Zeit erfordert;

daß die Etappen sich ohne Kausalität folgen, d. h. daß sie nicht voneinander abhängig sind, sondern von einer konkreten Idee, mit deren Realisierung sich die Kraft erschöpft, der Raum vollendet ist und die Zeitentwicklung aufhört;

diese Zeit hat nichts zu tun mit der Existenzzeit der Einzeldinge, die auf ein Minimum oder auf Null reduziert ist, weil sie alle ein und derselben dynamischen Zeit, der Rhythmik der Energiestöße, unterworfen sind.

Man könnte vielleicht von einer dynamischen Aktionszeit der Raumgestaltung sprechen. Die Raumgestaltung ist ein Vorgang, ein Geschehen in der Zeit, wobei Zeit gleich der inneren Rhythmik der Raumbildung ist, also aufs engste an diese gebunden ist.

Beide, Raum und Zeit, sind in gleicher Weise abhängig von den dynamischen Energien, die sich – in einer bestimmten zeitlichen Rhythmik – verräumlichen. Es ist die inhärente Diskontinuität dieser dynamischen Energien, ihre Fähigkeit, immer von neuem anzusetzen, sich zu wechseln, sich zu erschöpfen, sich gegen Widerstände mit

Richtungsverschiebung durchzusetzen – was zeitlich und räumlich dargestellt wird.

Wenn nun die dynamischen Energien die unabhängige Variable sind, Zeit und Raum die abhängigen, dann ergibt sich die Frage nach der Natur, nach der Eigenart dieser dynamischen Energien. In *Der Hafen* scheint Braque sie mit einem Naturereignis zu identifizieren. In den andern Bildern dürften Tages- und Jahreszeit der Natur kaum eine Rolle spielen.

Das Entscheidende ist, daß die Raumgestaltung selbst als ein dynamischer Vorgang aufgefaßt wird, aber nicht etwa im Sinne Tintoretts, daß ein im Prinzip statischer Raum dynamisch gemacht und dieser dynamische Raum mit einem Wunder oder mit einer Transsubstantiation erfüllt oder gleichgesetzt wird; vielmehr in dem Sinne, daß die Dynamik statische Körper ausrichtet, ihre Massen durch gerichtete Linien aktiviert und so einen Kampf bedeutet zwischen Energie und Masse, wobei sich sowohl die Energie als auch die Masse erschöpft. Die Peripetie zwischen Steigerung (Anwachsen) und Schwächung (Abnehmen) der Energie liegt in der Zäsur des Grün hinter dem aufrechten Haus (3:5 der Höhe).

Es sind auch noch folgende andere Merkmale vorhanden:

Die Dynamik verläuft in drei (parallelen) Diagonalströmen gleichzeitig: die linke (Baum) neigt sich auf der Ebene in die Tiefe, die mittlere geht auf schiefer Ebene diagonal in die Tiefe, die dritte (der Strauch rechts) ist die schwächste, sie reicht nur bis zur Zäsur.

Die Richtung dieser drei Ströme ist klar, bestimmt, eindeutig. Weniger klar ist die Richtung hinter der Zäsur auf der Dimension der Waagrechten. Man könnte denken,

die Bewegung gehe von links ansteigend zur Mitte und dann fallend nach rechts, wodurch die ganze Bewegung zurücklaufen würde. Man könnte aber auch denken, daß sie von links und von rechts in verschiedenem Maße und Tempo steigt und sich in der Mitte begegnet in dem Haus, das nur noch eine breite Wand, ohne bedeutende Körperlichkeit und Kubus, ist. Dann würde gerade die Erschöpfung der Energiedynamik betont und Anfang und Ende als distanziert und gegensätzlich betont werden.

Obwohl der dynamische Bewegungszug immer wieder angehalten und abgebrochen wird, erneuert er sich doch stets, bis er sich schließlich erschöpft hat, d. h. es ist eine gleichsam diskontinuierliche Kontinuität vorhanden. Dieses Sich-Fortsetzen über Unterbrechungen hinweg gibt der Energieentfaltung eine gewisse Dauer in Ergänzung zu den Etappen.

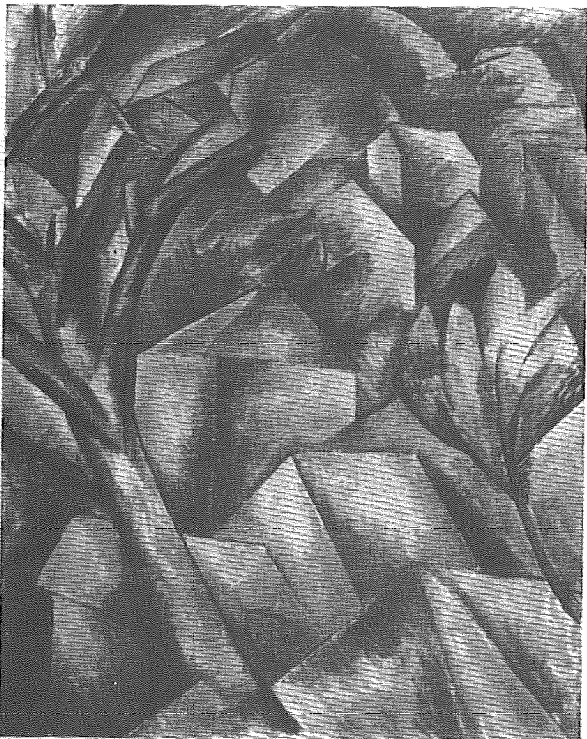
Ein Vergleich zwischen Braques *Häuser in Estaque* (1908) und Picassos *Fabrik* (1909)

Vergleicht man nun Braques *Häuser in Estaque* (1908) mit Picassos *Fabrik* (1909), dann ergeben sich folgende Unterschiede:

Bei Picasso bleiben die einzelnen Haus-Körper stark voneinander isoliert. Sie folgen einander nicht nach einem dynamischen Gesetz, sie stehen sich gegenüber und beziehen sich aufeinander. Bei Picasso ist die Dynamik sekundär und partiell.

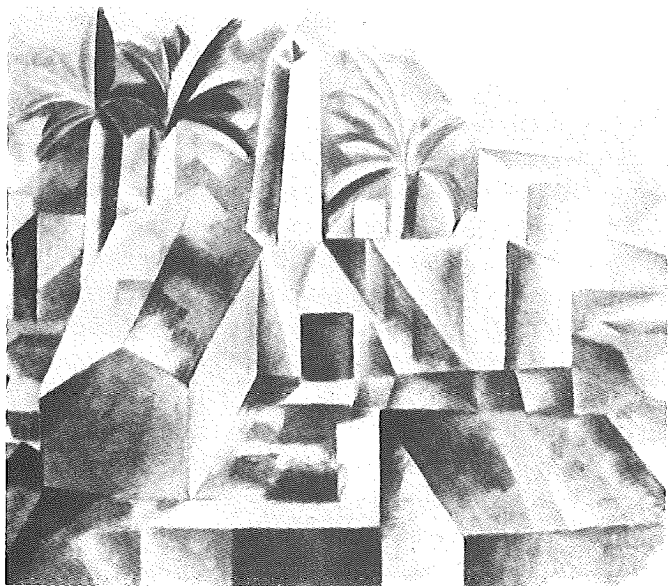
Picasso schafft sich aus Schornstein und Mauer ein statisches Gerüst von Senkrechter und Waagrechter (der Schornstein 2:5 auf der Breite, die Mauer 3:5 auf der Höhe). Die Mauer hat annähernd die Funktion des Grün bei Braque: eine Hemmung und Zäsur für die in die Tiefe schwebenden Energien zu sein. Der Schornstein (insbesondere die vordere Kante und hintere Spitze seiner Raute) sind Sammel- und Scheidungspunkte für Massen resp. für Richtungen.

Letzten Endes scheint Picasso nach einem Dreieck zu komponieren (dessen Höhe durch den Schornstein gegeben ist – also nach einer statischen Figur, in die eine gewisse Dynamik eingeführt wird). Alle Schrägen sind im besten Falle gleichgewichtig mit Senkrechter und Waagrechter und zu beiden Seiten dieser verteilt; dadurch bekommt das Bild etwas überwiegend Statisches. Braque dagegen sichert sich die Dynamik der Raumgestaltung gerade dadurch, daß er Senkrechte und Waagrechte auf ein Minimum reduziert (wobei die Senkrechte annähernd bei 2:5, die Waagrechte bei 1:2 zu liegen kommt).



Houses at Estaque, 1908. Oil on canvas, 27 1/2 x 27 1/2". Collection: Hermitage Mus., St. Petersburg

Braque, Maisons à l'Estaque (Häuser in Estaque) 1908



Picasso, L'usine (Die Fabrik) 1909

Abgesehen vom Schornstein selbst (wo eine Face-Ansicht mit Aufsicht verbunden ist) sieht Picasso die Häuser viel weniger scharf von der Kante aus, so daß die eine Wand weniger, die andere mehr verkürzt ist als bei Braque. Dadurch entstehen zwei verschiedene Tempi: ein langsames für die Breite und ein schnelleres für die Tiefe.

Braque gibt nur Varianten des nach unten oder hinten offenen Winkels (d. h. des Auseinanderstrebens über die Breite, Picasso führt – wenn auch nur mit ideellen Kompositionslinien – den nach hinten zusammenstrebenden, nach vorn offenen Winkel ein.

Picasso gibt nicht den von Energieströmen gefüllten Raum, er gibt Volles und Leeres zugleich. Es kommt für Picasso darauf an, von dem Vollen her Brücken über die Leere zu schlagen, das durch die Leere Getrennte zu sammeln. Dabei unterwirft sich Picasso den immanenten Strukturlinien der Ebene viel mehr als Braque.

Picasso wiederholt und variiert die Hauptstimmen seines Bildes nicht so oft wie Braque; er hat eigentlich weniger Spielfähigkeit innerhalb der einmal gegebenen Konzeption (dem Motiv). Picasso ist weniger kompliziert und asketischer – oder ärmer an formaler Phantasie.

Mit Bezug auf Energie (Dynamik, Raum und Zeit) sind also wohl die Weltanschauungen ganz verschieden, obwohl man sich verhältnismäßig ähnlicher Mittel der Realisation bedient. Für Picasso sind Raum und Energie noch relativ unabhängig und gleichwertig. Der Raum ist noch ein statisches Gebilde aus Vollem und Leermem, und die Energieströme gehen durch beide hindurch, aber sie bedingen nicht die Gestaltung des Raumes, sie verteilen nur Kräfte, die in ihm auszubalancieren sind.

Daraus folgt dann, daß die äußere Komposition eine viel größere Rolle spielt als die innere; daß nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit eine ganz andere Artung hat. Die Zeit ist nicht mehr die innere Metrik oder Rhythmik der sich entfaltenden und am Widerstand wandelnden Energie (Dynamik).

Die Wahrnehmungszeit und die Bildzeit scheinen zunächst wenigstens bei Picasso verschieden zu sein. Bei Braque sind sie identisch.

Picassos Absehen scheint darauf gerichtet, die verschiedenen Massen und Energien so gegeneinander zu stellen und abzuwägen, daß das Zeitmoment wenn nicht ganz ausfällt, so doch zusammenfällt mit dem Moment des Abwägens. Die Zeit verliert dadurch nicht nur ihre Selbständigkeit gegenüber dem Raum, sondern sie wird eigentlich sekundär, additiv. Sie ist für jedes Objekt eine andere und wenn sie eine Funktion hat bei der Bildung des Einzelgegenstandes, so verliert sie diese bei der Bildung des Gesamttraumes.

Zur Bestimmung der Tradition der bisher angedeuteten Prinzipien muß man diese weiter aufschlüsseln.

Schiefe Ebene, Raum, Körper und Aktionszeit

Das Prinzip der Raumerschließung durch eine schiefe Ebene (ohne Horizont)

Das Prinzip der schiefen Ebene darf nicht nur als nichtgekonnte Perspektive angesehen werden, sondern als eine eigene Methode der Raumgestaltung. Es folgt dies schon daraus, daß man ganz besondere Mittel anwenden muß, um tatsächlich die vertikale Bildebene in eine schiefe Ebene zu verwandeln und um zu erreichen, daß die höher angeordneten Gegenstände auch die tieferen sind.

Ferner erlaubt die schiefe Ebene gewisse Faktoren, die bei anderen Raumdarstellungen nicht möglich sind, z. B. die Dynamik paralleler schiefer Ebenen als Teilebenen; die Messung des Abstandes der Höhe vom Boden durch Höhenschichten, die in die Tiefe durchs Bild laufen, d. h. von oben nach unten mehr als umgekehrt.

Sie verunmöglicht die Autonomie der Tiefendimension und hält sie – unabhängig von der Waagrechten – an die Senkrechte gebunden, sie ist ein Schwebezustand zwischen der Senkrechten (der planparallelen Ebene) und der Waagrechten (des Horizontes). Sie drückt damit einen besonderen (nicht rationalen) Seelenzustand aus – etwas, was zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen in der Mitte liegt.

Das Prinzip der Raumgestaltung über Eck (im Winkel) gesehener Körper

Das allgemeine Prinzip ist, daß nicht der Raum den Körper, sondern der Körper den Raum bestimmt. Ob der Körper dabei als ein runder oder ein winklig-eckiger gesehen wird, ist sekundär; entscheidend ist, daß er nicht die Illusion des Vollkörpers erweckt, sondern den Eindruck einer faktischen, aber unvollständigen Körperlichkeit.

Der Raum wird so aus lauter endlichen Gegenständen aufgebaut, von denen jeder auf eine sichtbare oder unsichtbare Ebene bezogen wird. Das Eigentümliche ist eine gewisse Zweirichtung, die gleichzeitig nach hinten und nach vorn geht, je nachdem, ob man den Körper von der Winkelkante aus ansieht oder von der aufhaltenden (ideellen) Ebene am Ende. Ferner läuft kein Körper in sich selbst zurück, sondern spreizt sich auseinander, strebt von der größten Schmalheit zur größten Breite, was eine gewisse Aktivität und Dynamik ergibt.

Giotto (in der *Arenakapelle*) hat beide Prinzipien angewandt. Da jeder Schenkel und jeder Körper ein Ende findet, so eröffnet er immer wieder die Möglichkeit, die im Prinzip unendliche Ebene zuzulassen, die ihn beendet und gerade dadurch zu einem objektiven Faktum macht. Dem kann man nur ausweichen, indem man Körper gegen Körper stellt, wodurch sich dann eine starke Diskontinuität ergibt. Es kam also auf die Ausschaltung der konvexen Fläche an, die dahin drängte, durch Schatten die *Illusion* des Vollkörpers zu erwecken. Man vergleiche die *Anbetung der Könige* des unbekanntes französischen Meisters des 14. Jahrhunderts (Florenz, Bargello).

Das Prinzip des vollen Raumes (mit diffusen Richtungen)

Man muß scharf unterscheiden zwischen dem seinem Wesen nach vollen Raum und dem nachträglich aufgefüllten leeren Raum.

Der seinem Wesen nach volle Raum reicht weiter als die Erscheinungsform, die ihm Braque gibt. Es gibt den vollen Raum, der aus Orten gebildet ist und damit innerhalb der Ebene verbleibt und kontinuierlich ist (wie z. B. in den Glasfenstern).

Braque dagegen baut seinen vollen Raum aus Körpern und zwar diskontinuierlich auf. In beiden Fällen ist der Raum ein Ergebnis, a posteriori. Aber im Falle des vollen Raumes hängt der Raum nur von den Orten als den Elementen des Raumes ab. Die Richtung der Orte wird entweder durch die Orte selbst bestimmt (immanent; vgl. Aristoteles), oder durch eine transzendente Kraft, die aber nicht nur in der Höhenrichtung liegen kann, sondern auch in der Tiefenrichtung liegen *muß* (wie es sowohl die Glasfenster als auch die Kirchenportale bestätigen).

Bei Braque dagegen handelt es sich um eine Richtungsenergie, die primär ist und die Körper nicht bildet, sondern von ihnen geführt oder durch Widerstand umgelenkt wird.

Die Körper sind nicht Raumelemente, sondern Energiewiderstände. Der ganze Bildraum resultiert aus beiden: der gerichteten Energie und dem widerstehenden Körper.

Der leere Raum a priori mit einer potentiellen Struktur von Distanzen ist verschwunden; indem aber der Raum

die Resultante wird: aus gerichteten Energien und Widerständen, bedeutet die Verminderung dieser Widerstände die Gefährdung der dynamischen Auffassung des Raumes. Und es fragt sich, ob die Statik sich am leeren aber begrenzten Raum oder an der unbegrenzten Ebene äußern wird.

Das Prinzip der Totalität der Körpergestaltung

Dieses Prinzip stellt sich unter dem Druck der Ebene, die die Reduktion des Körpers auf zwei Dimensionen erzwingt, aber nur dann, wenn der Körper einen besonderen weltanschaulichen Wertakzent hat. – Wird der Körper negativ gewertet (wie im christlichen Mittelalter), dann findet der Künstler andere Wege der Raumgestaltung. – Dann steht der Künstler vor der Welt [?] zwischen Körperillusion oder faktischer Körpertotalität. Diese letztere muß nicht bedeuten, daß der Körper ein großes Volumen erhält, sondern daß das Auge ihn faktisch von vielen und entgegengesetzten Seiten sieht und addiert.

Die Ägypter waren wohl die ersten, die im Relief Profil- und Face-Ansichten addiert haben. Aber auch ihre Vollskulpturen zeigen, daß man nicht den ganzen Körper so behandelt hat, wie es die eine Frontansicht erforderte, sondern oft wurde z. B. die Rückenseite ganz selbständig und im Gegensatz zur Frontansicht aufgefaßt. Dies bedeutet nicht eine Unkenntnis der organischen Zusammenhänge, sondern den Willen, ein Maximum an Körperlichkeit zu entwickeln in der Einheit einer Ansicht (Über-eckansicht) und nicht in der Einheit eines Naturorganismus.

Die Frage ist: wieviele Mittel gibt es, um die Totalität eines Körpers zu gestalten.

Die Zusammenfügung verschiedener Ansichten ist wohl nur ein, aber wichtiges Mittel, da jede Ansicht ganz verschiedene Ausdruckswerte hat, und es so nicht nur zu einer Totalität des Körpers, sondern auch des Geistes kommt.

Ein anderes ist die Transparenz des Körpers. Diese ist noch nicht identisch mit der Transparenz des Raumes und besagt nur, daß man den Körper so behandelt, als ob man ihn nicht nur von außen, sondern auch *zugleich* von innen sehen kann, daß man nicht nur seine Mantelfläche von der Außenseite vorn geben kann, sondern auch den Abstand durch den Körper hindurch zur entgegengesetzten Seite der Mantelfläche. Besteht der Gegenstand aus einem durchsichtigen Stoff wie Glas, so setzt er dem keinen Widerstand entgegen, aber diese Widerstandslosigkeit erhöht auch nicht das Volumen.

Die beiden *Mittel*: Kombination vieler Ansichten zu einer Einheit und Durchsichtigmachen (Transparenz) des Gegenstandes sind also sehr verschieden, aber sie befolgen denselben Zweck, den Körper als eine faktische, sich aufbauende Ganzheit zu geben, ohne zur *Illusion* Zuflucht zu nehmen.

Es fragt sich, ob und wie lange es sich nur um die Totalität des Dinglich-Körperlichen handelt und wann die geistig-seelische Totalität beabsichtigt ist. Bei Picasso findet sich die »Simultaneität« von Profil und Face wohl zuerst 1912 in der *L'Arlésienne*.

Wenn hier eine Beziehung zur ägyptischen Kunst entsteht, so muß doch hervorgehoben werden, daß die ägypt-

tische Kunst der absoluteste Gegensatz zur Transparenz des Raumes ist.

Es muß auch die Vollplastik herangezogen werden, in der zuweilen die Ägypter des Alten Reiches und die Griechen der archaischen Zeit die Vorder- und Rückseite nicht in Entsprechung zueinander behandelt haben.

Das Prinzip der Auseinanderhaltung von Körper und Ebene

Die Gegeneinanderstellung von Körper und Ebene bedeutet das Bewußtsein, daß der Körper ein zwar endliches, aber auch sich selbst lebendes, autonomes Gebilde ist, daß die Ebene dagegen im Prinzip eine offene Unendlichkeit ist; daß der Körper potentiell bereits Raum ist, daß die Ebene dagegen die Verneinung des Raumes und damit des Körpers ist, daß der Körper den Raum potentiell enthält, soweit er irdisch ist, daß dagegen die Ebene den Raum ausschließt, soweit er nicht ein bloßes System für Unräumlichkeit schlechthin ist. Der physische und metaphysische Faktor treten auseinander (wie etwa Zeit und Ewigkeit auseinander treten). Die spätantike Malerei (alexandrinisch), aber auch die christliche (seit ca. 6. Jahrhundert) kennt diesen Gegensatz, betont ihn schroff oder löst ihn pantheistisch auf.

Mit dieser Trennung treten dann bei Braque auch wieder konvexe Flächen auf. Es scheint, daß die Erfindung der zwei Prinzipien zum Aufbau des totalen Gegenstandes die illusionistischen Ansätze der konvexen Fläche weitgehendst beseitigten, ja daß diese ein reizvolles Element

der Opposition eingeführt, an dem der Künstler die Tragweite seiner antiillusionistischen Prinzipien erproben konnte.

In der Gegenüberstellung von Körper und Ebene sind verschiedene Möglichkeiten vorhanden, je nachdem, ob zwischen Ebene und Körper eine – ungemessene, mehr fühlbar als sichtbar gemachte – Distanz (Kluft, Abstand) eingeführt wird, die besagt, daß die Leere eine Realität ist (so Rogier van der Weyden, Konrad Witz) oder ob Ebene und Körper trotz betonten Unterschieden zusammenhängen, so daß der Leere jede Eigenrealität abgesprochen wird (so z. T. in der antiken Malerei).

Die Zeit als Aktionszeit der Raumgestaltung

Das Prinzip der Zeit als innere Rhythmik einer sich entfaltenden Dynamik reicht weiter als in der Anwendung von Braque, wo es auf den Widerstand von Häuserkörpern bezogen wird, die eine annähernd gleichmäßige Widerstandskraft haben, so daß die sich entfaltende Energie selbst nicht einen Übergang beschreibt.

Eine gewisse Ähnlichkeit scheint nur zu bestehen zu Jan van Eycks *Christus am Ölberg* (Heures de Milan, um 1415/17 oder 1422/24 Turin, Museo Civico) und zu Hugo van der Goes *Tod Mariens* (vgl. auch S. 69). Bei beiden findet sich eine gewisse Peripetie in der Zeitentwicklung, wenn auch wohl in anderem Sinne als bei Braque.

Zweite Etappe (1909–1912)

Das transparente Raumbfeld

An Stelle der schiefen wird die *lotrechte* Ebene eingeführt, und ihre Dimensionen (Senkrechte und Waagrechte) werden stark kontrastiert, während die Schräge nicht nur für die Tiefenerschließung, sondern selbst auf der Ebene stark zurückgedrängt wird.

Der *Körper* verbindet die Konvexität der Flächen, die Transparenz und die Mehrheit der Ansichten zu einer neuen Einheit. Dieser *totale Körper* wird in eine immer größere Anzahl von kleinen Teilen zerlegt, um die ihm immanente Modellierung nach dem Prinzip der Diskontinuität von Licht-Schatten-Kontrasten besser zur Entwicklung zu bringen.

Die Gegensätzlichkeit zwischen der Endlichkeit des Körpers und der Unendlichkeit der Ebene wird einerseits vergrößert, indem der Körper um die Mittelsenkrechte konzentriert und in sich geschlossen, die Ebene dagegen bis in die Strichlage hinein die Waagrechte und die Offenheit betont; andererseits wird sie ins Gleichgewicht gebracht und zu einem *räumlichen* Feld vereinheitlicht, indem die Transparenz des Körpers auf die Ebene ausgedehnt wird und durch die Transparenz die Unendlichkeit der Ebene in den Körper eingeführt wird.

Dieses (transparente) Feld wird einheitlich *modelliert nach dem Prinzip der Diskontinuität* von Licht und Schatten, die in ein lineares System eingefasst und meßbar gemacht sind. Die Irrationalität der Schwingungen des Lichtes nach vorn und der Schatten nach hinten wird weit-

gehendst *rationalisiert*. Die Mitteltöne haben die Funktion, die Kontraste um eine Ebene herum zusammenzuhalten.

Die Bilder erhalten eine ausgesprochene Richtung – meistens nach oben, und statt der früheren äußeren und dynamischen Energien erscheinen jetzt innere, seelische, die oszillieren und schwingen. Das Feld ist als *innerseelisches Kraftfeld* gefaßt, mit einer gewissen, ungestalt bleibenden Sentimentalität.

Die Dynamik im Aufbau des totalen Körpers und die Schwingung der Hell-Dunkel-Kontraste um eine Ebene herum führt zur *Statik des Bildes*. Diese wird durch das figurale Motiv unterstützt, das seinerseits auf die immanenten Strukturlinien der Ebene bezogen wird, aber im Grunde ein subjektives Ausdrucksmotiv ist.

Die Schwingung der Helldunkel-Kontraste (die mit der Transparenz des räumlichen Feldes und der Diskontinuität der Modellierung zusammenhängt) führt anstelle der früheren Farben eine Tonalität von Gelb-braun und Blau-grau ein, mit Schwarz und Weiß als Extremen.

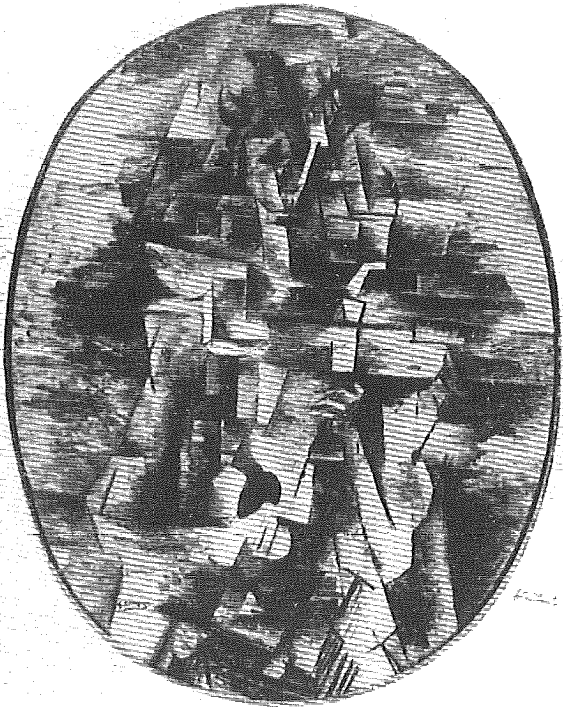
Diese Etappe (1909–1912) zeigt zwei Entwicklungstendenzen.

Erstens: die Ebene gewinnt ein Übergewicht über den Körper, der in so kleine Teile zerlegt wird, daß er bis auf die Modellierungsschwingungen in der Bildebene verschwindet.

Auch die anderen Kontraste werden abgeschwächt, indem z. B. auf einem Bild die dunklen Töne keinen Ocker-Kontrast erhalten und auf einem andern die gelb-braunen Töne keinen Dunkelheitskontrast (blau-grau). Die betonte Richtung wird durch Richtungslosigkeit ersetzt. Der Gegensatz zwischen einem in der Mitte gesammelten

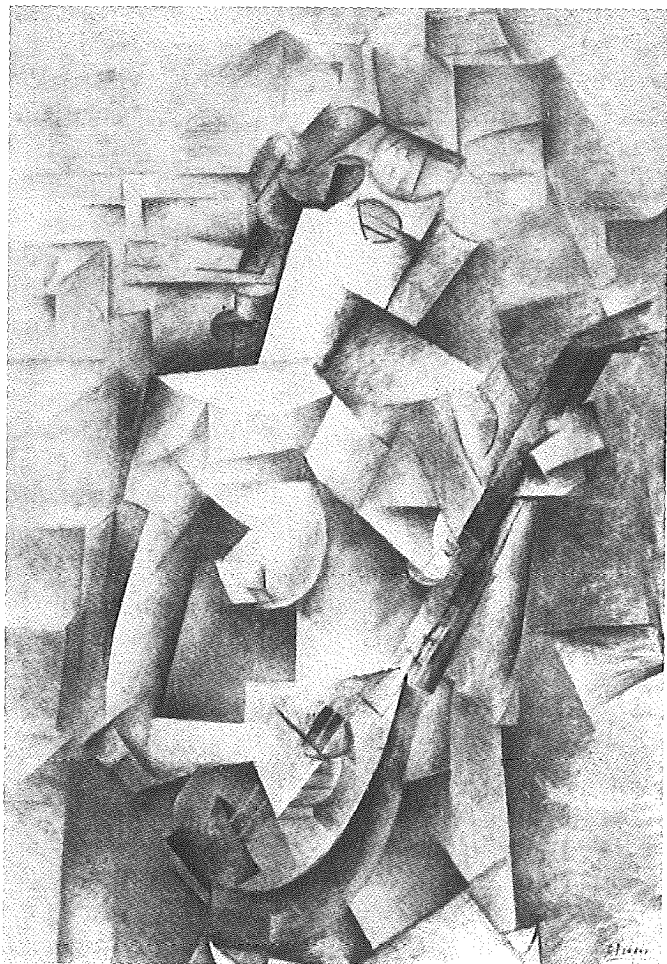
und geschlossenen Objekt und der offenen Ebene wird vermieden. Die Schwingungsdistanz zwischen den vordersten Helligkeiten und den hintersten Dunkelheiten wird geringer und ebenso die Spannungsintensität dieser Schwingungen. Die statischen Faktoren verschwinden. Diese Tendenz geht auf die Einheit der Ebene für ein Maximum an Teilen.

Zweitens: Die andere Tendenz geht auf die Zusammenfassung einzelner Ebenen mit sehr verschiedenen Richtungen, die in Gruppen zusammengefaßt werden und die Bildebene gliedern, d.h. sie geht auf eine strukturelle Zerlegung der Bildebene durch Schichtungen und Kreuzungen von Plänen. Die Statik spielt jetzt eine verstärkte Rolle. Es ist diese Tendenz, die in den Klebebildern ihren reinsten Ausdruck findet.



Femme tenant une Mandoline, 1910. Oil on canvas, 36 x 23 1/2". Collection Nelson A. Rockefeller, Jr., Warrenton, Virginia

Braque, Femme tenant une Mandoline (Frau mit Mandoline) 1910



*Picasso, Jeune fille à la mandoline
(Junges Mädchen mit Mandoline) 1910*

Die Zeitgestaltung (*Frau mit Mandoline*, 1910)

Das gleiche Thema im gleichen Jahr ist von beiden Künstlern sehr verschieden aufgefaßt in der Stellung der Figur, im Verhältnis von Figur und Raum und in der Vertikalen.

Picasso stellt seine Frau in $\frac{3}{4}$ -Ansicht, so daß das Licht auf die vornliegenden Teile fällt (Arm, Schulter, Hals, Kopf im Profil), während die zurückgehenden Teile in den Schatten kommen.

Braque stellt seine Figur en face und gibt ein Spiel von Licht und Schatten, ohne jede Rücksicht auf Beleuchtung und Beleuchtungsrichtung (Einfallrichtung). Ferner scheint Picasso seine Figur isoliert zu konzipieren und dann nachträglich mit dem Raum zu verbinden, so daß diese Verbindung zwischen Körper und Raum relativ äußerlich und sekundär ist. Braque dagegen denkt Figur und Ebene gleichzeitig und gleichmäßig demselben Gesetz des Licht-Schattenspiels und der Transparenz des Feldes unterworfen, während Picasso diesen Begriff des einheitlichen Feldes und die Transparenz noch nicht kennt.

Picasso ist durchgehend dualistischer als Braque; auf der andern Seite ist er durchgehend rationalistischer, meßbarer als Braque, der in diesem Moment dem Clair-obscur von Lionardo und Rembrandt sehr viel näher zu sein scheint als dem Klassizismus (Raffael, Ingres) von Picasso.

Es kann dies zum Teil darauf beruhen, daß Picasso, der in den Jahren davor mit der Zerlegung des Körpers beschäftigt war, um aus diesem neue Raum- und Ausdrucks-

einheiten zu gewinnen, gegenüber Braque in der Entwicklung zurück war. Aber dies hat seinen Grund darin, daß die Einheit der Feldvorstellung, in der sich Körper und Ebene zu einer Einheit durchdrangen, Picassos Denken in Körpern und in Verbindung von Körpern weniger entsprach als Braques Denken, das immer danach trachtete, Körper und Raum in Verbindung zu sehen.

Wie äußert sich nun dieser Unterschied mit Bezug auf die Zeit?

Bei beiden Künstlern gibt es eine Wahrnehmungszeit, die von unten nach oben verläuft. Aber es bestehen die folgenden Unterschiede:

Bei Braque sieht man auf der Senkrechten in Kontrast zu Waagrechten, die erst an und oberhalb der Mitte auftreten, so daß Wahrnehmungszeit und Bildzeit zusammenfallen. Bei Picasso sieht man die Senkrechte hauptsächlich in bezug zur Schrägen der Mandoline, der auch der Kopf unterworfen wird, so daß die Wahrnehmungszeit nur mit der Figurenzeit zusammenfällt. Dies mag zunächst nur bestätigen, daß Picasso vom Körper aus gestaltet, Braque vom Raum aus.

Die Wahrnehmungszeit ist bei Picasso geführt und hat ein relativ schnelles Tempo. Bei Braque ist das Tempo viel langsamer, weil es immer wieder unterbrochen wird. Für Picasso ist Zeit eine gemessene Strecke, für Braque dagegen ein Angehen gegen und ein Unterbrochenwerden durch Widerstände.

Bei Picasso ist also die Zeit eine Leere, die durchschritten werden kann, bei Braque etwas Volles, das Widerstand findet.

Ist bei Picasso die Bildzeit vorwiegend Figurenzeit, bei Braque dagegen Feldzeit, so ist der Vergleich der Zeiten der Figuren das nächstliegende.

Die Figur Picassos besteht aus einer leeren Bewußtseinszeit, in Spannung zu meßbaren Körperzeiten, die die Existenzzeit der Figur (als zu einseitig inhaltsgeladen) verdrängt haben oder zu verdrängen versucht haben, denn die verdrängte Existenzzeit erscheint doch an bestimmten Stellen wieder.

Bei Braque ist die Figurenzeit abhängig von der Feldzeit resp. von der Entfaltung der Kräfte des Feldes in Helligkeiten und Dunkelheiten, in Senkrechten und Waagrecht, in Schwingungen zwischen hinten und vorn. Wir haben hier im Grunde die Aktionszeit einer sich entfaltenden Energie; nur entfaltet sie sich nicht in einem gerichteten Zug, sondern in Schwingungen; und der Körper ist nicht bloß Widerstand, sondern mit seiner Existenzzeit eingegangen in die Feldzeit. Wie Körper und Raum, so verbinden sich die personale Existenzzeit und die das ganze Bild umfassende Aktionszeit der Feldenergie.

Bei Picasso tritt Körperdasein und Zeit der Figur bis zu einem gewissen Grade auseinander. Man könnte sagen, daß das Dasein im Rumpf der Figur (stehendes Rechteck oder Zylinder), die Zeit dagegen in der Schrägen des Musikinstrumentes und dazu parallel, Arm und Kopf zur Erscheinung kommt, d.h. in zwei sich überlagernden geometrischen Figuren. Diese Dualität äußert sich besonders deutlich in dem Gegensatz der beiden Schultern; die rechte gehört zum Körperdasein, die andere zur Zeit (nebst Blickrichtung). Es zeigt sich darin, daß Picasso nicht willkürlich »deformiert« hat, sondern in engstem Zusammenhang mit der Komposition, die

wiederum in Abhängigkeit von dem Verhältnis von Körper und Zeit steht.

Bei Braque besteht eine solche Dualität von Körper und Zeit nicht; beide entstehen gleichzeitig unter derselben Abhängigkeit von der sich entfaltenden Feldenergie. Doch findet diese Entfaltung in gewissem Sinne asymmetrisch statt; daher kommt es zu einer durchgehenden Variation der linken und der rechten Seite in Armen, Schulter, Hals und Kopf. Die Scheidelinie ist nicht eine Senkrechte (als Mittelachse), sondern die Schräge des Musikinstrumentes zwischen den Händen, kombiniert mit der Gegenschrägen von Hals und Kopf und linkem Unterarm.

Die Bewußtseinszeit Picassos läßt sich näher bestimmen: Es ist ein aus sich heraustretendes, einem andern Gegenstand gegenüber tretendes, also letzten Endes zuschauendes Bewußtsein. Es nimmt wahr, und es nimmt Stellung, sei es, daß es aus der Existenzzeit herauswächst, sei es, daß es diese verneint.

Bei Braque dagegen ist das Bewußtsein bewußtes Dasein und bewußte Existenz; es wendet sich *nicht* nach außen, es schaut *nicht* zu, es nimmt nicht Stellung: Es ist vielmehr die Durchdringung und Lebendigmachung des Unbewußten.

Die Feldzeit Braques unterscheidet sich von der dynamischen Aktionszeit der vorhergehenden Epoche dadurch, daß sie nicht gerichteter Energieablauf, sondern Schwingung ist. Diese Schwingung aber scheint sich ganz ähnlich zu entfalten wie die gerichtete Bewegungsenergie: Sie setzt an und bricht ab, setzt von neuem an und

wird entscheidend durch eine waagrechte Zäsur angehalten, hinter dieser beginnt sie wieder. Dies ist der Verlauf in der Höhenrichtung. Aber es zeigt sich, daß es sich um mehrere Verlaufsbahnen nebeneinander handelt:

Die mittelste besteht aus zwei sich kreuzenden Schrägen, dann folgen nach jeder Richtung die Schultern und Arme und schließlich die Leeren. Von einer solchen 3- oder 5-Teiligkeit ist bei Picasso nichts zu spüren. Für ihn besteht eher die Aufgabe darin, die Figur mit dem Rand zu verbinden. Dagegen gab es bei Braque die vielen »Ströme« (nämlich drei) bereits in der Landschaft der 1. Periode dieser Epoche.

Wesentlich näher als in diesen beiden Figuren von 1910 sind sich Picasso und Braque in *L'Accordéoniste* und in *Le Portugais* (Der Portugiese). Hier ist Picasso wesentlich mehr auf die transparente Feldauffassung Braques eingegangen, während umgekehrt Braque – nicht in *Der Portugiese*, sondern in *L'Homme à la Guitare* (Mann mit Gitarre, 1914) – stärker auf die Isolierung von Körper und Ebene eingeht, ohne freilich lange daran festzuhalten.

Aber selbst auf den ähnlichsten Bildern schließt Picasso Figur und Instrument durch ein mit der Spitze nach rechts gerichtetes Dreieck stärker gegen die Ebene ab als Braque und behandelt die Ebene selbst technisch anders als die Figur. Der äußeren Ähnlichkeit der Formensprache entspricht keine innere Gleichartigkeit, sondern eine starke Verschiedenartigkeit. Es scheint, daß Picasso niemals das fast vollständige Aufgehen des Gegenstandes im Feld gekannt hat, das für Braque (um 1911) eine notwendige Konsequenz war. In der Tradition dieser Prinzipien sind sieben Stufen zu unterscheiden.



The Portuguese, 1911, Oil on canvas, 81 1/2 x 28 1/2". Private collection, Paris

Braque, Le Portugais (Der Portugiese) 1911

Das Prinzip der Vereinigung von lotrechter Ebene und Körper

Im Körper steckt eine Beziehung auf den äußeren Raum, er ist ein endlich begrenzter Raum. Die Ebene aber ist nicht ein Element (Faktor), aus dem man Körper und Raum aufbauen kann, sondern selbst ein negierter Raum, ein Raum ohne Räumlichkeit.

Die Frage ist also, was in jedem einzelnen Fall negiert wird: nur die körperliche Grenze des Raumes oder der irdische Charakter des Raumes überhaupt. Der Unterschied wird sehr deutlich bei einem Vergleich zwischen der antiken Flora (oder den roten Liebesbildern [?] der Antike) mit den Katakomben. In der antiken Malerei ist die Ebene der kosmische unbegrenzte Raum, also ein Weltraum (ein irdischer Raum); in den Katakomben dagegen ist die Ebene Raum ohne Räumlichkeit, der raumlose Raum des überirdischen unendlichen Seins, der Raum Gottes und der Ewigkeit. Bei Braque besagt schon die Betonung der Waagrechten, daß es sich um eine Spielart des irdischen Raumes handelt.

Der Körper betont immer die Aktivität, namentlich aber, wenn es sich um den totalen Körper handelt, der ja aus dynamischen Vorstellungen entstanden ist. Die Ebene dagegen betont die Kontemplation. Wo also Körper und Ebene vereinigt werden sollen, handelt es sich nicht nur um ein Aufgehenlassen der Grenzen in eine pantheistische Weite, um eine Aufhebung der körperlichen Isolierung, sondern auch um eine Durchdringung von physischer Aktivität und geistiger Kontemplation, um eine Vereinheitlichung des Geistigen und Physischen. Vereinigung bedeutet nicht Aufhebung eines Dualismus

zugunsten eines Monismus, sondern das Auffinden eines Generalnenners, einer Synthese, die die Gegensätze erhält, aber sie einander durchdringen läßt.

Es ergeben sich hier also zwei Fragen:

Welcher Art Beschaffenheit ist jedes der zu vereinigen-
den Glieder? Und: Welcher Art (Methode) ist die Ver-
einigung?

Das Prinzip des transparenten (modellierten) Feldes

Bei dem Prinzip der Transparenz fragt es sich wieder, wie weit das Durchscheinen reichen soll, was transzendiert werden soll: nur der Körper, so daß man durch seine Grenzen hindurchsieht, als ob er nicht solide wäre, als wenn der feste Körper aus einem durchsichtigen Stoff wäre; oder auch der ganze irdische, kosmische Raum, so daß man das Absolute, das Sein hinter dem Irdischen und Begrenzten ahnt, und eventuell dieses Sein auf den Betrachter hin durchscheint.

Es hängt dies aufs engste zusammen mit dem Charakter der Ebene und des Körpers, die transparent gemacht sind, obwohl das Prinzip der Vereinigung von Ebene und Körper und das der Transparenz ganz unabhängig voneinander bestehen können; denn das erstere ist auch möglich, wenn der Körper als fest aufgefaßt ist. Solange dies letztere der Fall ist, kann es keine Transparenz geben. Die Hauptbeispiele sind: die frühe Katakombenmalerei, die Glasmalerei (die aber nicht wegen der Durchsichtigkeit des Glases transparent ist) und die barocke Deckenmalerei.

In beiden Fällen ist das Ziel der Transparenz das transzendent Absolute.

Bei Braque wird nicht nur der Körper transparent in Hinsicht auf den Raum, sondern auch das Bewußtsein in Hinsicht auf das Unbewußte. Aber diese Transparenz in ein kosmisches Unbewußtes wird dann verendlicht, sie reicht nicht ins Transzendente.

Der Zweck aller Transparenz dürfte sein, räumliche Tiefenbewegung zu erhalten, ohne durchschreitbare Distanzen zwischen Körpern oder durch eine Leere nötig zu haben. Sobald man Körper in eine Leere stellt, die sie rings umgibt und die als real gesetzt ist, hat man keine Transparenz nötig. Und solange man feste, widerstandsfähige, schwere Körper annimmt, ist sie unmöglich. Es wird also immer vorausgesetzt: der volle Raum und der nicht undurchdringlich feste Körper.

Beide Bedingungen waren erfüllt im Christentum und seiner *analogia entis*.

Das Prinzip der Rationalisierung der Modellierung; Das Prinzip der Diskontinuität der Modellierung

Die beiden Prinzipien der Diskontinuität und der Meßbarmachung der Modellierung scheinen sich zu widersprechen – indem das eine die Irrationalität, das andere die Rationalität betont.

Die Diskontinuität betont die Irrationalität und die Heteronomie des Körpers: seine Abhängigkeit von einer ihn transzendierenden Macht. Die rationale Meßbarkeit betont eine Fixiertheit und Konstanz. Das erste betont einen Status der Metamorphose, das zweite einen solchen des

Fertig- und Abgeschlossenenseins. Aber sie hängen mit dem Gegensatz von lotrechter Ebene und Körper in der Einheit des Feldes von Transparenz (als einem christlichen Transzendenzprinzip) und Endlichkeit aufs engste zusammen.

Die Kontinuität ist auf die Spitze getrieben in der klassischen Kunst, da diese die Kontinuität belichteter und beschatteter Teile wahrt und auf der Kontinuität die Tiefenillusion (die illusionistische Totalität) des Körpers aufbaut. Aber daraus folgt nicht, daß alle vorklassische Kunst diskontinuierlich war. Die ägyptische Kunst z. B. hat versucht, die Kontinuität der Modellierung aufrecht zu erhalten, obwohl sie die faktische Totalität des Körpers durch Aufbau aus verschiedenen Ansichten kannte. Außerdem gibt es diskontinuierliche Modellierung auch in der nachklassischen Kunst (so in der römischen Antike und im christlichen Barock).

Die rationale Meßbarkeit der Modellierung ist nicht identisch mit der rationalen Meßbarkeit der Abstände im leeren Raum, wie sie Lionardo angibt. Im Gegenteil stellt sich das Bedürfnis nach ihr gerade ein, weil man einen vollen Raum ohne durchschreitbare und abmeßbare Distanzen hat und trotzdem die Tiefenschwingungen rational beherrschen will. Es ist freilich auch nicht ausgeschlossen, daß sich beides miteinander verbinden kann, derart, daß sich der Rationalismus der Perspektive um den Rationalismus der Modellierung vermehrt. (Die Bedingung ist dann wohl die Ausschaltung des *clair obscur* im Sinne Lionardos und Rembrandts.) Bei Braque haben wir eine Art *clair obscur*, und die Meßbarkeit ist mehr ein Gegen-

gewicht gegen die Helldunkel-Kontraste als deren Rationalisierung.

Das Ziel der Messung ist die Fixierung und damit die Statik im Detail.

Die rationale Meßbarkeit der Modellierung ist wohl von den Ägyptern erfunden worden, dort hat sich auch eine kontinuierliche Modellierung durchgesetzt [?]. Hierher gehören bestimmte Werke von Raffael und Ingres.

Das Bild als Kraftfeld

Ganz allgemein besagt dies nur, daß der Körper und der Raum (resp. ein Gesetz ihrer Bildung) nicht das a priori sind, das alles weitere bedingt, sondern, daß sie selbst abhängig und bedingt sind von andern Faktoren, die man als Kräfte auffassen kann.

Bestimmen diese Kräfte den Raum aus sich heraus oder bestimmen sie nur die Deformierung und Zerstörung eines a priori geltenden Gesetzes der Raumbildung?

Ist dieser von Kräften bestimmte Raum ein Feld im Sinne einer Vereinigung von Ebene und Körper, von Dynamik und Statik?

Und zuallererst: Welcher Art sind diese Kräfte: Schwerkraft, Steigkraft, psychische Kräfte, Bewußtseinskonflikte, metaphysisch-religiöse Mächte? Man hat eine merkwürdige Mischung von geistiger Steigkraft und seelischer Melancholie (Schwere) vor sich, von rationalem Bewußtsein und irrationalen Unbewußtem, von Optimismus und Pessimismus, von visionärer Kraft und analytischer Differenzierung, von Großzügigkeit und Kleinteiligkeit, von Schwung und Geduld, von Hierarchischem

und Chaotischem, von femininer Hingabe und maskuliner Kontrolle und Beherrschung; von subjektivem Ausgangspunkt und Willen zur Objektivität in Haltung und Gebärde. Es handelt sich nicht um ein Mischgefühl voller Gegensätze, die sich entladen, als vielmehr um unbewußte Gegensätze, die ihre rationale Bewußtseinsform suchen, ohne die Ursprünglichkeit und Kraft des Unbewußten zu verlieren. Man wird in diesem Gefühl etwas spezifisch Modernes nicht erkennen können, aber es ist mehr eine persönliche Reaktion gegen moderne Zustände als eine Gestaltung moderner Zustände – mehr Gefühle aus vehementer Abweisung und Flucht als aus behahender Stellungnahme.

Man wird vielleicht von einem Schwebезustand sprechen können zwischen psychisch Subjektivem und geistig Objektivem, zwischen Unbewußtem und Bewußtem, zwischen physischer Realität und metaphysischer Irrealität. Der Inhalt des Kraftfeldes ist darum seinem Wesen nach eine Spannung zwischen Gegensätzen, etwas Momentanes, das sich verändern muß, eine Unruhe (nach Art des *perpetuum mobile*), in der eine Entscheidung nicht möglich ist (weil sie ärmer macht und die Gegenwartigkeit des Menschen verneint, zugunsten von Vergangenheit oder Zukunft), etwas was sich auflösen muß und doch nicht auflösen kann bzw. will.

Dieser Inhalt des Kraftfeldes – voller Gegensätze und Metamorphosen – wird nun verbunden mit einem Willen zur Einheit und Statik des Feldes.

Der Inhalt erklärt sich aus der Tatsache, daß die herrschende Wirtschafts- und Sozialordnung sich in sich selbst wandelt (vom Liberalismus zum Monopolismus), wobei die letzten Handwerksspuren ebenso wie die Eroberungs-

tendenzen und die formale Organisation verschwinden, und der Kampf der neuen gegen die alte Form in den Vordergrund tritt. Bedroht wird diese Ordnung auch von außen durch das Proletariat, das dem Künstler noch kein Kulturdasein zur Gestaltung bietet, sondern nur einen Kampf, der Propaganda verlangt; und dadurch, daß der Künstler – obwohl er zu der ausgeschalteten Klasse gehört – sich zwischen den Klassen zu erhalten sucht. Er kommt so in die Situation, sich selbst und seine Innenwelt um so energischer zu bejahen, als er die Außenwelt verneinen muß.

Ähnliche Kraftfelder hat es gewiß in der Geschichte gegeben, aber sie haben doch wohl andere Darstellungsformen erhalten, weil die Generalvoraussetzung: Industrie/Kapitalismus nicht vorhanden war.

Die Statik des Bildes

Die Statik des Bildes muß betrachtet werden in Beziehung zu dem Inhalt seines Kraftfeldes, das nicht dynamisch ist sondern im Unbestimmten schwebend und oszillierend. Daraus erklärt sich dann die Statik als *Wille zur . . .* Statik, und es erklären sich ihre Grenzen, d. h. ihre Beschränkung auf den Gegensatz von Senkrechten und Waagrechten als den getrennten Dimensionen der lotrechten Ebene und auf eine ideelle Mittelachse, ohne Symmetrie. Es fehlt eine eigentliche Gleichgewichtsrechnung zwischen den Teilen (Hälften) durch die Achse; es fehlt die Standlinie – alle Figuren ragen aus einer unbestimmten Tiefe (etwa als $\frac{3}{4}$ Figuren) in das Bild hinauf. Die statischen Faktoren gehen nur soweit, daß sie eine »Erscheinung« –

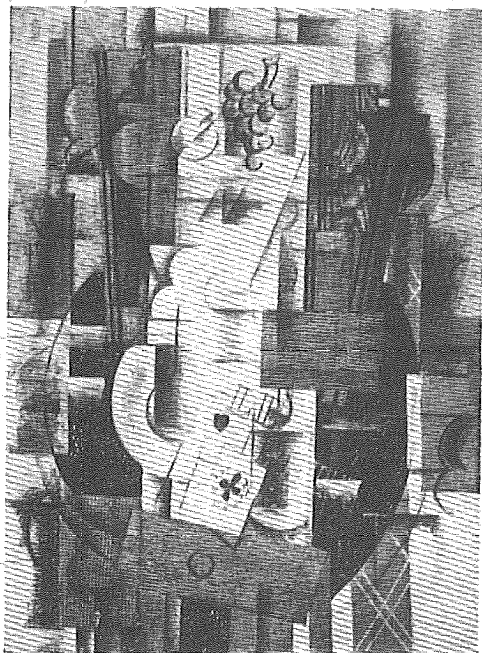
ein gleichsam plötzlich auftauchendes Vorstellungsbild – auf der Ebene verfestigen oder festhalten. In dieser Hinsicht geht vielleicht Picasso weiter als Braque, bei dem eine Tendenz zur diffusen Verteilung stärker überwiegt. Braque erhält den Prozeß des Schaffens, seine Abschließung ist provisorisch, während sie bei Picasso den Willen zu etwas Definitivem hat.

(Notiz zum Prinzip der Meßbarkeit. Ägina [griechischer Tempel] – Raffael – Ingres und die Gegensätze. Wieweit geht Braque im Gegensatz zu Picasso? Was ist meßbar: statische Abstände oder dynamische Schwingungen?)



II. Periode

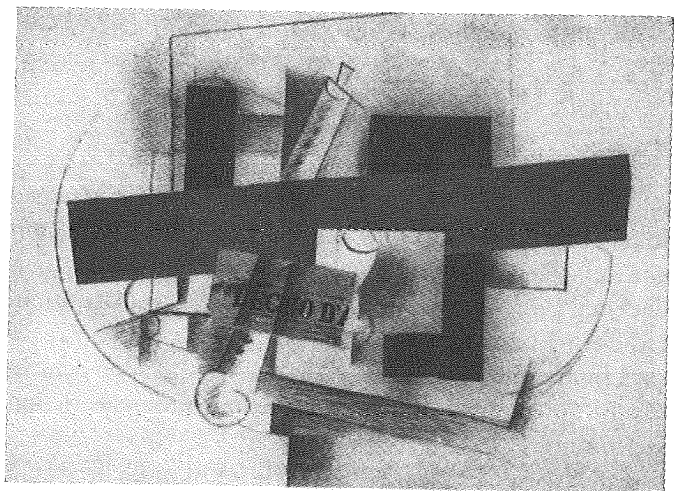
Die Raumgestaltung aus planparallelen Ebenen (1913–1920/22)



Still Life with Playing Cards, 1913. Cornic and printed paper on canvas. 21 1/2" x 21 1/4". Collection, the Musée National d'Art Moderne, Paris.

Das Spielkartenbild ist ein Beispiel für die Verwendung von Spielkarten als Motive in der kubistischen Malerei. Die Komposition ist sehr dynamisch und abstrakt, mit einer Vielzahl von Perspektiven und einer dichten, texturierten Hintergrundgestaltung.

Braque, Stilleben mit Spielkarten, 1913



The Clarinet, 1913. Painted paper, charcoal, chalk and oil on canvas, 37 1/2 x 47 3/4". Collection Annette J. Ozenfant, New York

Braque, La Clarinette (Die Klarinette) 1913

Erste Etappe (1913–1917) [1912–1918]

Die Periode der Klebebilder

Die Ebene in ihrer Planparallelität wird jetzt zum strukturellen Prinzip der Raum-Tiefenbildung, indem Ebenen von verschiedener Größe und Farbe zur partiellen Überdeckung gebracht werden. Die Tiefe wird aus diskontinuierlichen Ebenen zusammengebaut, diese werden realisiert (materialisiert), und der Raum zwischen den Schichten der Ebene wird eliminiert zugunsten ihrer materiellen Berührung.

Keine dieser Ebenen wird in sich selbst modelliert; die Spannung zwischen den geschichteten Ebenen ersetzt die Modellierung. Der Raum (die Tiefe) wird aus Tiefenlosem gebildet; die Diskontinuität zwischen Tiefe und Ebene wird qualitativ so weit wie möglich aufgerissen, während gleichzeitig der quantitative Abstand von Ebene zu Ebene so klein wie möglich wird.

Braque unterscheidet scharf materielle Ebenen (aus aufgeklebten oder nachgeahmten Stoffen) und ideelle Ebenen, die nur durch Zeichnung (Linie, Schattierung) auf dem Träger (Papier, Leinwand) hervorgerufen sind. Indem der Raum aus zwei Arten von Ebenen – einer Stoff- und einer Darstellungsmittalebene – aufgebaut wird, wird das Bild zu einer Zusammenfassung von zwei verschiedenen Realitäten: einer weitgehend vorgegebenen und einer geschaffenen.

Die Schichten können nach folgenden allgemeinen Prinzipien geordnet werden:

Häufung materieller Schichten nach vorn, während

die immaterielle Schicht hinten immer stärker beschränkt wird. Prinzip der Verkörperlichung. Die Materialisation der Dimensionen schafft eine erhöhte Spielfreiheit in der Verwendung und Komposition. Aber dies verstärkt nur den Unterschied zwischen geschlossener Gruppe von Ebenen und offener Grundebene: zwischen Machbarem, Gemachtem und Ungemachtem, Vorgegebenem, Meta-physischem.

Übergang von der materiellen Schicht vorn zur immateriellen Schicht hinten. Prinzip der Immaterialisierung.

Das Hervorziehen der immateriellsten Schicht in den vordersten Plan, während gleichzeitig das Prinzip des Übergangs angewandt wird. Es kommt dadurch zu einer gewissen Ausbalancierung zwischen materiellen und ideellen Schichten.

Zwischen zwei Ebenen muß nicht durchgehends ein einfaches Verhältnis von Überschneiden und Überschrittenwerden bestehen: die an einer Stelle überschchnittene Ebene kann an einer andern Stelle zur überschneidenden werden. Es ist dies das Prinzip der Funktionsumkehrung oder Funktionsvielheit im Überschneidungsverhältnis.

Eine eindeutige Zuordnung zwischen Ebene und Gegenstand wird *nicht* anerkannt: *ein* Gegenstand kann in verschiedenen diskontinuierlichen Ebenen auftreten. Das Spiel der diskontinuierlichen Ebenen respektiert nicht die organische oder konstruktive (statische) Kontinuität des Gegenstandes.

Die Anzahl der Überschneidungen ist mitbestimmend für die relative Lage der betreffenden Schicht.

Die Einführung fixierter Gebrauchsformen wie Buchstabenschablonen als Höhepunkt der Materialisierung und Konkretisierung.

Die Zeitgestaltung

Da Braque am Ende der vorhergehenden Epoche das Feld zu einer nicht mehr strukturierten Schwingung von sehr geringer Schwingungsweite und mit einer unübersehbar großen Anzahl von Schwingungen gemacht hatte, so benutzt er das Kleben, um zur Differenzierung der Tiefe in Schichten von abstandslosen Ebenen zu kommen. Daher hat er selbst dort, wo er nur wenige Streifen Papier und wenig Zeichnung verwendet, die Tendenz, sowohl nach vorn wie nach hinten zu gehen und zwei Welten zu kontrastieren.

Picasso dagegen versucht, sich von der Vorherrschaft des Körpers zu befreien und die Ebenen so eng wie möglich (aber mit den größten Intensitätsspannungen) auf der Bildebene zusammenzuhalten. Die Verschiedenheiten in der Verwendung der gleichen Mittel ist also hier schon durch die verschiedene Entwicklung bedingt, die doch wieder mit den verschiedenen Charakteren – Tradition und Weltanschauungen – zusammenhängt. Beide Künstler scheinen die neuen technischen Verfahren zu benutzen, um sich von gewissen Grenzen ihres Wesens zu befreien, aber diese Grenzen sind verschieden und daher geschieht auch die Benutzung der Mittel auf verschiedene Weise.

Braque zielt auf das tastbare und widerstandsfähige Objekt, auf die haptische und objektive Realität der Ebenen, die er in Gegensatz stellt zur optischen und geistigen Realität, die er hinter oder über sie zeichnet.

Picasso hatte auch ein gewisses Interesse an den haptischen Qualitäten, aber er zielt mehr dahin, die zwei Realitäten einander anzunähern.

Vom Standpunkt der Zeit aus haben die geklebten Materialien keine Existenzzeit mehr. Sie sind als körperliche Objekte da, das mitgeteilte Leben ist äußerlich, ein Teil des Daseins und seiner Qualität. Durch die Beziehung auf den Betrachter kommen dann zwei entgegengesetzte Zeitqualitäten zustande: Die Gegenwärtigkeit, die sich als Widerstand bemerkbar macht und die Erstreckung oder Dehnung als die Dauer, die der Wahrnehmende nicht [?] als Widerstandsgegenwärtigkeit empfindet. Aber man darf darüber nicht vergessen, daß hier in der materialisierten Ebene im Grunde ein Etwas ohne Zeit gemeint ist. Diesem Dasein ohne Eigenzeit steht das Bewußtsein gegenüber, der Geist, der Zeit ist und schafft, solange er sich betätigt, also die Tätigkeitszeit des Bewußtseins. Es sind dies zwei Extreme, und die Frage ist, wie Braque sie verbindet.

Zunächst ist jede einzelne materielle Ebene ohne Zeit, aber die Beziehung der Ebenen zueinander hat zum mindesten eine eigene Wahrnehmungszeit, die von der der Wahrnehmung der einzelnen Ebenen verschieden ist. Aber dieser Wahrnehmungszeit entspricht jetzt auch bei Braque keine Bildzeit; es entsteht keine objektive Beziehungszeit zwischen den einzelnen Ebenen. Die räumliche Gliederung in Tiefenschichten ohne Abstand ist von der Zeit dissoziiert, die Zeit als Gestaltungsform der Materie ist ausgeschaltet: Die materielle Ebene ist gegeben und ihre Beziehungen sind derart als rein räumlich gedacht, daß selbst die methodische Gestaltungszeit zwar nicht ganz fortfällt, aber zum Stillstand kommt. Es mag sein, daß diese Dissoziation des Raumes von der Zeit dann leicht den Eindruck des Chaotischen hervorrufft.

Solange zwei Welten von annähernd gleicher Wichtigkeit bestehen bleiben, wirkt die durch Betätigung entstandene Bewußtseinszeit wie ein Gefäß, in das die Dinge (materielle Ebenen) und ihre Beziehungen (Gruppe) hineingestellt werden, ohne daß sich eine Zeitbeziehung (z. B. der Ableitung, der Emanation) herstellt. Auch an diesem Punkte also scheidet die methodische Zeit aus; es bleibt bei dem Gegensatz zwischen der materiellen Ebene bzw. der Gruppe von Ebenen und der Betätigungszeit des Bewußtseins.

Im Unterschied zu Braque scheint es Picasso ganz überwiegend, wenn nicht ausschließlich, auf die souveräne, freie Betätigungszeit des Bewußtseins des Künstlers abzu- sehen. Dieses Bewußtsein ist im höchsten Maße subjektiv und abstrakt zugleich: Gesetz der Betätigung. Dadurch fällt dann die Betätigungszeit des Bewußtseins und die methodische Zeit des Bildes zusammen. Insofern kann man wohl auch bei Picasso nicht von einer Dissoziation von Raum und Zeit sprechen; vielmehr wird man sagen dürfen, daß Raum und Zeit in dem souveränen Bewußtsein koinzidieren und daher im Bild ein und dasselbe sind.

Die Tradition dieser Prinzipien wird man also im einzelnen verfolgen müssen.

Das Prinzip der Tiefenbildung durch Hintereinanderschichtung planparalleler Ebenen

Dieses Prinzip war bereits in der *vorklassischen Reliefkunst Griechenlands* ausgebildet. Aber die Ebenen waren dort ideell; insofern sie nur für kleine Strecken mit Dingen zusammenhängen. Worauf es ankam, waren die Zwischenräume, die leeren oder luftefüllten Standorte für die Geschehnisse, die sich mit Hilfe von Dingen (Menschen) vollzogen.

Bei Braque dagegen ist es umgekehrt entscheidend, daß die sich überschneidenden Schichten von Ebenen keine Tiefendistanz zwischen sich frei lassen, daß also die Leere, der Abstand keine Realität zwischen ihnen erhält.

Die Frage ist, ob es diese Erscheinungsform der materialisierten Ebenen und der negierten Zwischenräume bereits anderswo gibt. Am ehesten könnte man an das ägyptische Relief denken. Gewöhnlich sind ja nur zwei Schichten vorhanden: eine volle und eine leere, unter Ausschaltung aller Überschneidungen. Sobald es aber zu solchen Überschneidungen kommt, sei es, daß ein Körper sich mit seinen eigenen Gliedern überschneidet, oder daß mehrere Körper sich überschneiden, dann gilt das Prinzip, daß die Ebenen voll sind und daß sie sich ohne Zwischenraum überdecken.

Doch bleibt im ägyptischen Relief die Zahl der Ebenen gering und ihre Anordnung ist derart, daß die leere Grundebene so oft wie möglich hinter und zwischen dem Vollen erscheint. Bei Braque dagegen werden die materialisier-

ten Ebenen gesammelt, so daß sie die Grundebene verdecken, die erst dort erscheint, wo die materiellen Schichten aufhören, d. h. an den Rändern. Die ägyptische Anordnung, daß das Leere hinter und zwischen dem Vollen erscheint, ist sehr selten – dagegen überwiegt die andere Tendenz, den leeren Grund gegen die Bildränder zurückzudrängen und auf ein Minimum zu beschränken.

Braque stellte das Volle und Leere wie Zentrum und Peripherie gegenüber und betonte, daß das Volle das Leere verdrängte, verdeckte, bis es dann doch wieder hervorbrach, die Beschränkung des gemachten Vollen betonend.

Die Ägypter dagegen zeigten die Allmacht des Leeren und die relative Kraft und Bedeutung des Vollen.

Das völlig Neue dieses Prinzips im *œuvre* von Braque ist, daß jetzt das Bild nicht mehr vom Körper her gedacht und geformt wird, sondern vom Raum her resp. von einem Gliederungsprinzip der Tiefe. Dabei wird der Raum nicht als ein natürliches Kontinuum gedacht, als eine ungeschiedene Leere, die vorgegeben ist, sondern als ein künstlerisches Kompositum, das von der Leere der Bildebene aus durch weitere, aber volle und materielle Ebenen (als ein aufgegebenes Ziel) zu entwickeln ist.

Solange man vom Körper ausgeht, ist Raumgestaltung der Versuch, vom Endlichen zum Unendlichen vorzudringen; sobald man dagegen vom Raum bzw. von seinem Stellvertreter, der Ebene, ausgeht, wird Raumgestaltung der Versuch, vom Unendlichen zum Endlichen zu kommen. Die Relation bleibt erhalten, aber ihr funktionales Verhältnis zueinander wird umgekehrt: es wird jetzt unabhängige Funktionale, was vorher abhängige war.

Bei dieser Art Raumgestaltung drängt also alles dahin,

den einen Körper durch *viele* Ebenen zu ersetzen; auch der Körper wird zu einem Kompositum, während er vorher etwas war, was zerlegt wurde. Und es ergeben sich jetzt reichere Beziehungsmöglichkeiten, sei es durch Zusammendrängung oder Auseinandernehmen der Ebenen, weil man vom Raum ausgeht und weil man in der Ebenen-Analyse des Raumes einen Schritt weiter zurückgeht: vom Körper zur Ebene, wodurch dann auch die Dimensionen und Linien einen höheren Grad an Selbständigkeit erhalten.

Das Prinzip der Modellierungslosigkeit (der reinen Ebene)

Da die Modellierung die eigentliche Fülle, den Gehalt und die Intensität der Form ergibt, verliert die Form ihre innere Tiefe, ihre eigene Räumlichkeit, und der qualitative Abstand zwischen Tiefe und Ebene – ihre qualitative Diskontinuität – wird so groß, absolut wie möglich, während gleichzeitig der quantitative Abstand von Ebene zu Ebene auf faktische Berührung reduziert ist.

Eine weitere Folge ist, daß für die Ebene – nach Fortfall der Modellierung – andere bestimmende Qualitäten gesucht werden müssen, soll sie nicht einen abstrakt-geometrischen Charakter annehmen: Art und Grad der Materialität, Widerstandskraft (Tastbarkeit), Richtung (senkrecht, waagrecht, schräg), Größe, Farbe, Form (Gestalt). Im Prinzip genügen die einfachsten Begrenzungen, die Varianten des Formats resp. der Ebenen, da es nicht auf die Gestalt der einzelnen Ebene, sondern auf die Relation der Ebenen zueinander, d. h. auf ihre spezifische Raumfunktion im Ensemble ankommt.

Die Modellierung ist die räumliche Gestaltung eines bestimmt gestalteten Werkstoffes aus Darstellungsmitteln und Darstellungstoffen. Bei Braque treten nun die stoffliche und die räumliche Seite auseinander: der Stoff bleibt Stoff ohne räumliche Gestaltung, und diese vollzieht sich nicht *am* und *in* Stoff, sondern *zwischen* Stoffen. Damit ist Form nicht mehr Synthese von Stoff und Raum, sondern Dissoziation beider. Der Stoff erhält dadurch die Freiheit, auch Rohstoff und Darstellungsmittel zu dissoziieren, während der Raum nur noch Beziehung ist.

(Wo ist bereits das Prinzip der nicht modellierten Ebene, der Dissoziation von Stoff und Raum aufgetreten? Dies ist nicht der Fall im ägyptischen Relief oder im Glasfenster oder im Teppich.)

Das Prinzip der Dissoziation von Stoffcharakteren und Darstellungsmitteln

Dieses Prinzip hängt aufs engste mit den eben behandelten Prinzipien zusammen, insofern die Methode der Vereinigung oder Synthese durch die Methode der Dissoziation, Trennung oder Diskontinuität ersetzt ist.

Während üblicherweise Darstellungstoffe (Rohstoff, Gegenstandsstoff und Geiststoff) und die Darstellungsmittel zur Einheit gebracht werden, und so das Werkstoff-Mittel entsteht, trennt Braque den Stoff von den Mitteln. Das führt dann auch zu Konsequenzen für das Verhältnis der drei Stoffarten zueinander: der Gegenstandsstoff wird jetzt wie ein Rohstoff behandelt und als solcher direkt oder in Nachahmung ins Bild gesetzt.

Andererseits wird der Geiststoff abgetrennt und nicht

durch den Stoff, sondern durch die Relation zwischen Stoffen realisiert.

Wir haben also auf der einen Seite eine merkwürdig enge Verbindung zwischen Gegenstandsstoff und Rohstoff, indem bald der Gegenstandsstoff den Rohstoff, die Farbe ganz verdrängt, bald diesen zwingt, jenen nachzunehmen; auf der andern Seite eine ungewöhnliche Trennung dieses Gegenstands-Rohstoffes vom Geiststoff, der nicht am Stoff, sondern an den Größen-, Lage- und Richtungsbeziehungen zwischen den Stoffen dargestellt wird. Dies bedeutet – innerhalb der Stoffseite – eine weitgehende Trennung von Materie und Geist, Relationierung des Geistes und eine Verabsolutierung des Stoffes.

Andererseits aber – innerhalb des Darstellungsmittels – stellt sich der Geist unmittelbar dar, in seiner Reinheit und ohne Stoff, da das Darstellungsmittel selbst von der Funktion befreit ist, sich mit der Stoffseite zu einen.

Der Geist wird auf diese Weise abstrakt-relational, die Materie imitatorisch und faktisch-konkret. Das Allgemeine und das Besondere, der Geist und die Materie dissoziieren sich weitgehend. Das Bild wird so zur Gegeneinanderstellung von zwei Realitätsarten, in denen folgende Unterschiede erscheinen:

Die materiellen Ebenen bleiben an die Bildebene gebunden, d. h. an die planparallele Lage, selbst wenn sie schräg auf die Ebene gestellt oder geklebt sind; sie können Tiefe nur durch Überlagerung (Schichtung) ergeben. Die immateriellen Ebenen können direkt Tiefe andeuten und so die Planparallelität durchbrechen, sowohl von vorn nach hinten, wie von hinten nach vorn.

Die materiellen Ebenen müssen die Diskontinuität der Ebenen aufrecht erhalten (die luftleere Berührungs-

diskontinuität); die immateriellen dagegen können durch viele Pläne hindurchgehen oder diskontinuierliche Schichten verbinden. So können schiefe Ebene und planparallele Schicht, direkte und indirekte Tiefenerschließung verbunden werden.

Die materiellen Ebenen sind feste Ebenen, die ideellen *können* (müssen aber nicht) als transparent gegeben sein. Man kommt so zu einer Gegenüberstellung von opaken und transparenten Ebenen und Raumteilen.

Der Raum ist jetzt aus zwei entgegengesetzten Realitätsarten gebildet, und der Künstler kann von Fall zu Fall entscheiden, in welches Verhältnis er sie setzen will. Doch bleibt er dabei an die Methode der Dissoziation gebunden.

Es ergeben sich also für den historischen Teil zwei Fragen:

Wo ist die Dissoziation von *Darstellungsstoff* und *Darstellungsmittel* bereits aufgetreten? Und: Wo ist das Prinzip der zwei Realitätsarten: einer materiellen und einer ideellen bereits angewandt? – Vielleicht könnte man in der Spätantike (Rom) und im 14. (15.) Jahrhundert dafür Anhaltspunkte finden.

Die Schichtenordnung nach dem Prinzip der Entkörperlichung und Verkörperlichung sowie der Ausbalancierung beider

Das Prinzip der Entmaterialisierung erreicht den Endeffekt der Linear- oder Luftperspektive ohne die Mittel beider. Es zeigt dies besonders deutlich: daß die Entmaterialisierung nicht an die Höhe gebunden ist; daß die

Umlegung der Entmaterialisierung von der Höhe in die Tiefe allgemein gesamthistorische Ursachen hatte; daß die Perspektive ein historisch bedingtes Mittel war, *nicht* Selbstzweck. Sie sollte die Entmaterialisierung in Tiefenrichtung weitgehendst rationalisieren. Es ist interessant, daß die Perspektive im 16. Jahrhundert gelegentlich benutzt wurde, um die Entmaterialisierung der Höhe zu rationalisieren. (vgl. Lukas van Leyden – es bleibt zu untersuchen, inwieweit dies auch bei Grünewald der Fall ist.)

Das Prinzip der Verkörperlichung ist besonders von den Ägyptern gebraucht worden (nach H. G. Evers, *P. P. Rubens*, 1942: 140, auch von Rubens, und zwar abwechselnd mit dem Prinzip der Entkörperlichung).

Die Ausbalancierung ist ein sehr weitreichendes Prinzip, aber daß zwei Realitätsarten ausbalanciert werden, ist selten.

Es läßt sich hier an einem Einzelfall nachweisen, daß Braque durchaus nicht alle Fälle erschöpft hat; daß das Materiellste hinten und das Immateriellste vorn liegt, wie in gewissen indischen Plastiken, kommt bei Braque nicht vor. Die Losringung oder Befreiung des Geistes aus den Fesseln der Materie (Buddhismus) lag nicht im Bereich des historisch Möglichen.

Die Axiome der Raum-Körperbeziehung

Die größere Spielfreiheit besteht unter anderem darin, daß man einzelne Dimensionen ausschließlich zum Bild- und Raumaufbau verwenden kann, z. B. allein Senkrechte oder allein Waagrechte; auch kann man sie ebenso-

gut ungleichgewichtig wie gleichgewichtig zusammenstellen. Daß man weiterhin den Übergang von einer Schrägen in die entgegengesetzte Schräge, von der Senkrechten in die Waagrechte, ebenso wie die Gegenüberstellung von Senkrechter und Waagrechter, von Schrägen und entgegengesetzten Schrägen vollziehen kann, ohne jede Hemmung durch die Autonomie-Ansprüche, die Eigengesetzlichkeit von Gegenständen. Und daß man die Ebenen sammeln oder auseinanderrücken, ihnen Richtung oder Richtungslosigkeit (Diffusion) geben kann. Es ist dies die Freiheit, die ein Experimentator in einer durchaus materiellen und gegenständlichen Welt haben würde, in der das Prinzip des stereometrischen Körpers nicht gilt und das mit ihm verbundene Prinzip des leeren, zu erfüllenden und zu durchschreitenden Raumes aus Distanzen.

Ausgehend von einem bestimmten Welt- und Lebensgefühl, das dem Künstler aus einer Intersektion von geschichtlichen, biologischen und psychologischen Ursachen aufgezwungen wird, setzt er (will er) eine Raumkörper-Gestaltung, für die bestimmte Axiome gelten und andere nicht gelten. Und es wird dann versucht, inwieweit man die (gemußte) Weltanschauung mit Hilfe der gewählten (gewollten) Axiome verwirklichen *kann*. Ergibt sich eine Grenze, so erweitert oder verändert man die Axiome, im engsten Zusammenhange mit der Tatsache, daß sich ja auch das Weltgefühl erweitert und verändert. Es scheint, daß die Erweiterung (Komplizierung) innerhalb eines angenommenen Axiomensystems eine Grenze findet und darum eine Veränderung erlaubt, bis dann zwei zunächst heterogene Axiomensysteme integriert werden. Es ist dies ein *Entwicklungsgesetz* für Braque (und wohl auch für Picasso).

Das Prinzip der Funktionsumkehrung (oder Vielheit) im Überschneidungsverhältnis der Ebenen

Würde man nur die Abfolge der Schichten in einer Richtung gelten lassen, so würde alle Spannung sich reduzieren auf die Raum-(Tiefen-)funktion der Farben, und man müßte sich dann fragen, ob diese sich um eine Achsenebene sammeln, also eine Doppelrichtung mit Bezug auf die Achsenebene einführen, oder ob sie sich nur in einer Richtung schichten. Der Wechsel resp. die Umkehrung im Schichtungsverhältnis erhöht also die Spannung zwischen den Ebenen.

Diese Umkehrung bleibt durchaus vereinbar mit der Kontinuität des Gegenstandes, solange man den Wechsel durch den Körper selbst begründet, z. B. das Grün eines Mantels kann vor und hinter dem Blau eines Kleides liegen, wenn der Körper in $\frac{3}{4}$ -Ansicht steht und der vordere Arm vor dem Körper bleibt. Sobald man aber die konstruktive oder organische Einheit eines Gegenstandes nicht mehr respektieren *will*, dann führt das Prinzip der Priorität der Ebenen bzw. der Raumkonstruktion aus Ebenen notwendig zur Zertrümmerung des Körpers. Die zentrale Frage ist also, ob man an der Einheit oder Kontinuität des Gegenstandes, speziell des Menschen, interessiert ist, oder aus welchen Gründen man nicht mehr an ihr interessiert ist?

Das Prinzip der Diskontinuität der Ebenen

Das Prinzip der Diskontinuität des Gegenstandes – seine Verteilung über mehrere und diskontinuierliche Ebenen in verschiedenen Raumtiefen – folgt also nicht mechanisch und notwendig aus dem Prinzip der Diskontinuität des Raumes; es hat besondere Ursachen, welche die Koinzidenz der beiden Diskontinuitäten ermöglichen.

Negativ formuliert kann man sagen, daß die alten Ideale des Christentums (Ebenbildlichkeit) und des Humanismus (Idee des vollkommenen Menschen) hinfällig geworden waren.

Positiv wird man sagen müssen:

der Mensch ist eine Ware geworden, und alle Waren sind quantitativ teilbar;

der Maßstab des Menschen ist die Maschine, d. h. nicht die Einheit und Allgemeinheit des Bewußtseins (des Ich); allein die Kontinuität der Funktion macht die Einheit des Menschen aus;

die Einheit der Funktion liegt in dem *jeweiligen* Produktionsakt. Ist dieser zuende, so ist zwar nicht die produktive Kraft erschöpft, aber ihre jeweilige Energieladung. Je größer – nicht die Anzahl, sondern die *Mannigfaltigkeit* der Produktionsakte, desto reicher die Funktion des Menschen;

der Mensch ist also in geistiger Hinsicht mindestens nach einer Richtung hin ein diskontinuierliches Wesen geworden, damit *kann* auch der Körper des Menschen und der Dinge diskontinuierlich dargestellt werden.

Dieser geschichtlich bedingten Diskontinuität steht nun der *Wille zur . . .* Einheit gegenüber, der sich als Tendenz

zur (antiken) Gegenständlichkeit von Zeit zu Zeit, besonders bei Picasso, durchsetzt.

Ist das Prinzip der Diskontinuität des Gegenstandes je konsequent durchgeführt worden? (Es wären eventuell gewisse frühmittelalterliche Werke zu prüfen, dann die Diskontinuität des Barock.)

Das Prinzip der Vielzahl der Überschneidungen

Das Prinzip der Vielzahl der Überschneidungen ist das Gegenteil des Prinzips der einfachen Koordination ohne Überschneidungen oder der bloßen Gegenüberstellungen von Grund und Figur, z. B. im ägyptischen Relief.

In einer Hinsicht begegnen sich die beiden Prinzipien: Auch Braque hebt nicht den Unterschied der vielfach sich überschneidenden Ebenen zur Grundebene (und damit den Gegensatz des Vollen und Leeren, des Gemachten und Ungemachten) auf, nur daß, wie bereits erwähnt, bei Braque fast nie die Grundfläche zwischen den geschichteten Ebenen zu sehen ist, wie im ägyptischen Relief.

Es fragt sich, ob die Vielheit der Schichten, die alle fest, widerstehend sind, nicht als Ersatz zu verstehen ist für das immer weitergehend ausgeschaltete Prinzip der Transparenz. Auch diesem lag ja ein Bedürfnis von Vielschichtigkeit zugrunde – nur daß es völlig anders realisiert wurde.

Wo tritt die Vielschichtigkeit auf? War es nicht letzten Endes ein christliches Prinzip und änderte sich mit jeder Veränderung innerhalb der christlichen Religion?

Das Prinzip der fixierten (Gebrauchs-)Form

Die Ursache für die Anwendung fixierter (Gebrauchs-)Formen liegt wohl in dem Bedürfnis, den – vom Geiststoff wie vom Darstellungsmittel – dissoziierten Gegenstandsstoff so bestimmt wie möglich und seine Koinzidenz mit dem Rohstoff Farbe so gewiß und sicher wie möglich zu haben. Es ist die äußerste Konsequenz aus dem Prinzip, die Ebenen zu materialisieren. Sie *überstimmen* die materielle Realität und das Konkrete schockartig – es sei denn, daß sie den Inhalt der Konzeption titelartig angeben, was aber nur gelegentlich der Fall ist.

Man könnte diesen Gebrauch von Schablonen mit den Schriftbändern oder Inschriften in Druckschrift vergleichen, die z. B. den Namen des Porträtierten angeben; oder mit Wappen (vgl. Lukas v. Leyden und andere holländische Maler sowie die Wappenschulen) und dem Grabmal des Seneschall Philippe Pot von Antoine M. Moiturier (Paris, Louvre); sowie mit Ornamenten (das Ornament als eine fixierte, abstrakte Form, die einen bestimmten Inhalt gehabt hat) oder mit Zeichen, die mit gegenständlichen Darstellungen verbunden werden.

In allen diesen Fällen war es die Absicht, zusätzliche Erklärungen über die soziale Stellung des Dargestellten oder über den religiösen (weltanschaulichen) Tiefsinn zu geben, d. h. das Programm neben die Malerei zu setzen – sei es, daß der Auftraggeber es wünschte, sei es, daß der Maler nicht sicher war, ob er sich vollständig ausgedrückt hatte. Außerdem die gegenständliche Form durch eine nichtgegenständliche zu ergänzen – wobei man beide trennen oder ineinandergreifen lassen konnte.

Bei Braque ist es eigentlich das Umgekehrte: Er will

die materielle Ebene um einen weiteren Grad in ihrer Materialität erhöhen bzw. konkretisieren. Gelegentlich werden die Buchstaben zum erklärenden Titel wie in *Café-Bar* (1919).

Das Prinzip der Doppelzeit

Das Prinzip der Dissoziation des Raumes von der Zeit ist wohl gänzlich verschieden von dem umgekehrten Prinzip der Dissoziation der Zeit vom Raum. Denn in dem letzten Fall ist die Zeit (statt des Raumes) die unabhängige Variable; dieser Fall trifft bei dem reifen Greco zu.

Das andere Prinzip der Dissoziation des Raumes von der Zeit könnte bei Ingres vorliegen. Allerdings kennt Ingres *nicht* den Gegensatz von Etwas ohne Zeit und Betätigungszeit des Bewußtseins – oder er läßt beide zusammenfallen.

Er hat das Etwas ohne Zeit erhalten, indem er es mit Bewußtsein aus der Zeit heraushob und dadurch in Beziehung setzte zum Bewußtsein der dargestellten Person. Dies ist vielleicht einer der Gründe, weshalb Ingres nie Stilleben gemalt hat.

Braque scheint weder das Bewußtsein des Künstlers zu meinen noch das Bewußtsein des Dargestellten, sondern eher eine nicht verknüpfte absolute Bewußtheit, dem nicht einmal ein absolutes Unbewußtes, sondern eine absolute Dinglichkeit gegenüber steht.

Zweite Etappe (1918–1920/22)

Die farbige Lösung

Der Raum, die Tiefe wird als ein block- und massenmäßiges, nach hinten abgeschlossenes Ganzes behandelt, das in farbige Ebenen auseinandergeschichtet wird – während es in der 1. Etappe aus einzelnen Ebenen als Elementen zusammengesichtet war.

Diese Änderung der Methode läßt jedoch folgende Axiome unberührt:

die diskontinuierlichen Ebenen sind dicht und luftlos aneinander geschichtet (Berührungs-Diskontinuität);

keine der die Tiefe gliedernden Ebenen ist in sich selbst modelliert (wie bei den Glasfenstern); alles Räumliche (Tiefe) stammt aus der Spannungsbeziehung der Ebenen;

Häufung der sich überschneidenden Ebenen;

der volle Raum (Ausschaltung der Luft und der durchschreitbaren Distanz, Verneinung der Existenz des leeren Raumes);

die Abhängigkeit der Gegenstände von der Diskontinuität;

die Tiefe wird nicht selbständige Dimension; es kommen keine Verkürzungen bei schiefen Ebenen vor, nur Unterbrechungen und Überschneidungen.

Dagegen setzt der neue Ausgangspunkt der Raumgestaltung folgende neue Axiome, anstelle der alten:

Es gibt nur noch eine Realitätsart (anstatt der zwei), und diese ist an der Farbe geschaffen. Diese bringt ihren

eigenen Rohstoffcharakter zur Erscheinung, in Verbindung mit dem Geiststoff, der sich jetzt weniger in den Relationen zwischen den Ebenen realisiert als in den Farben der Ebenen. Der imitierte Gegenstandsstoff kann noch eine Rolle spielen, aber nur eine untergeordnete.

Damit hat das Prinzip der Vereinigung der Stoffarten die Dissoziation ersetzt. Der Rohstoffwert der Farbe und der Darstellungsmittelwert der Farbe stehen in einer Art Gleichgewichtsverhältnis, doch überwiegt eher noch der Rohstoffcharakter. Es liegt dies darin begründet, daß das Licht keinerlei selbständige Bedeutung hat, dank einer starken Monotonie der Valeurs. Dagegen gewinnt die Linie jetzt eine erhöhte Bedeutung.

Die Farbe hat eine doppelte Funktion: sie konkretisiert die einzelnen Schichten, spezifiziert die Gliederung des Ganzen und faßt zugleich die Mannigfaltigkeit in der Einheit zusammen: indem *eine* Farbe überwiegt und von dieser als dem Grund allmählich (durch Vermittlungsfarben) nach vorn ins Helle gearbeitet wird. Diese Farbe, überwiegend Schwarz, kommt in verschiedenen Ebenen vor – mit gewissen Veränderungen der Aufhellung und Abdunklung, aber niemals im Sinne der Luftperspektive; und indem transparente und deckende Farben einander gegenübergestellt werden, so daß der Zusammenhang der Farbschichten spürbar, die Transparenz des Raumes aber ausgeschaltet wird.

Nicht transparent sind: die Grundfarbe, wenn die Tiefe hinten abschließt, wenn auch mit einer gewissen Unbestimmtheit; die sogenannten neutralen Farben (blaugrau);

Transparent sind dagegen die hellen Farben (weiß, gelb), die vorn liegen, so daß diese Transparenz den

Zusammenhang der Schichten wahren hilft. Dies wird oft durch den Auftrag in lockerer Handschrift unterstützt (rauh nicht glatt).

Die Ebenenschichten betonen jetzt stärker die Neigungen (als die strukturvollen Dimensionen der Senk- und Waagrechten) – und zwar Neigungen auf der Ebene und Neigungen gegen die planparallele Ebene (schiefe Ebene in Tiefenrichtung). Die strukturellen Ebenen treten nur noch auf, soweit sie als Maßstab für die Neigungen nötig sind.

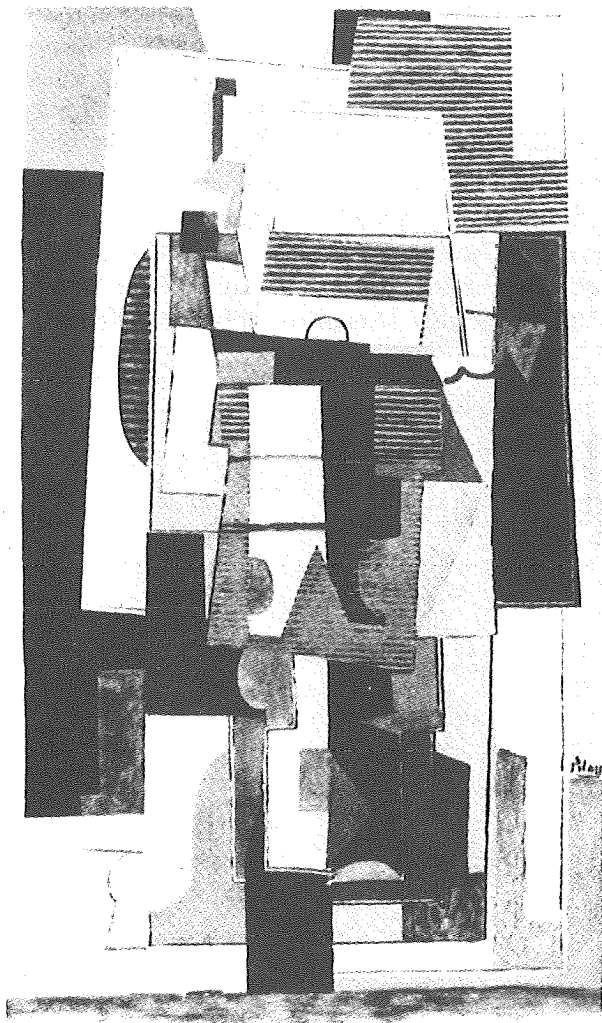
Damit verschwindet das ganze strukturelle und konstruktive Kompositionsprinzip zugunsten einer disponierenden Verteilung, die den Eindruck der kompakten Masse des Ganzen aufrecht erhält. Deswegen werden Gleichgewichtsrechnungen entweder stark zurückgedrängt, oder sie werden ganz ausgeschaltet, weil sie den Ganzheits- und Massencharakter des Bildes in Frage stellen würden.

Die aus dem Raum heraus differenzierten Ebenen verlieren die überwiegend gleichmäßige rechteckige Gestalt und werden jetzt in ihren Formen weitgehend variiert. Die Annäherung an die Gestalt der Dinge wird wichtig, doch sind daneben der Gefühlszustand des ganzen Bildes und das Bedürfnis nach physischen Analysen wirksam.

Diese Annäherung der Ebenen an Dinge erzwingt ein neues Modellierungsprinzip für die Dinge innerhalb der Ebene: die senkrechte oder waagrechte Teilung des Dinges in zwei ungleiche Teile mit stark entgegengesetzten Farben. Dies bringt in das Ding eine Tiefenspannung hinein, ohne es im illusionistischen Sinne zu runden; es bleibt flache Ebene, statt Fläche, erhält aber eine gewisse Tiefenspannung.

Braque kennt auch jetzt noch mehrere Arten von Sinneswahrnehmungen: haptische und optische. Aber er gradiert jetzt die Tastbarkeit und reduziert den Sprung vom Tastbaren zum Nichttastbaren, indem er ihn auf Farbebenen beschränkt.

Anstelle von Intellektgefühlen methodisch-formaler Art, die sich aus dem Spieltrieb nähren, treten Gefühlszustände emotionaler Art, von einer gewissen einseitigen Besessenheit und Schwere, ohne Konflikt und Dramatik. Es liegt eine gewisse Dumpfheit über den Bildern.



Picasso, La Table (Der Tisch) [Table, guitare, bouteille] 1919–20

Die Zeitgestaltung

Ein Vergleich zwischen Braques *Stilleben auf Tisch* (1918)
und Picassos *Tisch* (1919/20)



PISSO, Pablo, 1918. *Nature morte sur un guéridon*, 51½ x 39½. Private collection, Paris.

81

Braque, Nature Morte sur un Guéridon (Stilleben auf Tisch) 1918

Trotz der Gleichheit des Prinzips – Schichtung planparalleler Ebenen hintereinander – springt ein großer Unterschied in die Augen:

Bei Picasso überwiegen die Senkrechten und Waagrechtens; alle Neigungen zur Seite oder in die Tiefe sind sehr gering. Ferner sind alle Ebenen ganz dicht aufeinandergepreßt, und es ist trotzdem immer wieder eine Ebene zwischen zwei andere geschoben. Die Zahl der Ebenen soll – zumindest an gewissen Stellen – nicht mehr abzählbar sein. Es gibt keine ausgesprochene Bewegung nach hinten und nach vorn, eher möchte man sagen, daß alles gegen eine – wenigstens in der Reproduktion nicht greifbare – Mittelachse zusammengepreßt ist. Alle Tiefenbewegung ist, trotz der Klarheit in der Unterscheidung der Ebenen und ihrer Spannung aufeinander, ausgeschaltet. Das Ganze wirkt wie ein euklidisches Achsensystem nicht aus Linien, sondern aus Ebenen, wobei die Tiefenebene nicht eine selbständige Ebene ist, sondern sich aus der Folge oder besser: Zusammenziehung von Ebenen ergibt.

Die Hauptunterschiede zu Braque bestehen in folgendem:

Er betont mit dem Tischbein die Mittelachse des Bildes nur, um sogleich darüber zwei entgegengesetzte, auseinandergehende Neigungen anzugeben, die einen nach oben offenen Winkel bilden. Diesem Prinzip folgen dann die meisten Ebenen: sie sind entweder nach links oder nach rechts geneigt. Es gibt eigentlich nur eine beinahe waagrechte Ebene (Bodenteppich) und eine beinahe senkrechte. Damit ist jede Konzentration auf ein euklidisches Achsensystem vermieden; es ist höchstens angedeutet und gebrochen, d. h. auf mehrere Schichten verteilt.

Es überwiegen die geneigten Ebenen, mit Bewegungen zur linken oder rechten Seite.

Die Ebenen sind nicht wie bei Picasso aufeinandergepreßt, obwohl sie dicht und luftlos, ohne Distanz, aneinander anschließen. Bei Braque betonen die Ebenen eine Folge und zwar *sowohl* die Folge von hinten nach vorn wie die umgekehrte: von vorn nach hinten. Es bleibt eine gewisse Lockerheit bestehen, ohne daß deswegen ein Abstand eingeführt wird.

Braque betont die Einheit der Ebenen in der Farbe Schwarz, in den Arbeiten aus dem Dunklen ins Helle und in der Transparenz der Helligkeiten, die das Schwarz durchscheinen lassen und in den vermittelnden Farben.

Picasso scheint – obwohl die Zahl der Farben begrenzt sein dürfte – mehr die Multiplizität, die Verschiedenheit als die Einheit zu betonen. Außerdem haben seine Farben einen ganz anderen Charakter; sie erscheinen dünner, opaker, glatter – weniger aus knetbarer Materie gemacht. Licht und Farbe sind nicht ineinander eingetreten wie bei Braque wenigstens stellenweise. Picasso wahrt in dem Farbauftrag eine kühle Objektivität und Intellektualität, Braque dagegen gerät ins Weiche und Emotionale.

Dies hängt mit dem unterschiedlichen ästhetischen Gefühl der beiden Künstler zusammen. Picasso gibt mit einer gewissen leidenschaftlichen Intensität ein Intellektualgefühl, Braque dagegen eine beherrschte Emotion. Picasso arbeitet hier völlig konzentrisch – auch in Tiefenrichtung, Braque dagegen ins Zentrifugale sich auflockernd, verteilend. Beide scheinen eine gewisse Symmetrie und Asymmetrie um eine senkrechte Mittelachse zu erstreben, aber die Art, wie sie es tun, ist gänzlich verschieden. Picasso kommt zu einer letzten Endes völlig

statischen Gleichgewichtsrechnung, zu einem völligen Stillstand und zur Fixation. Braque betont vielmehr die Labilität, ein gewisses Schwingen nach beiden Seiten, wie es eben in dem auseinandergehenden Winkel angelegt ist.

Die Frage bleibt, inwieweit es sich um verschiedene Konzeptionen oder um verschiedene Denk- und Darstellungsweisen (Charaktere) handelt.

Braque verliert niemals den Zusammenhang des Einzelgegenstandes (Ebene) mit dem Schwarz des Grundes aus den Augen: jeder endliche und bestimmte Gegenstand weist über sich hinaus ins Unbestimmte und ebenso die gesamte Gruppe aller Gegenstände (Ebenen). Es beruht dies darauf, daß das Schwarz des Grundes hinter jedem einzelnen Gegenstand als mehr oder weniger breiter Umriß erscheint und daß das Schwarz durch die hellsten und transparenten Farben, die am weitesten vorn sind, durchscheint.

Bei Picasso haben wir es mit endlichen Gegenständen zu tun, die ihre ganze Intensität wohl gerade daher beziehen, daß dieses Endliche gemacht ist, um das über es hinausweisende Nicht-Endliche auszuschließen. Picasso zwingt – auf Grund seiner Emotionen – seinen Intellekt, die Welt zu interpretieren als eine unabzählbare Menge von Beziehungen zwischen Endlichkeiten.

Braque dagegen sucht über das Endliche hinauszukommen durch Analogiebedeutungen der Formen und die Beziehung zum Nichtendlichen zu geben. Was Braque unter dem Unbestimmten, Nichtendlichen des schwarzen Grundes versteht, ist eine andere Frage.

Mit Bezug auf die *Zeitgestaltung* könnte man sagen:

Bei Picasso ist alles so fixiert, daß es zu einem völligen Stillstand der Zeit gekommen ist, zu einer Dissoziation von Raum- und Zeitgestaltung, und zu einem Ausschluß der Zeit; sie ist gleichsam das Nicht-sein-Sollende.

Bei Braque liegt in den bevorzugten und betonten Neigungen ein Moment der Bewegung, aber die gegensätzlichen Beziehungen bilden ein labiles Gleichgewicht. Dieses schließt jedoch die Zeit nicht aus, sie bleibt erhalten im Innern der ganzen Gruppe als die innere Bewegtheit einer Gegenwärtigkeit. Bis zu einem gewissen Grade dringt der Zeitfaktor sogar in den einzelnen Gegenstand ein, wenigstens da, wo dieser transparent wird und der Auftrag handschriftlich (rauh) bewegt ist. Dies verweist darauf, daß letzten Endes der Zeitfaktor bei Braque verwurzelt ist in der Beziehung des Endlichen zum Nichtendlichen.

Es hat vielleicht auch bei Braque Werke gegeben, wo er auf die Stilllegung oder Ausschaltung der Zeit abzielte (1917/18); hier aber scheint er vielmehr auf etwas ganz anderes hinauszuwollen: auf die oft chaotische Vielheit der Sonder-, Einzel-, oder Individualzeiten innerhalb der einheitlichen, identischen Beziehungszeit zwischen dem Bestimmten und dem Unbestimmten. Das Verhältnis zwischen den vielen Einzelzeiten und der einen Einheitszeit kann sehr stark wechseln. Es kann z. B. versucht werden, die Verschiedenheit der Einzelzeiten stark abzuschwächen, sie einer ihnen allen gemeinsamen Form anzunähern, was dann bedeuten würde, daß die Zeit abstrakt wird, d. h. sich weitgehend verliert und nur der Unterschied, der Sprung zwischen dieser abstrakten Zeit aller Einzelnen und der Einheitszeit bleibt, der sich dadurch eher erweitert als schwächt.

Sehr auffallend ist der Unterschied zwischen den konkreten Einzelzeiten und der abstrakten Zeit (die dem Stillstand der Zeit sehr nahe kommt) in den Stilleben von 1919.

Je betonter die Konkrettheit der Einzelzeiten (Existenzzeiten), desto stärker auch die Durchdringung von Einzelzeit und Einheitszeit; je gleichartiger dagegen die Einzelzeiten und je abstrakter »die« Einzelzeit, desto lockerer und loser ist die Verbindung mit der Einheitszeit. Das Allgemeine des Intellekts trennt die Pole und stellt sich zwischen sie. Dies hängt dann wieder mit dem Gesamtcharakter der Konzeption zusammen: je emotionaler dieselbe ist, desto mehr haben wir eine innere und äußere Beziehung von vielfachen Einzelzeiten und Einheitszeit; je intellektueller, rationaler sie ist, desto mehr haben wir die abstrakte Zeit, die sich dem Stillstand der Zeit und damit der Dissoziation der Zeit vom Raum anschließt. Bezeichnend ist, daß das Stilleben, das die abstrakte Zeit am stärksten zeigt, auch die starke Zusammenpressung der Ebenen zeigt – im Sinne Picassos, d. h. im Sinne einer blockartigen Masseneinheit der Ebenen.

Die Tradition dieser Prinzipien wird man also in mehreren Punkten aufzeigen müssen:

Das Prinzip des Raumes als einer block- und massenmäßigen, geschlossenen Ganzheit

In der ersten Etappe der I. Periode war Braque auch vom einzelnen Element ausgegangen, doch war dieses der stereometrische Körper und nicht die Ebene.

In der zweiten Etappe der I. Periode war er vom Ganzen ausgegangen, das wir das transparente Feld genannt hatten, um das Gleichgewicht und die Einheit von Ebene und Körper zu bezeichnen.

In der II. Periode sehen wir dieselbe Entwicklung vom Aufbau des Raumes aus Elementen – jetzt Ebenen – zum Raum als einem zu gliedernden Ganzen. Doch liegt das Gliederungsprinzip jetzt nicht in der Transparenz der Tiefe, sondern in seiner Festigkeit, Massenhaftigkeit, Widerstandskraft und Tastbarkeit.

Wir haben also innerhalb beider Perioden von Etappe zu Etappe dasselbe Entwicklungsgesetz: Der Ausgangspunkt vom Teil und der Aufbau des Ganzen aus Teilen wird jeweils ersetzt durch den Ausgangspunkt vom Ganzen und die Gliederung des Ganzen.

Dagegen wandelt sich von Periode zu Periode der qualitative Inhalt dessen, was Raum ist, sei es der Teil: stereometrischer Körper im Winkel und Ebene, sei es das Ganze: transparentes Feld und blockmäßig geschlossene Masse.

Darin ist nun miteingeschlossen, daß der Maßstab jetzt nicht mehr die Größe und Richtung der vordersten Einzel Ebene, sondern das Ganze und seine im Format mitgegebene Hauptdimension ist und daß sich das Bild, unbeschadet der Anzahl der Ebenen, zwischen endlichen Grenzen (der Tiefe nach) hält. Doch fällt an den Seiten die Grenze der Gegenstandsgruppe nicht zusammen mit der des Bildrandes – der Grundplan reicht weiter als der Inbegriff der Raumpläne, so daß der alte Gegensatz von Endlichkeit und Unendlichkeit in der Breitendimension erhalten bleibt.

Der Unterschied der beiden Prinzipien der Raumgestal-

tung (Division und Addition) ist insofern *relativ*, als man aus bloßer Addition nie ein Ganzes erhalten könnte. Dieses muß also ideell, in der Vorstellung, immer zugegen sein, nicht als eine fertige Gestalt, aber als eine Möglichkeit, die sich mit methodischen und qualitativen Bestimmtheiten in dem Verfahren der Addition realisiert.

Etwas Analoges gilt für die Division: die Teile würden auseinanderfallen, wenn nicht in der Teilung methodische und qualitative Bestimmtheiten sich auswirken würden, die das Ganze im Teil erhalten und die Teile untereinander binden.

Addition und Division sind keine genügenden Bezeichnungen für Methoden; sie bezeichnen nur die Richtung, in der die Beziehung der Teile zum Ganzen sich realisiert. Die Methode aber muß die qualitativen Eigenschaften des Verfahrens angeben. Und diese sind z. T. identisch, mag es sich um die Richtung des Addierens oder Dividierens handeln.

Historisch tritt der Unterschied der Richtung besonders deutlich zutage in der romanischen Architektur, die ihre Wand gliedert bis sie zur Form kommt, und in der gotischen, die drei Grundrißjoche in Tiefenrichtung addiert. Aber hier zeigt sich die Grenze dieser Begriffe. Für die romanische Architektur sind die Seitenschiffe (Breitendimension) parallele Additionen, und die Division bezieht sich nur auf die Tiefe des Raumes und der Wand. In der Gotik dagegen bilden die Joche von Mittel- und Seitenschiff eine Einheit, d. h., ihre Gliederung ist sekundär: Die Addition gilt nur für die Tiefe und nicht für die Breite. Aber auch in Tiefenrichtung erfolgt die Addition unter einem ganz bestimmten qualitativen Zwang: Es soll die Grenze der Unendlichkeit erreicht werden.

Es fragt sich, ob man so weitgehende Unterschiede auch für die einzelnen Dimensionen in der Malerei machen kann. Man wird also besser sagen: der Weg vom Ganzen zum Einzelnen und der Weg vom Einzelnen zum Ganzen, wobei dann nicht nur das Einzelne und das Ganze, sondern vor allem auch der Weg qualitativ zu bestimmen bleiben.

Vom Ganzen zum Einzelnen geht man in den frühen Katakombenmalereien, vom Einzelnen zum Ganzen bei den Glasfenstern. Es gibt noch die andere Möglichkeit: das Ganze und das Einzelne gleichzeitig mit und aneinander zu entwickeln (van Eyck?). Ebenso könnte vielleicht das Prinzip der Dissoziation angewandt werden: Das Ganze bestimmt zwar den Platz des Einzelnen, dieses wird dann aber aus einem besonderen Prinzip entwickelt (Raffael).

Das Prinzip der Farbe als Rohstoff: Träger der einheitlichen Realitätsart des Bildes

Man sieht, was durch das Aufkleben vorgegebener Materialien und durch ihre Imitierung erreicht worden ist: das Material der Farbe, ihr Charakter als Rohstoff ist weitgehend abgelöst von ihrer bloßen Funktion im Darstellungsmittel, d. h. vom Licht und auch von der Form, der Linie, die gegenüber der Farbe verselbständigt wird. Diese Identifizierung des Rohstoffs Farbe mit dem Darstellungsmittel hätte leicht zur Buntheit führen können und zur bloßen Anstreichung von Ebenen (wie bei Hodler). Dies hat Braque vollständig vermieden durch die Reduktion der Anzahl der Farben, durch die Transparenz eines Teiles

derselben, die eine Graduierung gleicher Farben ermöglicht (die nichts mit Luftperspektive zu tun hat) und durch die klare und starke Raumfunktion der Farben.

Es handelt sich hier – im Gegensatz zu den Glasfenstern und den Katakombenmalereien – nicht um eine Entmaterialisierung der Farben, sondern um ihre Materialisierung.

Das ist wohl auch einer der Gründe, warum das Licht bis auf die Monotonie der Valeurs reduziert wird, so daß die Farbgegensätze nicht als Helldunkelgegensätze wirken.

Braque dissoziiert hier das Licht und läßt Farbe als Rohstoff und die Linie des Darstellungsmittels zusammenklingen. Das Bild (und seine Realitätsart) wird also buchstäblich aus Farbe gemacht, und zwar nicht aus Farbe als entmaterialisiertem Geiststoff, sondern aus Farbe als materialisiertem Rohstoff.

Daß der materialisierte Rohstoff der eigentliche Werkstoff ist, ist zwar auch bei der ägyptischen Plastik der Fall, aber für die Malerei schwer zu belegen. Denn der Rohstoff Farbe ist eben nicht in Gegenstandsstoff aufgegangen wie bei Le Nain oder dem frühen Velasquez. Rubens hat zwar den Rohstoffcharakter der Farbe bis zu einem gewissen Grade gewahrt, aber dann doch mit den Licht-Valeurs zur Einheit gebracht.

Man könnte an Piero della Francesca denken.

Es sind zwei Eigentümlichkeiten hervorzuheben: Die Farbe – obwohl Stoff – wird nicht in sensualistischer Weise genießbar. Sie behält eine fast asketische Qualität. Und: Die Farbe – obwohl Ausdrucksträger – ist in keiner Weise gesteigert wie bei van Gogh (was wohl auf die andere Weltanschauung zurückgeht, die nichts Ek-statisches hat) oder bei Greco.

Es muß überhaupt gesagt werden, daß das Geistige *nicht* in die Farbe eindringt, um den Stoffwert der Farbe zu vermindern, sondern daß sie gerade in ihrem materiell verfestigten Rohstoffwert geistiger Ausdruck ist. Braque schreibt in seinem Cahier No. 79: »La forme et la couleur ne se confondent pas. Il y a simultan  t  .« Dasselbe gilt wohl für die Farbe und ihren geistigen Ausdruck.

Die meisten Künstler, die die Farbe auch als Rohstoff betonen, machen sie sinnlich (genießbar) oder durchdringen sie mit Geist. Sie lenken so immer von den *primären* Qualitäten der Farbe ab. Die primären Eigenschaften wie Gewicht, Dichte, Widerstandskraft wenden sich wohl weniger an die Sinne (Geschmack) als an den Körper und damit bzw. in Folge davon an das Getast.

Aber selbst für das Getast betont Braque weniger die Weichheit, Nachgiebigkeit, Rauheit, als die Glätte, die Undurchdringlichkeit. Es ist erstaunlich, wie sehr er die Materie als Materie liebt und wie weit er sie vom sinnlichen Genuß entfernt hält. Er ist gleichsam ein Materialist der primären Qualitäten, soweit diese an eine abstrakte Vorstellung grenzen. Man könnte ihn auch einen zur Sentimentalität neigenden Asketen nennen.

Die irrational bedingte Methode

In der ersten Etappe galt die Dissoziation für die materielle Konstituierung der Form wie für das Verhältnis von materieller und räumlicher Konstituierung; aber die Beziehung zwischen den Teilen war strukturell gebundene, konstruierende Komposition.

In der zweiten Etappe verschwindet die Dissoziation

aus der Konstituierung der Einzelform, aber sie tritt in dem Verhältnis des Ganzen zu den Teilen auf als Division und Disponierung des Ganzen in nicht-Struktur-analoge-Ebenen.

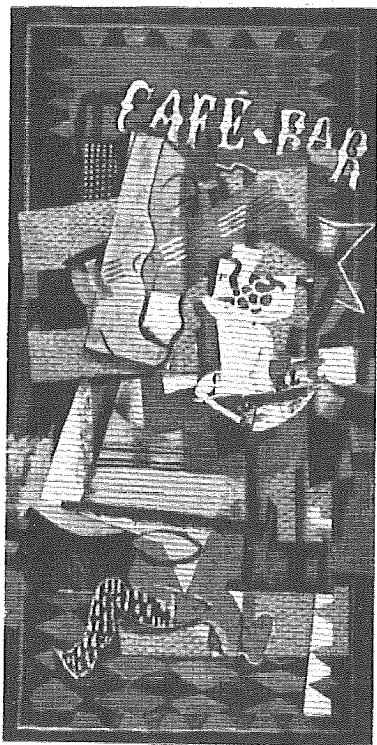
Man kommt so in beiden Etappen zu einer Methode mit zwei entgegengesetzten Seiten: die eine für die Konstituierung der Einzelform, die andere für das Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen. Die beiden Seiten der Methode kehren nur ihre Funktion um, und dies mag eng damit zusammenhängen, daß in der ersten Etappe die Methode an Rationales gebunden war, in der zweiten dagegen an Irrationales. In der rationalen Etappe war sie analytisch-auflösend in den Elementen und komponierend in den Beziehungen. In der stärker irrationalen Etappe ist sie integrierend in den Elementen (Form), dividierend für das Ganze, um dessen kompakte Blockmäßigkeit zu wahren.

Die historische Frage ist, wo wir solche oder ähnliche zweiseitigen Methoden sonst noch in der Kunst finden. Könnte man nicht etwa an Fouquet und vielleicht auch an andere französische Klassizisten denken? – gerade für die Dissoziierung im Einzelnen und die Komponierung im Ganzen. An wen dann aber für das Umgekehrte?

Das Prinzip der mannigfaltigen Gegenstände und Gegenstandsformen

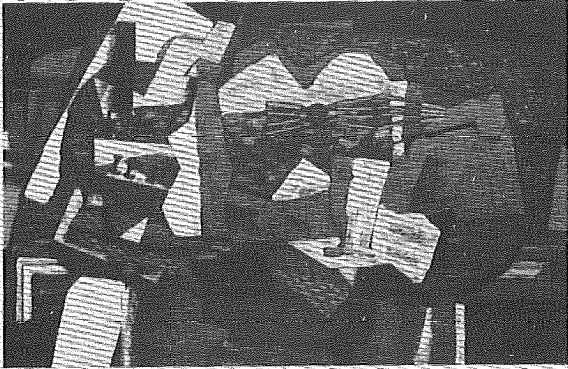
Wenn die Vervielfältigung der Grenzfiguren und der Ebenen auch auffällig ist, so wird man doch keineswegs sagen können, daß Braque das Gesetz der Affinität der Formen

verletzt und Gestalt-Figuren vereinigt, die der einheitlichen Konzeption des Bildes widersprechen. Dieser affine Zusammenhang jeder einzelnen Form mit der Gesamtstimmung ist besonders deutlich in *Café-Bar* (1919) und *Stilleben mit Gitarre* (1919), und er ist in allen andern Bildern vorhanden. Braque vermeidet sowohl den Naturalismus als auch die Stilisierung.



Pablo Picasso 1919 Café-Bar
1919, 60 x 80 cm. Öl auf Leinwand. Musée Picasso, Paris

Braque, Café-Bar 1919



Still life with Guitar, 1919, oil on canvas, 60 x 81 cm. Collection Dr. P. D. Zuck

Braque, Nature Morte avec une guitare (Stilleben mit Gitarre) 1919

Wie weit kann man in der Vereinheitlichung und in der Ungleichmachung gehen?

In der I. Periode blieben bei der Gleichheit der Form (Rechteck) noch die Ungleichheiten der Größe, des Materials, der Lage, der Farbe erhalten. Eine Grenze dürfte bezeichnet sein mit *Le vase de cristal* (*Die Kristallvase* 1929), wo Braque unter dem Druck *einer* Form zur Stilisierung kommt. Braque beschränkt die Zahl der Figuren und liebt die Variation runder Formen ins Eckige.

Das Modellierungsprinzip

Es wird hier auf den Gegenstand angewandt, was bereits auf den Raum angewandt wurde: die Zerlegung der Tiefe in die kontinuierlichen Ebenen. Das Überraschende begründet sich in dem Unterschied zwischen Raum und Körper; daß der erstere ein Kontinuum ohne Gestalt ist und es daher offen läßt, ob man ihm eine äußere Gestalt durch Begrenzung oder eine innere Gestalt durch eine Struktur gibt – wobei die Struktur ganz verschieden sein kann: das rechtwinklige, euklidische Koordinatensystem oder die Reihe geschichteter Ebenen mit Berührungsdiskontinuität.

Natürlich kann man auch äußere und innere Begrenzung miteinander verbinden. Braque stellt meistens eine Begrenzung der raumgliedernden Ebenen mit einer teilweisen Offenheit der Grundebene zusammen.

Das Ding dagegen hat eine Form, und wenn diese konvex ist, so bildet sie einen Gegensatz zur Gliederung in Ebenen. Braque kommt hier zu der Anschauung, daß sich die Dinge dem Prinzip der Raumgestaltung zu fügen

haben, daß die Modellierung des Dinges der Gestaltung des Raumes in Abhängigkeit folgt. Es tut sich aber damit eine Spannung auf zwischen den Ansprüchen des Dinges und dem Prinzip der Raumgestaltung. Eine solche war bereits vorhanden, als der stereometrische Körper (über Eck aus Winkeln) und die Ebene zusammenstießen; man löste ihn etappenweise vom Körper her durch das gemeinsame Prinzip der Transparenz. Jetzt aber stößt eine undurchdringliche Massenschicht von Ebenen mit dem konvexen Körper zusammen, der sowohl der Diskontinuität wie der Vollheit des Raumes widerspricht, da er kontinuierlich und verdrängend, umschließend ist, was nur möglich ist, wenn Leere vorhanden ist.

Das Prinzip verschiedenartiger Sinneswahrnehmungen

Die Tastbarkeit hängt bei Braque mit der gedeckten Farbe zusammen, ist aber nicht allein durch diese garantiert; die optische Seite hängt mit der Transparenz der Farbe zusammen. Es handelt sich also um Grade der Widerstandskraft der Materie bzw. um Grade der Transparenz. In der ersten Etappe herrschte der Sprung, Haptisches und Optisches lagen in zwei Realitätsarten; in der zweiten Etappe liegen sie in derselben Realitätsart, und die Unterschiede sind stärker graduell.

Die Gleichzeitigkeit haptischer und optischer Werte in demselben Kunstwerk ist nicht selten. Aber abgesehen von den verschiedenen Arten ihrer Verbindung, fragt es sich, welches ihre qualitativen Inhalte sind. Denn das Haptische, soweit es weich, nachgiebig, warm etc. ist,

scheint sich wesentlich leichter mit dem Optischen zu verbinden als das Haptische, wenn es hart, schwer, widerstehend, kalt ist.

Wichtig ist nicht nur die Frage nach der Art der Verbindung oder Trennung, sondern auch nach ihrer Funktion. Bei Giotto z. B. ist der Gegensatz vom Haptischen (in den Figuren und andern Gegenständen) und Optischen im Himmel sehr auffällig, aber es ist doch wohl der Gegensatz vom Irdischen und Transzendenten. Später wird es ein Gegensatz innerhalb des Irdischen: von Körper und Luft (Atmosphäre). Bei Braque handelt es sich um den Gegensatz des Bestimmten und des Unbestimmten, des Gemachten und des Nichtmachbaren – es ist also in gewissem Sinne ein metaphysischer Gegensatz.

In dem Augenblick, da Braque von der Raumgestaltung her zu den Gegenständen kam und begriff, daß ihre konvexe Form nicht mit der Raumgestaltung aus planparallelen Ebenen vereinbar war, daß aber andererseits das Problem der Konvexität (und auch das der Konkavität) nicht länger verneint werden konnte, schien er völlig am Ende zu sein. Er sprengt nicht die antike Tradition mit der Kontinuität des Körpers. Er versucht, das Prinzip der Diskontinuität auf den menschlichen Körper anzuwenden, kommt aber zu keiner Gestaltung. Er verliert sich in einem Gemisch aus Negation der Natur, Studium der Natur, Dekoration. Im Jahre 1927 knüpft er dann wieder mit *La Cheminée* an ein Motiv an, das er bereits 1922 [und schon 1911, 1919, 1921] gemalt hatte – ein Motiv, das Picasso 1915 und 1916/17 beschäftigt hatte (wahrscheinlich wegen des Gegensatzes zwischen der lochartigen Vertiefung unten und der Schichtung von diagonal ins Bild hineingedrehten Ebenen oben).



The Museum, 1922. 1922 oil on canvas, 20 x 30". Collection: Mr. and Mrs. Samuel J. Marx, Chicago

Braque, La Cheminée (Der Kamin) 1922

III. Periode

Der partiell leere Raum und die Plastizität
konvexer Gegenstände (1923; 1927/29; 1935)

Simultaneität

Diese Periode erstreckt sich über den langen Zeitraum von 1923 bis 1935, bildet aber niemals das einzige Prinzip.

Gegenstands- und Raumgestaltung haben in dieser Periode eine relative Autonomie gegeneinander und finden sich zusammen nach dem Prinzip der Simultaneität und Koordination. Dies kommt dadurch zustande, daß alle raumbildenden Elemente Dicke, Schwere, Dinglichkeit erhalten, also Gegenstände werden, und dadurch, daß die Gegenstände doppelte Raumfunktion erhalten: Sie begrenzen Raumteile nach vorn und drängen sie nach hinten; sie begrenzen den Raum von hinten und öffnen ihn nach vorn. Das Konvexe der Dinge und das Konkave des Raumes greifen ineinander, und die begrenzten Dinge *sind* jetzt in einem partiell offenen Raum.

Der Raum wird aus drei qualitativ verschiedenen Faktoren gebildet: planparallelen Ebenen, die fast ganz beschränkt werden, auf eine vorderste und hinterste, und oft auch hier verschwinden (kaum je Achsenebene);

auf schiefe Ebenen, die über einen tiefliegenden Horizont in verschiedenen Etappen und Graden ansteigen und sich so der planparallelen Ebene allmählich annähern;

auf diagonale Ebenen, die bald von vorn in die Tiefe, bald von hinten nach vorn, um eine senkrechte Achse, gedreht sind; sie betonen fast ausschließlich die Konkavität in Form eines nach vorn offenen Winkels mit hinten liegender Kante.

Das entscheidend Neue in allen Variationen und Kombinationen ist die Einführung eines durchschreitbaren

und meßbaren Abstandes zwischen einem ersten und letzten Plan von verschiedener Größe innerhalb endlicher Grenzen – bis 1939 auch der letzte Plan geöffnet wird.

Es wird eine partielle Leere erzeugt: durch Bildeinwärts-Rückung der Gegenstände, durch einen leeren Boden (dem nach oben eine Abschließung folgt), durch eine leere Decke (über einer Begrenzungsebene unten) und durch den Abstand zwischen zwei Dingen in Breiten- und vor allem in Tiefenrichtung. Die abstandslose Berührungsdiskontinuität verschwindet damit.

Es kommt so zu einer relativen Verselbständigung der Tiefendimension gegen die beiden Dimensionen der Ebene, im Sinne einer direkten Tiefenerschließung. Das Volle und Leere in Auseinandersetzung, Kontrast und Balance bilden den Raum, und mit der partiellen Leere gibt es einen gewissen Platz für Luft, Licht und Atmosphäre.

Die Gegenstände erhalten einen größeren plastischen Wert; durch die schwarze Fläche, von der sie sich abheben (Hell von Dunkel-Kontrastabhebung) und die als Rand um die Dingfarbe stehen bleibt, ohne gemeinsamer Grund des ganzen Bildes zu sein; dadurch, daß ihre Binnenfarbe mit Schwarz und Weiß modelliert wird (partielle Illusion); durch die Kombinierung von Frontansicht mit Aufsicht von oben sowie durch die senkrechte Zweiteilung in entgegengesetzte Farben mit Tiefenspannung.

Mit Hilfe dieser (alten) Mittel werden die Gegensätze von planparalleler und schiefer Ebene, von Tiefengliederung durch Ebenen und Konvexität der Flächen im Einzelgegenstand zum Austrag und zur Synthese gebracht.

Diese Erhebung der Gegenstände auf die Höhe der raumbildenden Prinzipien und die Konfrontierung der Gegensätze (Konvexität-Ebene-Konkavität) erlaubt auch

eine Steigerung der Gegenstände durch Analogiebedeutung (z. B. sexueller Charakter der Äpfel – Geschlechtsorgane, Musikinstrumente – Brüste etc.).

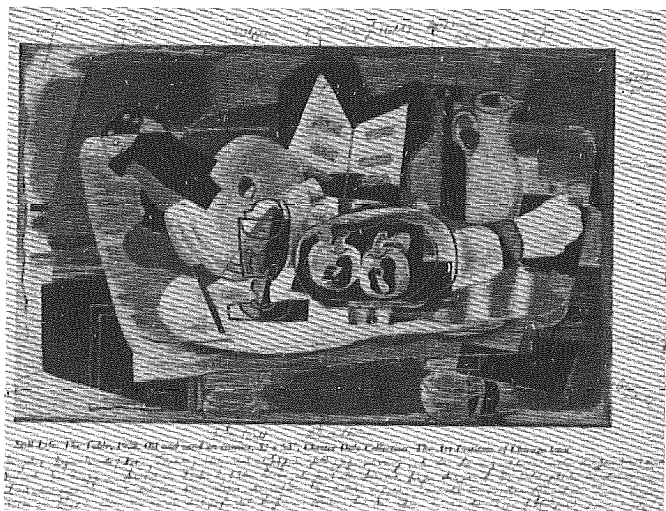
Die Farben werden nicht mehr auf *eine* Tonalität gebracht – ihre Unterschiede wirken auch als Unterschiede von Tonwerten. Licht und Farbe kommen zusammen – die Farben sind weniger hart –, und die Dinge erhalten eine »Umgebung«. Gelegentlich bleiben sie auf sich beschränkt, gelegentlich gehen sie über sich selbst hinaus, und es entsteht ein direkter Zusammenhang zwischen ihnen, ohne den Zwang eines dekorativen Formalismus. Das Element (die Einzelform) wird jetzt mit einer integrierend-synthetischen Methode behandelt, obwohl oder weil die Zahl der heterogenen Elemente für Raum, Form, Gegenstand zugenommen haben.

Die Komposition der Bilder zeigt eine gewisse Akzentuierung von Achse und Symmetrie, von 3- resp. 5-Teiligkeit in der Breite mit Besetzung in der Mitte und Leere an den Seiten, eine Gleichgewichtsrechnung zwischen zum Teil verschiedenen, zum Teil identischen Farben links und rechts, Richtungsbewegungszüge nach links und rechts, nach hinten und vorn, gesammelt um eine Achse (und zwischen den Dingen und zwischen Raum und Dingen), schließlich eine gewisse Statik.

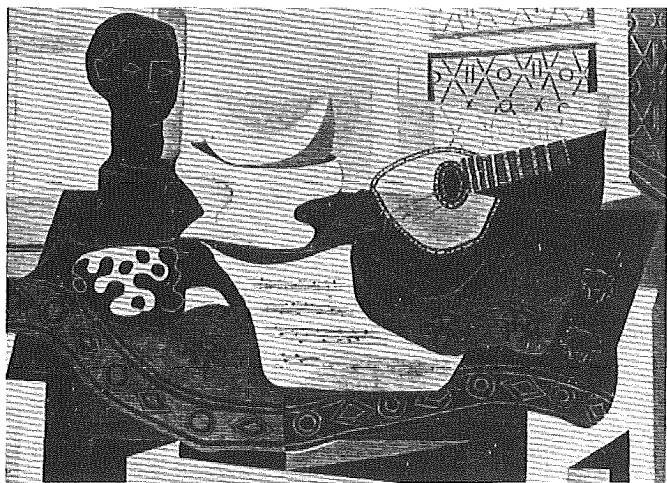
Aber diese Mittel helfen, den massiven Blockcharakter der vorangehenden Epoche abzulösen und durch eine erhöhte Spielfreiheit der Komposition zu ersetzen, ohne daß diese ein ornamentartiges oder dekoratives Prinzip der Flächenaufteilung im Sinne eines Apriori für die Dinge setzte. Die »Komposition« bringt Gegenstand mit Gegenstand und Gegenstand mit Raum zusammen, nach der Methode der Simultaneität.

Die Zeitgestaltung

Ein Vergleich zwischen Braques *Stilleben* (1928) und
Picassos *Der rote Teppich* (1924)



Braque, Nature Morte (Stilleben) 1928



Picasso, Le Tapis rouge (Der rote Teppich) 1924

In der vor-»kubistischen« Zeit hatte wohl Picasso zwischen vollem und leerem Raum nicht prinzipiell unterschieden. Seit 1921 (*Drei Musikanten*) und dann in der »graecisierenden« Epoche war der leere Raum selbst in (angedeuteter) Kasten-Form (aber ohne Perspektive) bei ihm in Gebrauch. Er betont dann nicht die Tiefe, sondern die Breite und gibt nie Boden und Decke zugleich.

Zu der Zeit, als Braque ernsthaft den leeren Raum zu erobern sucht (ab 1927), kommt er bei Picasso schon nicht mehr vor. Dagegen kennt dieser das Fenster als Teil der Grundfläche bereits in einem Stillleben von 1924 (*Der rote Teppich*), während bei Braque dieses Fenster erst 1939 vorkommt. Es ergibt sich aus diesen Daten, daß Braque in einem viel stärkeren Ausmaße eine Scheu vor dem leeren Raum hatte als Picasso, und er infolgedessen bei ihm auch von anderer Art und Erscheinung ist.

Der Gesamteindruck, den man von Picassos Bild *Der rote Teppich* hat, gründet darin, daß er von einem leeren Raum a priori ausgeht, in den er einzelne Dinge nach folgenden Hauptgesichtspunkten hineinstellt:

Stehend, liegend oder sich bewegend betonen die Dinge eine bestimmte Dimension und Richtung. Dabei bleiben die einzelnen Dimensionen ganz stark voneinander getrennt.

Die Dinge der verschiedenen Dimensionen treten in eine Gleichgewichtsrechnung ein, wobei die betonte Tiefenrichtung die Achse zwischen dem Stehen des Kopfes (Höhe) und dem Liegen der Mandoline (Gitarre?) – eine Waagrechte mit Richtung nach rechts – bildet.

Es entstehen getrennte Gründe: der sehr schmale Vordergrund besteht nur aus der (z. T. verdeckten) plan-

parallelen Ebene der Tischbeine mit Verbindung; der Mittelgrund besteht aus der schiefen Ebene als Tischplatte mit Decke und Gegenständen; der Hintergrund besteht aus der viergeteilten Rückwand, die wie der erste Plan (Vordergrund) planparallel steht, nur wesentlich höher. Man könnte von einer schiefen Ebene mit zwei senkrechten Grenzebenen vorn und hinten sprechen, aber dies würde doch den Tatbestand nicht so gut wiedergeben, weil die schiefe Ebene nicht ein solches Übergewicht hat, obwohl sich auf ihr die Dinge befinden und die stärksten Farben.

Bei Braque ist der Gesamteindruck der, daß das Volle und das Leere die gleiche Bedeutung als Realitätsart haben – also auch gleichzeitig sind in ihrer Realität – und in ihrem Gegeneinanderspiel den Raum erst bilden. Der Raum ist das Produkt der Energien, mit denen sich das Volle und das Leere ineinanderschieben. Dieser Kampf spielt sich auf einer schiefen Ebene ab, die begrenzt ist von planparallelen Ebenen fast ideeller Art ganz vorn und ganz hinten und die besetzt ist von andern schiefen Ebenen, von gedrehten Ebenen. Eine betonte Gleichgewichtsrechnung ist nicht vorhanden – es scheint, daß Braques Mißtrauen ihr gegenüber und Picassos Vorliebe für sie sich entsprachen – zugleich ein merkwürdiges Ineinandergreifen von Öffnungen nach hinten, die eigentlich nicht konvex sind, und Öffnungen nach vorn, die eigentlich nicht konkav sind, wodurch die räumliche Einheit zwischen den Grenzen noch stark betont wird.

Sehr auffällig ist die geringe Anzahl der Gegenstände bei Picasso und deren große Anzahl bei Braque. Es er-

klärt sich dies nur z. T. daraus, daß kein leerer Raum a priori und keine Gleichgewichtsanzordnung vorhanden ist oder, positiv formuliert, daraus, daß der Raum sich erst aus dem Gegeneinander von Vollem und Leeren bildet. Ein weiterer Grund ist wohl der, daß Braque jede Stimme, die konkave wie die konvexe, mehrere Male durchspielt und dabei zu Kombinationen kommt, die als Umkehrungen und zugleich als Beziehungen zu verstehen sind: auf der konvexen gibt es Konkaves, und auf der konkaven Konvexes.

Was Braque hier, wie auch sonst oft, an die Stelle des stabilen oder labilen Gleichgewichts setzt, ist das Wegstreben von einer Mitte nach den Seiten und nach hinten bzw. nach vorn. Es gibt auf diese Weise eine Art von Kreisstrom, der aber nach beiden Seiten hin und in verschiedene Tiefen hinein aufgebrochen wird, um wieder geschlossen zu werden.

Picasso gibt eine energiegeladene Statik, ruhende, daseiende Energieträger. Braque gibt Energieströme, die sich öffnen, schließen und sofort. Er gibt Energieströme, Energiefluß mit viel weniger Energieladung oder Stauung.

Picasso gibt *einen* Raum; auch die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum bezieht sich nicht auf zwei qualitativ verschiedenartige Räume, sondern nur auf zwei Räume der gleichen Realitätsart mit zwei verschiedenen Inhalten; der Inhalt des einen: Licht und Luft strömen in den andern ein. So haben wir bei Picasso *einen* Raum mit drei Gründen. Bei Braque haben wir nur *einen* Grund mit zwei Grenzen, aber die hintere Grenze ist etwas prinzipiell Anderes, sie ist der den begrenzten und bestimmten Dingen unzugängliche Raum, das Unbestimmte oder Un-

bestimmbare, das nicht zu Machende, das in die Energieströme und ihre Komposition nicht eingeht.

Das Eigentümliche an diesem Bild ist, daß sich hinter der schiefen Ebene des Tisches noch eine andere schiefe Ebene ohne Gegenstände befindet – nicht weiß wie die letzte Ebene, sondern blaugrau, hellgrün, hellblau. Es ist, als ob Braque mit ihrer Hilfe eine Vermittlung, einen Übergang zwischen der schiefen Ebene des Tisches und der planparallelen Ebene des Grundes schaffen wollte, die auf diese Weise sowohl oben wie an den Seiten auf ein Minimum beschränkt wird.

Mit Bezug auf die *Zeitgestaltung* ergibt sich somit: Picasso gibt einerseits Bewegungsrichtungen in verschiedene Dimensionen, also relativ kurze und begrenzte Bewegungen in Breite, Tiefe und Höhe, andererseits auch das Gleichgewicht zwischen diesen Bewegungen, die durch diese Ausbalancierung zwar nicht aufgehoben, aber doch aufeinanderbezogen und dadurch zu einer Bewegung um einen Ort gemacht werden. Es ist nicht merkwürdig, daß Picasso die rote Tischdecke mit einem Ornament säumt, das aus zwei alternierenden Mustern besteht: das erste ist ein Kreisen um einen Ort, das zweite eine (eckige) Bewegung von Ort zu Ort. Was auf diesem ornamentalen Rand als alternierende Reihe, ist in der Komposition als ein Ineinander gegeben. Dieses Ineinander hat zur Folge, daß alle Ansätze zu einer gerichteten Bewegung, d. h. zur Zeitentfaltung doch wieder zur Ruhe kommen: in einem Moment der Bewegungslosigkeit, und damit des Nicht-in-der-Zeit-Seins, in einem Moment der absoluten (abstrakten) Bewußtseinszeit.

Bei Braque haben wir intermittierende Energieströme, die sich bald schließen, bald öffnen; ein Sich-Perpetuieren

bis zur Erschöpfung an den Grenzen einer Welt der Unbestimmtheit, die man vielleicht nicht Einheitszeit, sondern Unzugänglichkeit zur Zeit (Einzelzeiten) oder unterschiedslose Dauer nennen sollte.

Wir haben also bei Braque eine größere Anzahl von bestimmten Einzelzeiten, die in einem gegliederten Zeitstrom zusammenhängen, der sich trotz der Unterbrechung durch die Einzeldinge von Ding zu Ding perpetuiert; zugleich aber auch aus dieser »ewigen Wiederkehr« herausstrebt gegen die Grenze, gegen die »Unzugänglichkeit« zur Zeit. Jedes einzelne Ding partizipiert also an dieser perpetuierenden und diskontinuierlichen Aktionszeit der Raumgestaltung, an einer Eigen- und Existenzzeit und an dem Gegensatz zur »unterschiedslosen Dauer«. Man sieht daran sehr deutlich den Zusammenhang mit der Zeitgestaltung der Bilder der 1. Etappe in der I. Periode und der Entwicklung über sie hinaus. Die *Existenzzeit konkretisiert*, die »unterschiedslose Dauer« *relativiert* die Zeit der raumbildenden Aktionsströme. Mit dieser Vielfachheit der Zeiten mag dann auch die Vielzahl der Gegenstände zusammenhängen. (Eine gewisse Verwandtschaft mit Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* scheint vorhanden.)

Bei Picasso gibt es eine solche Vielheit der Zeiten oder Zeitbeziehungen ebensowenig wie solche des Raumes. Das einzelne Ding hat eine Energieladung, aber keine Existenzzeit: Das Bewußtsein des Künstlers hat diese ausgeschaltet, um ein Optimum an Statik und Fixierung zu erhalten; denn in einer solchen kann sich die Energieladung sammeln, konzentrieren, während sie sich in der Existenzzeit notwendig verteilt, diffus wird. Picasso hat

ein Dasein durch Energiekonzentrierung geschaffen, Braque eine Existenzzeit *im* Daseienden durch Verteilung, Strömung der Energie.

Die Konzentrierung der Energie in einzelne Gegenstände bis zum Maximum macht die Zeit als aktiven Faktor unmöglich. Man sieht dies am besten an der alternierenden Ornamentreihe des Tischtuches (in Form einer annähernden Sinuskurve). Sie ist nicht ein objektives Faktum des Raumes, sondern ein subjektives Faktum des setzenden Bewußtseins des Künstlers. Picassos Zeit ist die des Bewußtseins, der reinen Form des Selbstbewußtseins, in dem Akt dieser bestimmten Setzung. Insofern ist es auch die Zeit der Freiheit. Andererseits aber partizipieren nicht die Gegenstände selbst an diesem reinen Bewußtsein, sondern nur die Gleichgewichtsbeziehung zwischen ihnen. Und insofern liegt in den Gegenständen mit dem Zwang der Energieladung eine gewisse Unfreiheit, die bloß potentielle Freiheit zur Entladung.

Bei Braque hat sich das Bewußtsein nicht von den Dingen gelöst, die Zeit ist nicht die subjektive des reinen Bewußtseins im Akt seiner Setzung, sondern die objektive der Aktionszeit des Raumes selbst. Insofern herrscht in Braques Bild nicht die abstrakte und resolute Freiheit wie im Bild Picassos, sondern die Freiheit des realen Lebensvollzuges, in dem die Dinge bewußt sind und das Bewußtsein dingerfüllt ist.

Diese Freiheit erscheint geringer, weil sie gebunden ist, in Wirklichkeit liegt nicht eine quantitative, sondern eine qualitative Differenz vor. Denn an dieser gebundenen Freiheit partizipieren nun alle Dinge; der Gegensatz von absoluter und abstrakter Freiheit und aufgezwungener Energieladung (konkreter Unfreiheit) existiert nicht

mehr. In der Terminologie der Zeit könnte man sagen: Das absolute Bewußtsein strebt selbst im Akt seiner Setzung einer bloßen Form der Zeit zu, die damit ohne Inhalt ist. In den gesetzten Einzeldingen aber ist die Zeit aufgehoben, potentiell gemacht: Es bleibt nur die mögliche Wirkung der Energieladung am Raumort in einer abortiven Bewegungsrichtung. Diese potentiellen Einzelzeiten haben keine direkte Verbindung untereinander, sondern nur zum Gleichgewichtssystem (a priori), das eine Setzung des absoluten Bewußtseins ist.

Es ergibt sich also, daß mit Bezug auf Zeit und Raum Braque und Picasso ganz verschiedene Anschauungen haben und daß diesen fundamentalen Verschiedenheiten gegenüber die Ähnlichkeiten der Darstellungsweise nur sekundär und vorübergehender Natur sind.

Die Tradition dieser Prinzipien wird man also in mehreren Punkten aufzeigen müssen:

Das Prinzip der simultanten Bildung von Gegenstand und Raum

Bei Braque selbst steht diese Simultaneität als etwas Neues in Kontrast zu den beiden früher geltenden Methoden, die entweder von einer bestimmten Gegenstandsauffassung (Winkelkörper-Ebene) zum Raum kamen oder von einer bestimmten Raumauffassung (transparentes Feld – fester Massenblock aus Ebenen) zum Körper.

Das Abhängigkeitsverhältnis kann entweder ein direktes Ableitungsverhältnis sein oder die gemeinsame Unterwerfung von Raum und Gegenstand unter ein übergeord-

netes Prinzip wie die Transparenz oder die Schichtung fester Ebenen. In dem einen Fall, dem der Ableitung, dürfte ein gemeinsames Einheitsprinzip zugrundeliegen wie bei Rembrandt die Licht-Schattenschwingung in infinitesimalen Größen oder wie bei den Glasfenstern der modellierte Ort. In dem andern Fall handelt es sich um einen gemeinsamen Oberbegriff, um ein gemeinsames Bildungsgesetz. Die Frage ist dann immer, inwieweit diese nicht substantielle Gemeinsamkeit geht und wo die Spezifizierung anfängt. Sieht man z. B. in der Perspektive einen solchen Oberbegriff, so setzt die Spezifizierung sehr früh an, da die Perspektive nur den Ort der Körper bestimmt – allerdings könnte man sagen, daß Perspektive als Raumillusion und Randmodellierung als Körperillusion analog sind.

Bei Braque war das transparente Schwingungsfeld und das nichttransparente Schichtungsfeld ein Prinzip, das Raum und Körper ganz beherrschte. Umgekehrt bedurften der Winkelkubus und die Ebene zusätzlicher Prinzipien (die Bewegungsrichtung auf schiefer Ebene – die Statik von Schichtungen), die die Körper und den Raum weniger eng zusammenbrachten.

Das Prinzip der Simultaneität besagt nun, daß die Raum bildenden Faktoren die Qualität von Gegenständen erhalten, während umgekehrt die Körper Raum bildende Funktionen erhalten.

(Die Frage ist, wo dieses Prinzip der Simultaneität bereits aufgetreten ist?)

Das Prinzip des Abstandes innerhalb eines Grundes

Die drei elementaren Faktoren der Raumbildung sind verschieden variiert und kombiniert, je nachdem, ob der Eindruck des vollen oder des leeren Raumes vorherrschen soll; je nach Akzentuierung durch Häufung der einen Art der Ebenen und Verminderung der andern; je nach der Größe der Distanz; oder ob die Koordination, und damit Gegensätzlichkeit und scharfe Absetzung, oder die Verbindung bzw. Verschmelzung als überwiegend beabsichtigt ist.

Die Diagonalebene fanden sich bereits in den Häusern der ersten Etappe der I. Periode; sie hatten hier eine vorn liegende Kante und nach hinten auseinanderlaufende Schenkel, waren also winklige Varianten der Konvexität; jetzt sind sie dagegen überwiegend winklige Varianten der Konkavität, da die konvexe Fläche in den Dingen ohne Brechung ins Winklige zugelassen ist. Eine Kombination beider Kurvierungen: der konvexen (in den Dingen) und der konkaven (im Raum) findet sich häufig – Braque verwendete sie schon in der *Stehenden Frau* von 1907, die sehr stark an die Maria gegen den Felsen in Giotto's *Flucht nach Ägypten* (Padua) erinnert.

Das Prinzip des Abstandes in einem Grund ist nicht identisch mit der Teilung des Raumes in drei Pläne noch mit dem primär leeren Raum. Hier ist die Leere nicht das Primäre, sondern das Sekundäre, sie wird gegen Widerstände erobert und durch Widerstände begrenzt. Die Distanz hilft, die partielle Leere zu schaffen; es wird also nicht umgekehrt in eine absolute Leere von außen her ein System von Distanzen nach einem optischen Gesetz eingeführt. Die Distanz ist kein allgemeines optisches Ge-

setz, sondern ein Prinzip der Raumerschließung, das sich an dem Verhältnis verschiedenartiger Ebenen zueinander durch den Gegensatz von Besetzung und Nichtbesetzung realisiert.

Das Prinzip der Ergänzung einer partiellen Leere gegen den Widerstand des Vollen

Daß Braque nicht von einer absoluten und vorgegebenen Leere ausgeht, sondern die Leere erst erzeugt und zwar partiell und im Gegensatz zum Vollen (Gegenständlichen), kann man aus verschiedenen Momenten ersehen:

Wenn der Boden als eine Leere mit tief liegendem Horizont gegeben wird, wird jede Perspektivzeichnung vermieden; dasselbe gilt für die Decke.

Braque gibt wohl niemals leeren Boden und leere Decke zugleich, und erst recht nicht die seitliche Kastenbegrenzung; er vermeidet die Bildung eines geschlossenen Raumkubus.

Die Leere ist ein aktives Prinzip, das entweder unten im Bild (Boden) sich hemmungslos durchsetzt, um nach oben hin zunehmend durch Widerstand gebrochen zu werden, oder aber der Widerstand ist unten größer, und die Leere setzt sich oben durch.

Wo Leere und Widerstand sich ausbalancieren und so ein mehr statisches Verhältnis entsteht, wird die Leere durch Licht und Luft gemindert. Aber auch diese Balance ist nicht das Hineinstellen von Dingen in einen leeren Raum, sondern das Ergebnis der Auseinandersetzung zweier Prinzipien.

Man kann dieses Prinzip der Erzeugung auch nicht mit der ägyptischen Plastik vergleichen, wo eigentlich umgekehrt das Volle gegen das Leere erzeugt ist und wo die Lageverhältnisse nicht zwischen oben und unten, innen und außen sind, sondern zwischen vorn und hinten, mit der magischen Überspringung der gestalt- und raumlosen Leere durch das Auge.

Selbst wenn man bei Braque sowohl das Volle als auch das Leere als aktiv auffaßt und das Leere sich dann dort einstellen läßt – nicht nur, wo seine Energie größer, sondern wo die des Vollen erschöpft ist: an den Seiten, selbst dann ist der Vergleich mit der ägyptischen Kunst nicht völlig deckend.

Die Frage bleibt also: Wo bilden das Volle und das Leere einen solchen Kampf, daß eine partielle Leere im begrenzten Raum entsteht? Man könnte bei Braque von einer Simultaneität des Leeren und des Vollen sprechen, die zusammen den Raum in einer aktiven Auseinandersetzung schaffen.

Das Prinzip der Gegenstandsbildung (nach Körper und Sinn)

Mit der Gegenstandsbildung sind mehr die Mittel als das Prinzip angegeben, und es sind die alten Mittel aus der ersten Epoche (im Übergang zur II. Periode) und der zweiten Epoche (zu Ende der II. Periode). Das Eigentümliche ist nur, daß die illusionistische Modellierung stellenweise hinzugenommen wird, analog zur Hinzunahme der partiellen Leere.

Aber diese Summierung der Mittel allein sowie der

Wechsel zwischen ihnen kann zwar eine gewisse Freiheit in der Gegenstandsbildung, nicht aber die Monumentalität und Bedeutungsträchtigkeit erklären. Es könnte zum Teil am Maßstab liegen, der den Dingen nicht mehr vom Raum oktroyiert wird, d. h. in der relativen Freiheit der Dinge, die sich nun aneinander messen, ehe sie sich am Raum messen, und die mit dem Raum in einem solchen Verhältnis stehen, daß dieser sie nicht unterdrückt, sondern eher steigert.

Die Dinge erhalten an der Leere einen neuen Kontrast und eine neue Würde. Die Körper der Dinge: ihre Oberfläche ist einerseits dichter geworden, andererseits sind die Zahl und das Netz ihrer Beziehungen erhöht.

Braque bleibt nicht in der Funktion der Gegenstandsbildung stecken, er gibt ihnen ein Dasein, in dem die Objektivität des Körpers und die Subjektivität der Bedeutung einen Koinzidenzpunkt erreicht haben. Die Dinge haben eine Würde des Daseins gewonnen, die unabhängig ist von der äußeren Größe ihrer Erscheinung.

Während auf den frühen Bildern nur wenige und zusammenhängende Gegenstände dargestellt waren (Häuser und Bäume, Menschen mit Musikinstrumenten), werden jetzt die Dinge in größerer Mannigfaltigkeit und scheinbar gerade um ihrer Zusammenhanglosigkeit willen dargestellt: exemplarisch Violine (Musikinstrument), Äpfel (Früchte), Krug (Gefäß), Messer, Blume, Pfeife, Bücher (Gedrucktes).

Andererseits gibt es Gegenstände, deren Zusammenhang in die Augen springt. Messer, Früchte, Schale, Serviette, Glas erwecken die Assoziation einer Mahlzeit; Instrumente und Noten die Assoziation der Musik oder

Bücher die der Lektüre. Man kann natürlich annehmen, daß für Braque Mahlzeit, Rauchen, Musik, Lektüre eine Einheit bilden: die körperliche und geistige »Erfrischung«. Man kann aber auch annehmen, daß er sie um ihrer Heterogenität willen zusammengestellt hat, um ihre beschränkte Nützlichkeitsfunktion und die an sie anknüpfenden Assoziationen zu überwinden und eine allgemeine Analogiebedeutung der Gegenstände und ihre Eigenbedeutung als Körper zu steigern.

Die Einheit wird noch deutlicher, wenn man die Analogiebedeutung der Dinge berücksichtigt: das Weibliche und das Männliche. Viele dieser Bilder scheinen die paarweise Zusammengehörigkeit (und Gegensätzlichkeit) zu betonen.

So bekommt jeder Gegenstand eine große Realität gerade durch seinen Gegensatz zu den andern, wobei selbst durch einen Oberbegriff zusammengehaltene Gegenstände wie Krug und Schale, ja wie Apfel und Apfel ganz verschieden behandelt sein können; andererseits bildet sich von Gegenstand zu Gegenstand eine Erweiterung der Welt, gerade wenn und weil der inhaltliche und formale Zusammenhang sich nicht sofort erschließt. Das Besessensein durch das Objekt oder die Form weicht einem (relativen) Beherrschen derselben.

Braque wird so etwas wie ein Architekt von Objekten (Gegenständen, Körpern), vergleichbar Giotto, Masaccio, van Eyck, Konrad Witz, Fouquet.

[Dieser Abschnitt wie auch die beiden folgenden ist von Raphael nicht zu Ende geführt worden.]

Das Prinzip der »Simultaneität« für die Bildung der Einzelform und des Ganzen

Wie läßt sich die Methode der Simultaneität für die Einzelform und das Bildganze definieren?

Bei welchen Künstlern kann man eine solche Simultaneität annehmen?

Simultaneität unterscheidet sich von Dissoziation und Durchdringung (Verbindung), von Ableitung (Deduktion, Emanation), von Unterordnung unter einen obergeordneten Begriff.

Gibt es eine solche Simultaneität nicht in der archaischen Kunst (gegenüber der *Synthese* der klassischen)?

Das Prinzip des perpetuierenden Zeitstroms

Eine gewisse Ähnlichkeit ist in der *Kreuzabnahme* bei Rogier van der Weyden festzustellen, obwohl dieses Prinzip hier nicht aus dem Kampf des Vollen und Leeren in der Raumbildung entstanden ist. Der Akzent liegt bei Rogier mehr auf dem Subjektiven und Ornamentalen der Ereigniszeit, die eben Zeit eines Vorganges und nicht der Raumbildung ist.

Braque hat zwischen 1931 und 1933 versucht, vom Raum resp. von der Ebene auszugehen und die Dinge unterzuordnen. Beide Versuche gehen gleichzeitig nebeneinander her, sind aber sehr verschieden.

Die erste Lösung versucht von neuem einen transparenten Raum mit verschiedenen Lagen von Schatten zu bil-

den (vgl. *Äpfel*, 1934, und *Die Badenden*, 1931). Es ist dieselbe Zeit, in der Picasso seine glasfensterartigen Bilder mit starken Linien versucht. Braque verzichtet auf jede Analogie zum Glasfenster; er zeichnet die Figuren mit dünnen Linien, die manchmal die Schattenfläche umreißen, manchmal aber auch ganz unabhängig davon sind. Der Schatten erhält die Qualität eines Echos, das dem ursprünglichen Klang zwar korrespondiert, aber doch in Form und Rhythmus gänzlich verschieden von ihm ist. Es sind mehrere Stimmen, die zugleich voneinander unabhängig und aufeinander bezogen sind.

Diese Art der transparenten Pläne taucht bei Picasso zuerst 1927/28 (*Figur und Entwurf für ein Bauwerk*), schließlich 1931 (*Figur, die einen Stein wirft*, 1931) auf. Dieser letzte Fall muß besonders mit Braque (*Äpfel*, 1934, und *Die Badenden*, 1931) verglichen werden.

Die zweite Lösung ist eine dekorative auf der Ebene. Mehrere Varianten eines Linienzuges bzw. eine Gruppe von Linien überzieht die Bildebene und schafft Farbflächen. Außerdem gibt es eine Gliederung durch Dinge, die sehr stark zurücktreten hinter dem dekorativ schematischen Prinzip. (vgl. *Das rote Tischtuch*, 1931, *Das rosa Tischtuch*, 1933, und *Das gelbe Tischtuch*, 1935)

IV. Periode

Raumgestaltung durch senkrechte Wandgliederung
(1927; 1937–1939; 1942)

Der seelische Innenraum

In den Bildern dieser Zeit sind zwei *Hauptschichten* vorhanden: eine durch senkrechte Streifen gegliederte (spanische ?) Wand und davor eine Gruppe von Dingen oder Personen. Diese beiden Schichten ziehen einander aufs engste an, und doch besteht zwischen ihnen eine Distanz, die mit der Zeit größer wird.

Die hintere Schicht ist planparallel, die vordere variiert: sie kann planparallel sein (1937), sie kann aus mehreren Diagonalebene(n) (und einer planparallelen) bestehen (1939) oder aus einer planparallelen, einer diagonalen und mehreren schiefen Ebene(n) (1942). Der so entstehende Eindruck von Innenraum ist weder a priori noch hat er eine eigene Gestalt; er ist das Ergebnis der Spannung einerseits der zwei Hauptschichten, andererseits zwischen den Dingen (Personen) in der vorderen Schicht. Zwischen den Schichten ist Distanz – ohne Leere im engeren Sinne – wie zwischen den Personen Leere ist; aber Distanz und Leere sind immer nur in bezug auf das Volle, beide zusammen bilden den Raum.

Das Neue scheint zu sein, daß die *letzte* Ebene nicht mehr als Unbestimmtheit gegeben wird, sondern als bestimmt, ja überbestimmt (das Schwarz erscheint nur noch in der vorderen Ebene); daß es zu einer Art Dialog zwischen Mensch und Ding (oder zwischen sich gegenüberstehenden Menschen) kommt: zu einem bestimmten Zwiegespräch zwischen Innen- und Außenwelt (Variante des Picasso-Themas); und daß eine Art hierarchischer Unterscheidung eingeführt wird zwischen zwei Hauptebenen und fragmentarischen Sekundär-Ebenen.

Man könnte den Unterschied der drei Bilder als eine für Braque typische Entwicklungsreihe auffassen: Aus den zwei planparallelen Hauptebenen werden zwei Grenz-ebenen für eine schiefe Ebene (mit einigen Diagonal-ebenen), und aus der beziehungslosen Kontrastierung von vorderem und hinterem Plan wird eine lineare und farbige In-Bezug-Setzung; außerdem wird aus der sehr unterschiedenen Akzentuierung von zwei Stimmen eine fast gleiche Akzentuierung von drei Stimmen. Im ersten Bild ist die menschliche Ausgangsstimme am stärksten betont, im letzten Bild der entfernteste Widerspieler. Dabei nimmt die Zahl der Gegenstände in der vorderen Ebene zu oder wächst zu voller Bedeutung, während die Zahl der Giederungen in der hinteren Ebene abnimmt.

Die Rück- oder Grundebene besteht aus drei formalen Qualitäten:

mehrere senkrechte Ebenen (Bänder) nebeneinander bilden eine bestimmte Metrik (Rhythmus);

eine Veränderung von Farbe und Licht geht in waagrechtlicher Richtung über diese senkrechten Streifen hin;

trotz dieser Veränderung ist eine Tiefenbewegung nicht gegeben, selbst die Vibration ist ausgeschaltet.

Die dreidimensionalen Entitäten (Faktoren) des Raumes sind so behandelt, daß sie keine Dreieinigkeit, kein System bilden, sondern drei von einander dissoziierte, auseinandergehaltene Elemente. Diese nicht zur Einheit zusammenwachsende Koordination von vielen senkrechten Ebenen in einem festen, nicht vibrierenden Plan (haptischer Art) mit Licht und Farbenvarianten über die waagrechte Dimension ergibt einen *seelischen* Innenraum mit einer bestimmten Erregung, einen (bisher von Braque

vermiedenen) psychischen Stimmungsraum, der zugleich zuständig und bewegt ist.

Die vordere Schicht besteht aus der Figur und dem Objekt, auf das sie durch Projektion bezogen ist. Die Randformen sind stark bewegt, die Binnenform zweigeteilt in senkrechter Richtung und oft verbunden mit der Kombination von Profil und Face (was hier weniger der dinglich-körperlichen als der geistig-seelischen Totalität dient) – dies alles bildet einen starken Gegensatz zu der wiederholten Senkrechten der Grundebene. Auch die Farben sind sehr verschieden.

Dies alles wirkt dahin, die beiden Ebenen voneinander abzuheben. Doch sind sie auch sehr stark aufeinander bezogen, besonders in den Arbeiten von 1937. Auch wechselt die Methode der Beziehung: *Frau mit Mandoline*: Anziehung des Getrennten; *Atelier*: ungeschiedenes Schweben; *Der Maler und sein Modell*: räumliches Vor (gewisse Lockerheit); *Patience* (1942): zwischen zwei planparallelen Ebenen.

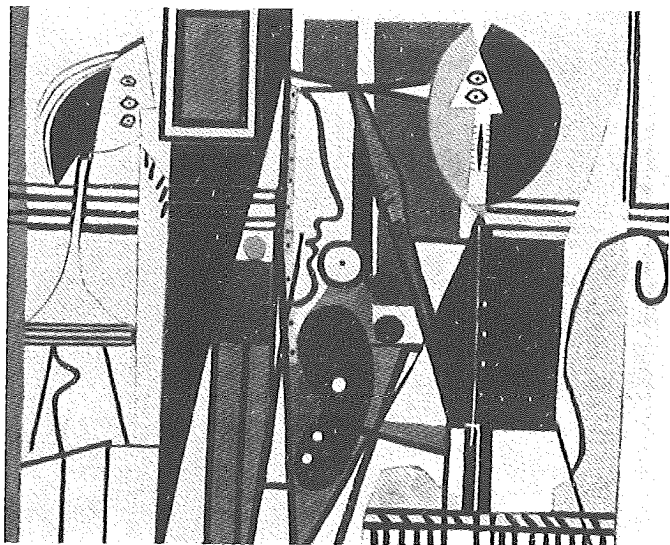
Die Zeitgestaltung

Ein Vergleich zwischen Braques und Picassos *Der Maler und sein Modell* (1939 und 1928)



Painter and Model, 1939, oil on canvas, 64 x 107", Collection Walter P. Chrysler, Jr., Washington, Virginia

Braque, *Le peintre et son modèle* (Der Maler und sein Modell) 1939



Picasso, Le peintre et son modèle (Der Maler und sein Modell) 1928

Bei Picasso setzt der Maler seinen Pinsel (Stift) an, als ob er im Zeichnen begriffen sei, und diese Aktion verbindet sich mit einer lagesymmetrischen, statischen Gegenüberstellung von Künstler und Modell.

Braque läßt den Künstler nicht malen, sondern schauen – er ist in einem Augenblick äußerer Ruhe (Handlungslosigkeit), die ein Moment höchster innerer Spannung ist. Auch hier haben wir eine lagesymmetrische Anordnung, wobei genau wie bei Picasso das Modell links sich näher am Rand befindet, der Künstler – rechts – etwas weiter von ihm entfernt, was der geistigen oder physischen Aktivität des Künstlers und der Passivität des Modells entspricht, oder besser: der reinen Aktivität des Künstlers und der geschaffenen Aktivität des Modells.

Wir haben also eine merkwürdige Verbindung von geistiger Aktivität mit verschobener Symmetrie, wobei die Staffelei in der Mitte steht. Dieser Übergang von Aktivität in Statik bzw. ihr Zusammenhang ist beiden Bildern gemeinsam, doch scheint nicht nur die Art der Aktivität, sondern auch die der Statik recht verschieden zu sein.

Braque zeigt seinen Maler sitzend in einem Lehnstuhl, vom Rücken gesehen, in $\frac{3}{4}$ -Ansicht, beide Körperteile in senkrechter Richtung getrennt, in einen helleren, grau-blauen und einen schwarzen Teil. Der Kopf ist im Profil gedreht, und die Scheidungslinie geht durch den Hinterkopf, den Hals, den Rücken. Eine Kombination von Profil und Face ist damit nicht verbunden, wahrscheinlich weil der Künstler nicht auf sich selbst, sondern auf das Modell bezogen ist. Dies scheint die Funktion der Zweiteilung zu sein: der eine Teil bleibt (ruht) am Ort – es ist im Sessel der größere, im Menschen der kleinere! –, der andere dagegen ist gegen das Modell gerichtet, teils durch

Kopf mit Auge, teils durch Hand mit Palette (in zunehmendem Maße).

Der Figur kommt also nicht eine Existenzzeit zu (als kontinuierliche Erlebniszeit), sondern die Zeit des Sprungs vom Dasein an einem Ort (in sich selbst) zum Gerichtetsein auf einen andern Ort. Die senkrechte Teilungslinie am Rücken bezeichnet geradezu die Kluft zwischen diesen zwei Zeiten: der (vielleicht mehr unbewußten?) ruhenden Ortszeit und der in Bewegung befindlichen Richtungszeit: der intentionalen und potentiellen Aktionszeit.

Eine ähnliche Spaltung ist im *Modell* erkennbar, das aus einer breiten Faceansicht und einer schmalen Profilansicht links besteht; nur im Gesicht sind diese beiden Teile in ihrem Größenverhältnis angenähert – im Körper wird der Unterschied auch durch die Farben unterstrichen: weißes Tuch und rötlicher Körper en face neben schwarzem Profil links.

Ist die Faceansicht auf den Beschauer gerichtet oder drückt sie das Unbeteiligtsein gegenüber dem Künstler aus? Ist die Profilansicht auf das Modell selbst gerichtet oder auf den Künstler? Und betont die Senkrechte wiederum eine Scheidung oder eine Kombination? Ist der Übergang eine Trennung in Heterogenes oder eine Verbindung von Heterogenem zur Einheit?

Der Gesamteindruck ist hier weniger der einer Aktivität als der eines Erleidens: Die Figur ändert sich nicht unter einem Entschluß, sondern unter einem Zwang. Aus dem Modell wird eine Gestalt, die Metamorphose bringt das Leben – nicht im Sinne der Existenzzeit, sondern in dem Sinne, daß aus den Gegensätzen, aus dem Wandel Leben entspringt. Wir haben also wohl in beiden Fällen

eine Metamorphosezeit, aber im zweiten Fall eine inhaltlich andere als in dem ersten; doch wird man auch hier noch eine ruhende Orts- und eine gerichtete Aktions- oder Beziehungszeit unterscheiden.

Um nun die wechselseitige Beziehung dieser zwei Metamorphosezeiten zu verstehen, ist zu berücksichtigen:

daß im *Modell* die Beziehungsrichtung der kleinere und vom Künstler entferntere Teil ist;

daß zwischen beiden mit ebenso großer Breite und Höhe die – also gleichberechtigte – Staffelei steht, die zusammen mit dem Bild auch die Waagrechte betont und damit den großen Abstand überbrückt;

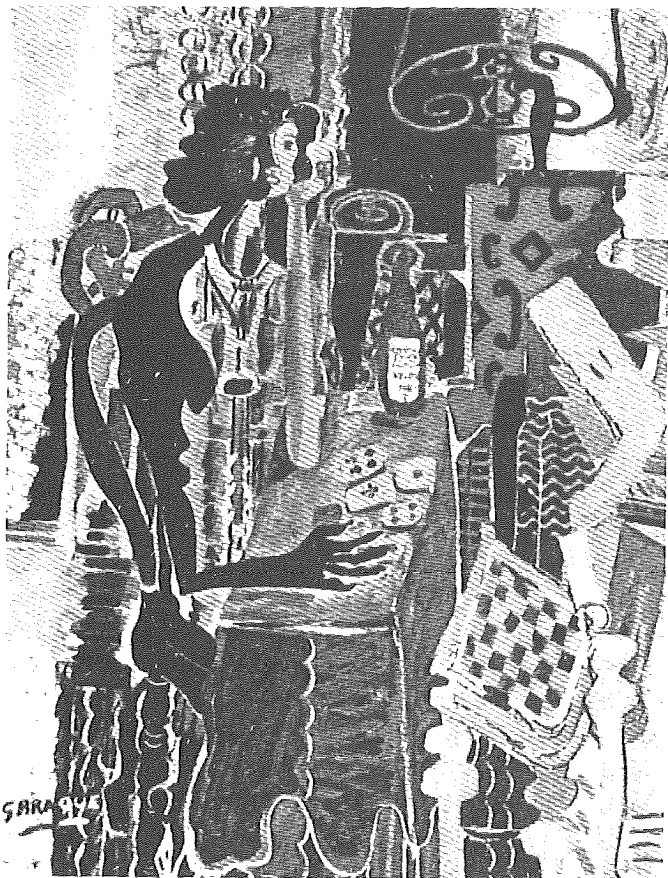
daß auf der Staffelei sich eine farbige Landschaft befindet, auf die das *Modell* in weißen Linien aufgezeichnet ist.

Sieht der Künstler als Beobachter, oder ist er überrascht, wie jemand der eine Halluzination sieht? Vollzieht sich in der Figur eine Metamorphose, oder handelt es sich vielmehr um eine Kombination zweier Ansichten zum Zwecke der geistig-seelischen Totalität? – Anschauungen, die sich kombinieren können, da die Totalität sich ergeben kann, durch ein Herumgehen des Betrachters um die Figur oder durch eine innere Wandlung der Figur selbst, die ihre zwei Gesichter zusammensieht. Dann wird dies ein neuer Begriff der Metamorphose: eine (innere) Zusammenschau des Entgegengesetzten, um weniger eine Einheit als vielmehr eine Ganzheit zu erreichen. Keineswegs handelt es sich um eine Zerlegung oder Zersetzung, Zerteilung oder Deformation der Figur als vielmehr um ihre plastische und geistige Totalität.

Steht die Figur als etwas vom Künstler Geschaffenes da oder als etwas, was er als so geschaffen seiend plötzlich sieht, erschaut? – Auch hier sind beide Anschauungen durchaus vereinbar: daß der Künstler eine im Wandel zur Totalität begriffene Welt sieht – sowohl in sich wie außerhalb seiner. Und: Meint die Figur, die so offensichtlich nachträglich auf die Landschaft gezeichnet ist, daß die Realisierung der Konzeption sich wandelt, und daß letztlich nur die Emotion oder die Idee entscheidend sei und nicht die Realisationsgegenstände und selbst die Darstellungsweisen nicht, die wechseln können – wie Matisse das behauptet hat?

Die Schwierigkeit in der Entscheidung all dieser Fragen kann bedeuten, daß der Künstler eine gewisse Rätselhaftigkeit aufrecht erhalten *wollte*, weil sie dem Wesen des Gegenstandes entspricht (vgl. Goethe, Faust II, Weg zu den Müttern). Es kann aber auch bedeuten, daß es der uns geläufigen (vorurteilvollen) Auffassung von künstlerischem Schaffen widerspricht, das immer an irgendeiner Stelle mit fixierten Momenten arbeitet, etwa, daß die Idee gebildet sein muß, ehe der Künstler sie zu malen beginnt, während sie sich erst im Prozeß des Malens bildet und dabei dauernd verändert.

In der Terminologie der Zeit könnte man sagen: Der Künstler gibt die Zeit des sich wandelnden schöpferischen Bewußtseins, das im Wandel überraschende Diskontinuitäten erlebt und für das die Wandlung in der Vorstellung und die Wandlung auf der Leinwand völlig korrespondierende, wenn nicht identische, so identisch zu machende Vorgänge sind. Und innerhalb dieser Zeit kann bald die Vorstellung die unabhängige und die Leinwand (Bild) die



Braque, La Patience (Die Kartenlegerin) 1942

abhängige Variable sein und umgekehrt: Der Prozeß des Malens kann die Vorstellung nicht nur zu Bewußtsein bringen, sondern überhaupt erst schaffen – so wie in *La Patience* (Die Kartenlegerin) (1942) das Resultat von der Kartenlegerin nicht im voraus gewußt ist, sondern sich erst durch das Kartenlegen, zu ihrer eigenen Überraschung, ergibt, wobei mit jeder neuen Karte neue Möglichkeiten vielfacher Art sich auftun, bis die letzte Karte die vielen Möglichkeiten zu der einen Wirklichkeit macht, aber eben zur Wirklichkeit, zum Faktum.

Faust geht zu den Müttern mit dem klaren Bewußtsein, was er heraufholen will: Helena, die vollkommene Schönheit. Braque hat keine vergleichbar klare Idee, er hat nur eine Emotion, die ihn dirigiert. Diese Emotion ist nicht so völlig bestimmt, daß man ihren Inhalt sofort außerhalb ihrer wiedererkennen muß; wenn bei Braque die Emotion nicht so bestimmt ist, so ist sie doch sicher, d. h., sie weiß – tastend –, was zu ihr gehört und was nicht. Der Künstler ist also auch hier nur zum Teil passiv – selbst für Max Ernst ist der Automatismus nur eine Seite seiner Produktion.

Diese Zeit des sich wandelnden und zur Totalität kommenden schöpferischen Bewußtseins ist im Grunde nur eine andere Erscheinungsform der dynamischen Energiezeit oder der Aktionszeit der Raumgestaltung: Es ist die Aktionszeit der künstlerischen Phantasie. Die Einheit in allen Wandlungen ist offenbar. Es ist immer eine Zeit von Etwas, nicht die Zeit als Gefäß, in dem etwas vorgeht: Es ist immer volle Zeit, Zeit als notwendige Kategorie der Anschaulichkeit, aber nicht als Form a priori der Anschauung.

Die Zeit ist notwendig, damit etwas zur Erscheinung

und Anschauung gebracht werden kann, aber dazu muß sie in Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von dem Etwas geformt werden. Mit dem Wandel des Etwas wandelt sich die Erscheinungsform der Zeit, im Grunde nicht ihre Funktion und selbst nicht ihr Wesen. Setzt man die Zeit als eine Kategorie a priori, als eine leere Zeit, so ändert sich ihre Beziehung zum Raum, und vor allem das Streben geht dahin, nur *eine* Form der Zeit oder des Raumes gelten zu lassen und alle Inhalte, wie verschieden sie auch sein mögen, an diese Form der Zeit anzupassen, sie in sie hineinzuzwängen, sie von ihr beherrschen zu lassen – daher dann auch nur *ein Stil* oder der Wunsch nach einem Stil, der *Wille zu einem Stil*, der aber niemals durchgehalten werden kann, nicht einmal bei Raffael oder Ingres.

Allgemein könnte man sagen:

Für den Philosophen ist es nicht nur nützlich, sondern geradezu notwendig, sich die Kategorie von der *einen* Zeit als reine Form der Anschauung zu bilden; und es ist dann der Berufsirrtum des Philosophen dieser *einen* Zeit eine Existenz a priori zuzuschreiben.

In Wirklichkeit gibt es viele und mannigfaltige Arten von Zeit, weil die Zeit und die Empfindung, die der Mensch von der Zeit hat, abhängig sind von dem »Etwas« und dem Ich, an das sie geknüpft sind. Sie ist nicht eine Form der reinen Anschauung, sondern eine Form der Subjekt-Objekt-Relation und dieser nicht a priori, sondern a posteriori (also auch nicht eine reine Empfindung im Sinne von Mach).

In der Kunst (wie in der Wissenschaft, Philosophie etc.) gibt es außerdem noch etwas, was man die individuelle

Idee der Zeit nennen könnte (oder die Zeit als symbolische Form?). In dieser kommt die »reine« Kategorie der Zeit a priori und die Zeit a posteriori als Form der Subjekt-Objekt-Relation zur Synthese. Diese Synthese ist abhängig von konkreten historischen und individuellen Bedingungen. In dieser Hinsicht ist auch die »perspektivische« Zeit, die dem leeren und perspektivisch gestalteten Raum entspricht, eine »individuelle Idee«, eine historisch bedingte »symbolische« (?) Form. Es bleibt festzustellen, welches diese »perspektivische« Zeit ist – was nichts zu tun hat mit Nietzsches perspektivischer-relativer Einstellung, denn die gesetzmäßige Perspektive meint sich selbst ja als ein Dogma.

Braque und Picasso haben zwei verschiedene Zeit-Ideen. Man kann dies aus dem Unterschied zwischen der politischen Situation in Spanien und Frankreich erklären: Spanien will zur Demokratie durchbrechen, und Picasso ist auf der Seite der Aktivisten, aber diese spanischen Aktivisten sind die Kämpfer für eine schon lange verlorene Sache. Daher muß bei Picasso die Illusion des Sieges und die Aktivität mit der faktischen Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit wechseln. Frankreich dagegen ist im Zustand der Desillusion, und der Künstler kann sich aus dem *je m'en fiche* nur retten durch Introspektion: indem er die inneren Energien der äußeren Ermattung gegenübersetzt. Daraus erklärt es sich, daß von beiden Künstlern, aber aus verschiedenen Gründen und mit verschiedenen Zielen oder Zwecken gewisse Traditionen wachgerufen werden, die alle geschichtlich überholt sind.

Der Unterschied zwischen Braque und Picasso wird gerade durch den Vergleich der beiden eben besprochenen

Bilder offenbar. Das Bild Picassos *wirkt* völlig fixiert, *obwohl* ihm Bewegungen zugrundeliegen, d. h. obwohl die Fixierung und die statische Balance nur das Endergebnis von Veränderungen, Transitionen ist. Aber Braque sucht ein *Gefühl* von der sich vollziehenden Veränderung, von dem Übergang der Dynamik in Statik zu geben, obwohl er *nicht* den Akt des Überganges malt; er zielt auf das *Gefühl* des Schwebezustandes zwischen Anfang und Ende, obwohl er alles mit großer Bestimmtheit gibt und oft mit vielen Details.

Picasso dagegen fixiert einen Endzustand der Veränderungen, der ihm die größte Expressionskraft zu enthalten scheint; eine Vielzahl oft disparater Einzelbewegungen ist vollzogen, und der fixierte Endzustand ist entweder das Optimum ihrer Diskrepanzen oder ihrer Konsonanzen (Disharmonien oder Harmonien), aber in jedem Fall immer ein aus inneren oder äußeren Bewegungen entstandener fixierter Endzustand. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß Braque die Vorliebe Picassos für Ingres geteilt hätte.

So kommen Braque und Picasso nicht nur zu einer völlig verschiedenen Einschätzung der Expression und des ästhetischen Gefühls, sondern auch zu einem ganz anderen *Werktypus*. Picasso disponiert – auf der Ebene oder im Raum, mit statischen Elementen oder mit Bewegungszügen – und organisiert zum Gleichgewicht, wobei jeder Teil ein Glied bleibt, eine Funktion, wenn auch bestimmt nach ihrer Konkretheit. Braque dagegen gibt einen Energiestrom, einen lebendigen Akt. Daher herrscht bei Picasso viel mehr die Trennung von subjektiver, verabsolutierter Willkür, erlittenem Zwang, der zur Erstarrung

führt, und einem Gleichgewicht; bei Braque dagegen die Verknüpfung, Durchdringung von Freiheit und Notwendigkeit in einen quasi lebendigen Energie-Vorgang.

Rationalismus und Emotionalismus – beide geladen zu höchster Intensität – sind bei Picasso meistens getrennt, selbst wenn sie gemeinsam auf *einem* Bild vorhanden sind; Braque dagegen sucht für beide einen Koinzidenzpunkt, in dem sie sich simultan entfalten können – was aber nur möglich ist, wenn sie einen Teil ihrer extremen Intensität aufgeben. Braque sucht das Maß als die Grundqualität der Konzeption, Picasso die Meßbarkeit der Erscheinung einer ins ungemessene Extrem gesteigerten intellektuellen oder emotionalen Intensität.

Für die Tradition dieser Prinzipien wird man also unterscheiden müssen:

Das Prinzip der qualitativen Vereinheitlichung und Verendlichung des Raumes

Es ist nicht ganz klar, ob Braque die Verendlichung der Tiefe anstrebt und damit den *einen* und in sich einheitlichen Raum, oder ob er das Prinzip der Schichtenfolge in Tiefenrichtung ersetzen will durch das Prinzip der Nebeneinanderordnung von senkrechten Streifen in *einer* Ebene. Es ist möglich, daß beide Prinzipien sich kreuzen und demselben Zweck dienen: *einen* Raum zu bilden und die Beziehung der begrenzten Figur (Gruppe) auf das Unendliche oder Unbestimmte (Unbestimmbare) aufzuheben.

Die Frage bleibt, ob die senkrechten Streifen nicht die

Grundebene zwar materialisieren, aber doch nicht endlich machen, insofern die große Anzahl und die Lichtbewegung (sowie Farbdifferenzierung) eine Art Unabzählbarkeit der Streifen einführen (die erst 1942 zahlenmäßig vermindert, aber in den Farbunterschieden verstärkt wird). Braques Bild *Das Atelier* (1939) spricht für die Vereinheitlichung des Raumes – in dem qualitativen Sinn, daß die Beziehung auf den unbestimmbaren Raum, die unendlich offene, schwarze oder weiße Ebene fortfällt –, zugleich spricht es gegen seine Verendlichkeit, denn hier ist die Grundebene durch ein Fenster auf einen blauen Wolkenhimmel geöffnet. Die Streifen liegen jetzt sowohl an der hinteren wie der vorderen Ebene und ziehen sich auf dieser durch alle Gegenstände durch, die auf einer schiefen Ebene liegen. Es wird so die Diskontinuität der Pläne, die sonst so evident ist, völlig aufgehoben bzw. soweit, daß nur noch die verschiedene Anzahl der senkrechten Streifen einen Unterschied zwischen vorne und hinten ermöglicht.

Gegeben werden sollte offenbar das Ineinanderschweben oder besser: die undifferenzierte Einheit, im Gegensatz zur diskontinuierlichen Zweiheit. Darum ist auch trotz Mittellage und Dreiteilung des Fensters jede Symmetrie von Farben vermieden; soweit gegebenenfalls die Farben gleich sind, ist der Unterschied von hell und dunkel ausgesprochen auffällig. Das Fenster öffnet zwar den Innenraum und schafft eine Beziehung nach außen (Matisse's Problem der Verbindung von Innen- und Außenraum), aber auch dieser Außenraum hat dieselbe schwebende Ununterschiedenheit. *Das Atelier* würde im besonderen dafür sprechen, daß es Braque vielmehr auf den *einen* als auf den *endlichen* Raum ankam – auf den einen

Raum mit einem Dialog zwischen den Dingen: der Palette und dem Stilleben (Modell) auf der einen Seite, dem Stuhl und der Staffelei nebst Bild auf der andern; dabei hat das Bild auf der Staffelei keinerlei Bezug, d. h. keine äußere Ähnlichkeit zu dem Modellstilleben. Der ununterschieden (undifferenziert) schwebende Raum – besonders auffällig bei der Präzision der Vielteilung – steht stellvertretend für das Innehalten in der schöpferischen Phantasie. Im Grunde haben alle diese Bilder dasselbe Grundthema, mag es sich um die Musikerin und ihr Notenblatt, um den Maler und sein Modell oder um die Kartenlegerin handeln: Es ist die Beziehung zwischen den Menschen, seiner Anregung, seinen Mitteln und seinem Werk – nur, daß verschiedene Etappen betont sind: in *Frau mit Mandoline* das äußere (formale) Gegenüberstehen zwischen dem leeren, aber beleuchteten Notenblatt der Frau, in *Atelier* das friedliche (kontemplative) Schweben im Schaffenszustand, in *Künstler und Modell* scheint das Modell zum Kunstwerk geworden zu sein, während das Kunstwerk auf der Staffelei nichts mit dem Modell zu tun hat, bei der *Kartenlegerin* ist das Resultat bzw. der Schreck über das Resultat am stärksten betont, während das Mittel (das Kartenlegen) in der Mitte ist.

Im ganzen ist Braque nicht mit der Theorie des Werkes sondern mit dem (psychologischen) Inhalt der Produktion beschäftigt, oder wie er es selbst genannt hat »imprégnation, obsession, hallucination« [in: Cahier de Georges Braque 1917–1947, New York / Paris]. Der Dialog ist also im Grunde ein Monolog des Künstlers.

Eigentümlich ist, daß mit Hilfe der senkrechten Ebenen (Streifen) das *Atelier*-Bild nach den Seiten geschlossen wird (künstlich betont durch die symmetrischen Vor-

hänge, da man eigentlich nicht begreift, warum die Aufhellungsbewegung von links nach rechts hier ein Ende hat). Die Gegenüberstellung einer zentralen und geschlossenen Figur und einer offenen Bildbreite ist aufgegeben. Am konsequentesten scheint Braque an dem Offensein am unteren Bildrand festgehalten zu haben, an der Bodenlosigkeit und dem überschrittenen Hineinragen in den Raum. Der Bezugspunkt für die Schwere, die in dem Bild vorhanden ist, wird ausgeschaltet und mit einem Schweben verbunden.

Das Prinzip des Dialogs zwischen Menschen und Dingen

Die Figuren machen den Eindruck, als seien sie in einem Gespräch mit sich selbst begriffen, das zugleich ein Hineinsehen oder Hören in die Umgebung ist. Wie die Figuren selbst zweigeteilt sind – in ein schwarzes Profil und eine hellere Faceansicht –, so ist auch die Umgebung bzw. die Rückwand in Blickrichtung zweigeteilt (hell neben und gegen dunkel).

Es ist eine merkwürdige Mischung von Bewußtem und Unbewußtem, von Ich und Umgebung vorhanden; es wird die Beziehung des Menschen zu sich selbst nach außen projiziert. In dieser Hinsicht wirkt das Bild von 1939 *Der Maler und sein Modell* wie ein Selbstbekenntnis. Die Hauptfigur hat jedes Mal ein Zielsehen, das ins Dunkel geht, als ob sie das außen sehen wolle, was sie innen ahnt. Diesem gespaltenen Doppelsehen entspricht das Geschaute: Es sieht *im* Profil zu dem Künstler, en face dagegen weniger auf den Beschauer als über ihn hinweg – und

in sich hinein. 1942 gibt es bei Braque eine Folge von schiefen, geneigten und planparallelen Ebenen, die wohl absichtlich den Eindruck einer Unordnung machen. Die Spaltung ist letzten Endes eine von Form und Inhalt des Bewußtseins, von Form des Bewußtseins und Unbewußtem als Inhalt, die zunächst von der Spaltung in Endliches und Unbestimmbares noch nicht ganz unterschieden ist. (Das Übergewicht an Stimmung, die Subjektivität erinnert in gewissem Sinne an die zweite Periode der I. Epoche (1910/12), nur daß jetzt alles opak ist, wo damals alles transparent war.)

Das Gespaltene wird durch den fixierten Daseinscharakter zusammengehalten.

Das Prinzip der Schaffung der Raumbegrenzung durch Dissoziation der drei Dimensionen

Das Eigentümliche ist, daß dieses Prinzip der Verselbständigung der Dimension hier auf eine einzige Ebene und nicht auf den Raum angewandt ist. Es besteht darin, daß die Rhythmik (Metrik) der senkrechten Streifen eine gewisse (zunehmende) Unabhängigkeit gegenüber der Farb-Licht-Bewegung hat und daß diese wiederum daran gehindert wird, irgendeine Tiefenbewegung in die Beziehung der Streifen einzuführen. 1937 scheint Braque noch von der Annahme auszugehen, daß allen Farb- und Lichtvariationen eine Einheit zugrundeliegt. Allmählich aber gibt er die Beziehung der Mannigfaltigkeit (der Farben und Lichter) einer *qualitativen* Einheit auf, zugunsten einer *kontrastreichen* Mannigfaltigkeit.

Die Aufgabe für Braque bestand darin, innerhalb der

einzelnen Streifen *keine* Vibration zu schaffen; die Wiederkehr desselben Rhythmus zu vermeiden und zwischen der Grund- und der Figurenschicht ebensoviel Anziehung wie Distanz zu schaffen.

Das Prinzip des psychischen Innenraumes

Die Frage ist, ob Braque den psychischen Innenraum durch die Dissoziation der Dimensionen mit ihrem Gegensatz von haptisch geschlossener fester Tiefe und optischer Bewegung über Breite und aus der Wahl der Farben erhalten hat, oder durch zusätzliche psychologische Mittel in der vorderen Schicht: Haltung der Figuren, inhaltliche Beziehung zwischen Figuren oder Figur und Objekt. Daß solche zusätzlichen Faktoren vorhanden sind, unterliegt keiner Frage; die formalen Momente korrespondieren ihnen. Es ist aber kaum möglich zu sagen, daß man aus diesen allein den Stimmungsraum der Selbstbetrachtung des Künstlers, seiner Selbstkonfession erhalten hätte. Allerdings ist hier die Ablösung der Stimmung vom Formalen und das Überwiegen und Ungestaltetsein des Inhalts nicht so stark wie in den Bildern von 1942 (die unter dem Eindruck der Kriegserregung gemalt wurden).

Braque kümmert sich nicht um den sozialen Raum der Mitwelt und den Naturraum der Außen-(Um)welt. Die stärkste Überwindung eines mitweltlichen Innenraumes (im physischen Sinne) zugunsten eines Bewußtsein-Konflikttraumes gibt Hugo van der Goes (in *Tod Mariens*, 1478–1482). Handelt es sich überhaupt um einen psychischen Innenraum oder um den Raum der *Spannung zwi-*

schen Bewußtsein und Unbewußtem? Dies scheint mir viel wahrscheinlicher.

Das Prinzip der geistig-seelischen Vollständigkeit

Es liegt ein gewisses Paradoxon darin, daß man die geistig-seelische Totalität erreichen will durch eine Zweiteilung der körperlichen Erscheinung – wie ja auch die körperliche Totalität nur erreicht wurde durch eine Kombination mehrerer Ansichten, was die Zerstörung der einen Ansicht voraussetzt.

Allerdings wird hier unter Totalität etwas völlig anderes verstanden als die Idee des vollkommenen Menschen, und zwar die Beziehung der gespaltenen Teile zueinander, der Dialog zwischen Bewußtseinsform und Inhalt dessen, was aus dem Unbewußten ins Bewußtsein eintritt. Wie der neue Körper erhalten wurde durch eine Kombination von Teilen, die man erhält, wenn man sich um den Körper herum, durch ihn hindurch bewegt, so erhält man die geistig-seelische Totalität durch die Kombination von Teilen, die man auf dem Wege vom Unbewußten ins Bewußte erhält (oder auf dem Wege, auf dem die Form des Bewußtseins ihren immanenten Inhalt erhält), und dann auf dem zweiten Wege von dem nur berührten, erregten Bewußtsein ins Bild.

Was Braque erstrebt, ist die Identität des Bildes mit dem Inhalt – nicht die Umbildung, die das Bewußtsein vornimmt oder die Konstruktion, die es auf dem Bild herstellt. Insofern ist die geistig-seelische Totalität das Zusammenfallen, die Koinzidenz des Anfangspunktes, des auftauchenden Inhaltes, mit dem Endpunkt, der realisier-

ten »Halluzination«. Das Bewußtsein als fixierter Ort ist dabei möglichst bis auf eine reine Funktion auszuschalten. Es ist zu prüfen, ob und wieweit Carl Einstein in seinem Braque-Buch hierüber Richtiges gesagt hat.

Es bleibt im Littré der genaue Sinn der Worte »imprégnation, obsession, hallucination« festzustellen. Vielleicht begreift man das Spezifische in der Methode Braques am ehesten, wenn man gegenüberstellt:

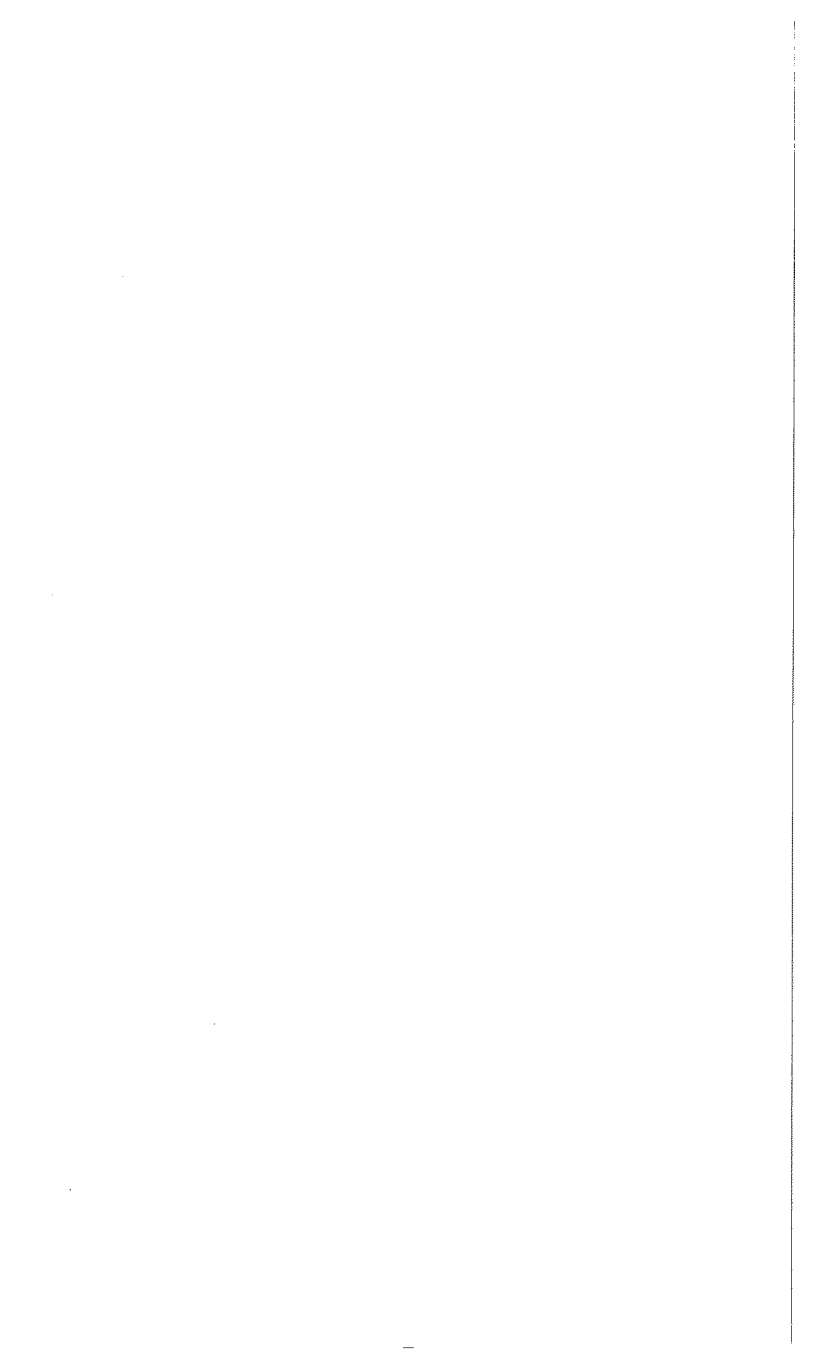
imprégnation – Idee

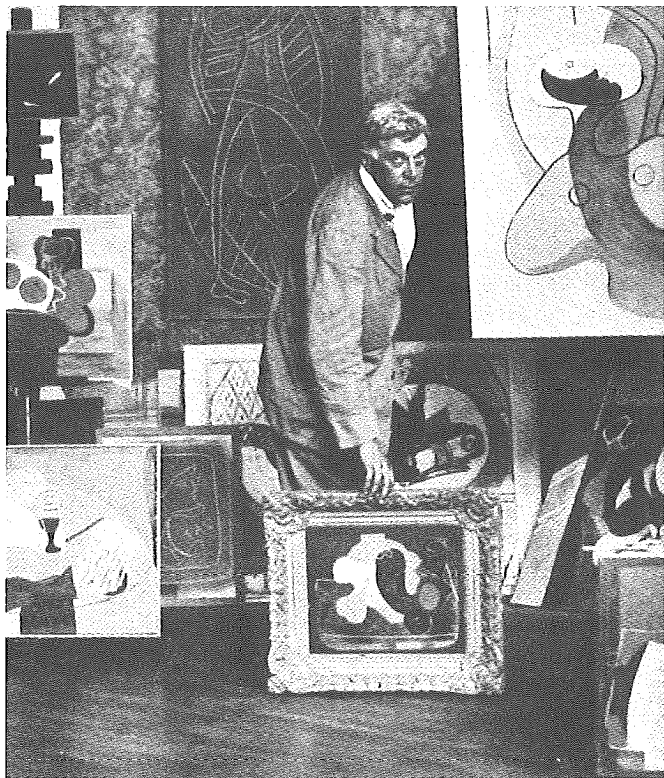
obsession – Freiheit

hallucination – Realisation, Gestalt

In *imprégnation* wie in *hallucination* steckt eine Beziehung auf ein Außer-Ich: das eine Mal als Ursache, das andere Mal als Ziel. Aber *obsession* unterstreicht wohl, daß dies ein Zwangsprozeß ist, in dem die *hallucination* die *imprégnation* vollendet, während in der andern Reihe die Freiheit des Bewußtseins Anfang und Ende trennt.

Es liegt aber darin auch beschlossen, daß der schaffende Künstler sehr stark an die Einzelemotion gebunden bleibt, daß er über die individualistische, impressionistische oder expressionistische Vereinzelnung nicht hinauskommt, wie sehr er sie auch räumlich organisiert. Hier stoßen die psychologische und die historische Seite der Methode zusammen. Und dies ist das Entscheidende: Braque bleibt in einer Psychologie des Schaffens; seine Theorie ist gänzlich davon abhängig, wie theoretisch sich das Bild auch ausnehmen mag, d. h. wie allgemein die Methode erscheinen mag; sie ist es nur dem Scheine nach.





Braque in seinem Atelier, 1933

Bildnachweise

Die Bilder Georges Braques wurden in der Regel nach Max Raphaels Handexemplar des Braque-Ausstellungskatalogs reproduziert: Museum of Modern Art, New York 1949 (vgl. S. 39 in diesem Band), hier abgekürzt mit: M. Diese Form des Faksimile-Drucks ist technisch weniger anspruchsvoll, vermittelt aber einen Eindruck von Raphaels Arbeitsweise. Zusätzlich wurde ein Großteil dieser Abbildungen in dem von Nicole S. Mangin herausgegebenen Maeght-Catalogue (vgl. S. 53 in diesem Band) nachgewiesen; hier abgekürzt mit: C. Das Copyright der Abbildungen von Braque liegt bei Cosmopress, Genf; von Picasso bei S.P.A.D.E.M., Paris/Bonn. Der Galerie Maeght, Paris, danke ich für die Einsichtnahme in die verfügbaren Braque-Kataloge, den Rechteinhabern der übrigen persönlichen Bilder von Braque bzw. Bilder aus der ehemaligen »Sammlung G. Braque« für die Reproduktionserlaubnis.

- 7: Roland Penrose: Picasso und seine Zeit, Die Arche, Zürich 1957
- 28: Sammlung C. Laurens, Paris
- 29: Sammlung C. Laurens, ehemals Sammlung G. Braque
- 30: Ausstellung im Museum of Modern Art, New York
- 38: Herbert List: Portraits. Kunst und Geist um die Jahrhundertwende. Hrsg. von Max Scheler. Hoffmann und Campe, Hamburg 1977
- 65: M., S. 26; C., S. 63
- 77: M., S. 35; C., S. 101
- 86: M., S. 31; C., S. 69
- 87: Eremitage-Museum, Leningrad
- 100: M., S. 45; C., S. 116
- 101: Sammlung Roland Penrose, New York
- 107: M., S. 46; C., S. 125
- 118: M., S. 55
- 119: M., S. 59; C., S. 219
- 142: Smith College Museum of Art, Northampton, Picasso-Katalog (vgl. S. 39 in diesem Bd.), S. 113

- 143: M., S. 84
155: M., S. 79
156: M., S. 83
160: M., S. 89
166: M., S. 107
167: Collection Micheline Rosenberg, Picasso-Katalog, S. 135
187: M., S. 128
188: Museum of Modern Art, New York, Picasso-Katalog, S. 156
193: Cogniat: Braque (Paris 1977), S. 42
207: Foto Gotthard Schuh

Lebensdaten von Georges Braque

Georges Braque wurde am 13. Mai 1882 in Argenteuil-sur-Seine geboren, siedelte 1890 nach Le Havre über, machte eine Lehre als Dekorationsmaler im Geschäft seines Vaters und kam im Jahr 1900 nach Paris. Nach der Malerlehre besuchte er die Académie Humbert und die Ecole des Beaux-Arts.

1906 malte er die ersten Bilder im Stil des Fauvismus, 1907 erste kubistische Bilder. 1907/08 Beginn der Freundschaft mit Apollinaire und Picasso. Erste Ausstellung in der Galerie Kahnweiler. Es schlossen sich Bilder des analytischen und synthetischen Kubismus an. Von 1912–1961 Ausstellungen in Europa und den USA; in den letzten Jahren vor seinem Tod (am 31.8.1963 in Paris) fanden große Retrospektiven statt.

Namenregister

- Aristoteles 92
- Bosch, Hieronymus 63
- Braque, Georges 8 f., 57, 60, 61, 67, 68, 69, 71, 75, 77, 80, 83, 85, 88, 89, 92, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 115, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 132, 135, 137, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 187, 189, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205
- Broederlam, Melchior 64
- Brueghel d. Ä., Pieter 57
- Cézanne, Paul 60, 61, 76
- Courbet, Gustave 76
- David, Jacques-Louis 13
- Delacroix, Eugène 128, 131
- Einstein, Carl 205
- Ernst, Max 194
- Evers, H. G. 131
- Eyck, Jan van 59, 96, 151, 180
- Fouquet, Jean 64, 154
- Francesca, Pierro della 152
- Giotto di Bondone 67, 91, 159, 176, 180
- Goes, Hugo van der 63, 96, 203
- Goethe, Johann Wolfgang von 192
- Gogh, Vincent van 152
- El Greco 63, 137, 152
- Grünewald, Matthias 131
- Hals, Frans 63, 171
- Hodler, Ferdinand 151
- Husserl, Edmund 57
- Ingres, Jean Auguste Dominique 102, 112, 115, 137, 195, 197
- Le Nain, Antoine 152
- Leyden, Lucas von 131, 136
- Leonardo da Vinci 59, 102, 111
- Mach, Ernst 195
- Manet, Edouard 76
- Masaccio, Giovanni Valdarno 180
- Matisse, Henri 8, 192
- Nietzsche, Friedrich 196
- Picasso, Pablo 8, 57, 58, 60, 61, 68, 70, 71, 85, 88, 89, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 115, 122, 124, 132, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 168, 169, 170, 171,

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

172, 173, 174, 182, 184, 187,
189, 196, 197, 198
Poussin, Nicolas 8
Raffael, Raffaello Santi 102,
112, 115, 151, 195
Rembrandt, Hermansz van Rijn
102, 111, 175
Rubens, Peter Paul 131, 152
Tintoretto (Jacopo Robusti) 63,
83
Velasquez, Diego 63, 152
Vermeer van Delft, Jan 63
Weyden, Rogier van der 57, 96,
172, 181
Witz, Konrad 57, 64, 96, 180

Sachregister

- Barock 109, 111, 135
- Energie (-ladungen, -stöße, -ströme) 83, 88, 92
– Braque und Picasso 82, 84, 88, 170, 172, 173
Expressionismus 57
- Farbe
– Darstellungsstoff 128 f., 138 f.
– Raumfunktion, -wert 131, 138 f.
- Form (künstlerische Form) 153, 154
– Braque 154 f.
- Gegenstandsbildung
– Braque 178 f.
- Goldener Schnitt 66
- Impressionismus (Impressionisten) 57, 60
- Klassizismus 102, 154
Konzeption 60, 78, 192
Kunst-Natur 58
Kunst der Antike 95, 108, 109, 111, 125, 130
– Tempel 115
Kunst Ägyptens 93, 94, 95, 111, 112, 125, 126, 135, 178
Kunst des Mittelalters
– christliche Kunst 95
– Glasmalerei in Chartres 109
Künstlerisches Schaffen (Schaffensakt, -gestaltung, -methode, -kraft, -prozeß, -theorie, -trieb) 192, 205
- Modellierung 110 f., 127 f., 157 f.
- Raum (Axiom der Körper-Raumbeziehung, psychischer Innenraum, Mitweltraum, Faktoren der Raumbildung, Kraftfeld, Transparenz, Planparallelität, schiefe Raumebenen, voller und leerer Raum) 57, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 90 f., 108, 112 f. 120 f., 130 f., 149 f., 163 f., 176, 177, 203 f.
– Braque 66, 68, 69, 74, 76 f., 82, 83, 125, 128, 144, 145, 148, 159, 168 f., 174, 175, 184 f., 198 f.
– Picasso 68, 69, 85, 89, 118 f. 144, 145
Realisation 60
– des Raumes 59 f.
Rhythmus, Rhythmik
– der Energie bei Braque 82
- Sinnliche Wahrnehmung 158
- Totalität 194, 204
– der Körpergestaltung 93 f.
- Weltanschauung (Weltdarstellung, Weltausdruck) 57, 88
Werk
– Werktypus 197
- Zeit im Kunstwerk (Aktionszeit, Bewußtseinszeit, Bildzeit, Feldzeit, Figurenzeit, Erlebniszeit, Deutungszeit, Dingzeit, Gestaltungszeit, Wahr-

- nehmungszeit) 67, 70, 71, 82, 89, 96, 103, 104, 123, 124, 194 f.
- Braque 67, 70, 71, 80 f., 103, 104, 105, 123, 146 f., 171 ff.
 - Picasso 70, 71, 88, 103, 104, 105, 124, 146 f., 171 ff.
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
- Braque, Häuser in Estaque 80 f., 85
- Grand Nu 65 f.
 - Der Hafen 77 f., 83
 - Frau mit Mandoline 100, 102 f., 186, 220
 - Le Portugais 106
 - L'Homme à la Guitarre 106
 - Stilleben mit Spielkarten 118 f.
 - La Clarinette 119 f.
 - Café-Bar 137, 157
 - Nature Morte sur un Guéridon 143
 - La Cheminée 159
 - La Vase de cristal 157
 - Nature morte 166
 - Stehende Frau 176
 - Äpfel 182
 - Die Badenden 182
 - Der Maler und sein Modell 186, 187 f., 200, 201
 - Das Atelier 199, 200, 201
- van Eyck, Die Verlobung des Arnolfini 59
- Madonna des Kanonikus Paale 59
 - Christus am Ölberg 96
- Giotto, Flucht nach Ägypten 67, 176
- Arenakapelle 91
- van der Goes, Tod Mariens 203
- Leonardo, Hl. Anna Selbtritt 59
- Abendmahl 59
- Picasso, Drei Musikanten 168
- Zwei Frauenakte 68 f.
 - Demoiselles d'Avignon 68
 - Fabrik 85 f.
 - L'Arlésienne 94
 - Junges Mädchen mit Mandoline 101, 102 f.
 - L'Accordeoniste 106
 - La Table 142 f.
 - Stilleben mit Gitarre 155
 - Le Tapis rouge 167 f.
 - Figur und Entwurf für ein Bauwerk 182
 - Figur, die einen Stein wirft 182
 - Das rote Tischtuch 182
 - Das rosa Tischtuch 182
 - Das gelbe Tischtuch 182
 - Maler und sein Modell 186 f.
- Unbekannter Meister, Anbetung der Könige 91
- van der Weyden, Kreuzabnahme 172, 181

