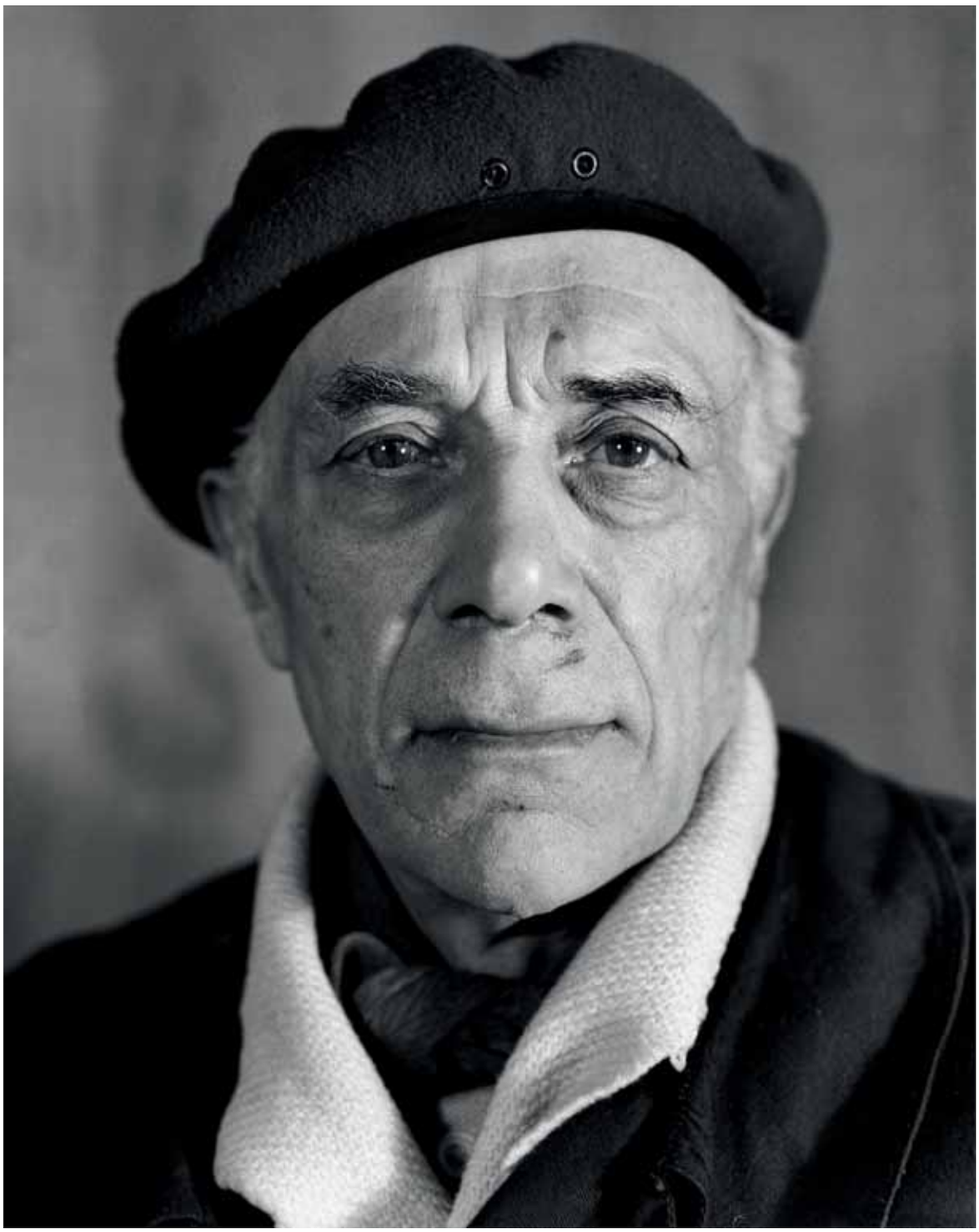
GEORGES BRAQUE



GEORGES BRAQUE

GRAPHISCHE WERKE AUS DER SAMMLUNG DER GALERIE BOISSERÉE

STÄDTISCHE GALERIE IN DER REITHALLE
PADERBORN – SCHLOSS NEUHAUS

GALERIE BOISSERÉE, KÖLN

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

GEORGES BRAQUE
Graphische Werke aus der Sammlung der Galerie Boisserée

Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn-Schloß Neuhaus
17. Juli bis 26. September 2010

Galerie Boisserée, Köln
9. Oktober bis 20. November 2010

KONZEPTION UND REDAKTION
Andrea Wandschneider

KATALOGISIERUNG DER WERKE
Mona Fossen, Galerie Boisserée

PHOTOS UND SCANS
Thomas Weber, Galerie Boisserée

GESTALTUNG
André Göseke, Bönen

BILDBEARBEITUNG
Thomas Groß, Bönen

GESAMTHERSTELLUNG
DruckVerlag Kettler, Bönen

HERAUSGEBER
Galerie Boisserée
J. & W. Boisserée GmbH
Drususgasse 7-11
50667 Köln
www.boisseree.com

COPYRIGHT
© Herausgeber und Autoren
© Galerie Boisserée, Köln
und VG Bild-Kunst, Bonn 2010

ISBN 978-3-938907-22-1

TITEL
Profile grec, 1960 (Kat. 60)

FRONTISPIZ
UND UMSCHLAGRÜCKSEITE
Georges Braque, ca. 1950
Photo: Albert Harlingue
© ullstein bild – Roger-Viollet

Mit freundlicher Unterstützung:
FREUNDESKREIS STÄDTISCHE
GALERIEN PADERBORN E.V.

e·on Westfalen Weser

Inhalt

ANDREA WANDSCHNEIDER
7 Vorwort

MICHAEL BRÖTJE
9 Ironie und Ekstase
Zur Graphik von Georges Braque

33 Katalog mit Abbildungen

249 Lebensdaten

251 Photographische Porträts

263 Ausgewählte Literatur

« Es macht mir unsägliche Lust, auf dem Gebiete der Graphik nach einer neuen Methode, nach einer neuen Technik zu suchen, um das, was ich fühle, genau ausdrücken zu können. Dabei kommt mir das Material von überall her zu Hilfe. Was den meisten graphischen Arbeiten fehlt, ist die Stofflichkeit. Ich habe lange geglaubt, dass es so sein müsse, aber es muss nicht so sein!
Wenn man sich finden will, muss man sich suchen, aber nicht von einer vorgefassten Idee, sondern vom Stoff, vom Material her. Meine Absicht ist, auch ein graphisches Blatt in einen Gegenstand zu verwandeln, der stoffliche Eigenschaften besitzt und das Gefühl für Stofflichkeit anspricht. Ich fühle, dass ich mich auch darin verwirklichen kann, und das heißt, dass ich auf eine neue Art glücklich sein werde. »

GEORGES BRAQUE

Vorwort

Georges Braque, der Revolutionär der Moderne und Klassiker der französischen Kunst, hinterließ ein großartiges druckgraphisches Werk: gut 300 Radierungen, Kupferstiche, Lithographien, Buchillustrationen – ein Œuvre, das nicht nur von einer außergewöhnlichen Experimentierfreude zeugt, sondern auch von einer höchst eigenwilligen bildnerischen Phantasie und Gestaltungskraft.

Braques Druckgraphik entsteht nicht in kontinuierlicher Folge, begleitet seine Malerei vielmehr mit unterschiedlicher Gewichtung. Den Anfang bilden Einzelblätter kubistischer Stilleben – hier exemplarisch *Job* und *Natur morte I* aus dem Jahre 1911 (Kat. 2 und 3). Zehn Jahre später setzt sich Braque zum ersten Mal mit der lithographischen Technik auseinander; und weitere zehn Jahre vergehen, bis er 1932 – im Auftrag des Kunsthändlers Vollard – seinen ersten großen Radierzyklus in Angriff nimmt: 16 Bilder zur „Theogonie" von Hesiod (Kat. 5-10). Mit diesen Radierungen in ihrem bruchlos schweifenden Liniengestus begründet Braque einen neuen graphischen Ausdruck, eine neue Form der Figuration. Auch ist sein Interesse am mythischen Stoff geweckt – der Sonnengott *Helios* auf seinem Wagen wird eines seiner bevorzugten Sujets aus der griechischen Götterwelt. Doch wiederum legt Braque für ein gutes Jahrzehnt Radiernadel und Lithokreide beiseite. Lediglich drei Blätter entstehen zwischen 1932 und 1944, eines davon ist *La Danse* für die 1934 verlegte Braque-Monographie von Carl Einstein (Kat. 11). Erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs greift Braque die graphische Arbeit wieder auf, widmet sich ihr fortan mit enthusiastischer Hingabe: „Es macht mir unsägliche Lust, auf dem Gebiete der Graphik nach einer neuen Methode, nach einer neuen Technik zu suchen [...]. Ich fühle, dass ich mich auch darin verwirklichen kann, und das heißt, dass ich auf eine neue Art glücklich sein werde." Das thematische Spektrum ist schmal: der Wagen, der Kopf, die Teekanne, Blumen, Zitronen, Vögel und immer wieder Vögel. Mag dieses „Wirklichkeitsrepertoire" auch karg sein, so reich und vielschichtig ist die aus ihm geschöpfte Bildwelt.

Die Werkschau, die der vorliegende Katalog begleitet, entstand in enger Kooperation mit der Galerie Boisserée in Köln. Alle gezeigten Graphiken wurden von der Galerie Boisserée gesammelt, um sie im Rahmen einer Verkaufsausstellung anzubieten. Diese umfangreiche Sammlung erwerbbarer Blätter wird hiermit in ihrer Geschlossenheit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Wir sind sehr glücklich, das graphische Werk Braques in dieser Opulenz in Paderborn vorstellen zu dürfen. Die Präsentation der Sammlung Boisserée setzt nicht nur einen Höhepunkt im diesjährigen Programm unseres Hauses, sie fügt sich auch konsequent in eine Ausstellungsreihe, die wir 2005 mit einer Retrospektive auf Aristide Maillol eröffneten. Es folgten die „Wahlfranzosen" Alberto Giacometti und Max Ernst, beide seit 1922 in Paris ansässig. Keineswegs sollen hier gewaltsam künstlerische Parallelen gezogen werden – gleichwohl: Max Ernst und Georges Braque *als Graphiker* verbindet einiges. Beide beginnen erst mit dem sechsten Lebensjahrzehnt, sich besonders intensiv mit dem graphischen Medium zu befassen. Bevorzugt werden Lithographie und Radierung und zwar in experimenteller Austastung und Erprobung ihrer technisch-materiellen Möglichkeiten. Dem Künstler Max Ernst wird der Vogel zum „alter Ego", zum zweiten Ich; auch für Braque ist er mehr als nur Motiv. *L'ordre des oiseaux* – die Ordnung der Vögel – lautet der Titel einer 12-teiligen Serie farbiger Radierungen (Kat. 80 ff.). Die Vogel-Bilder beider Künstler hat die Galerie Boisserée übrigens 2006 in einer programmatischen Ausstellung einander konfrontiert.

Dass die Graphiken Georges Braques aus der Sammlung der Galerie Boisserée für einige Wochen zu Gast in unserem Hause sein dürfen, dafür haben wir Dank zu sagen. An erster Stelle Herrn Johannes Schilling und Herrn Thomas Weber für die großzügige Leihgabe und das uns damit entgegengebrachte Vertrauen. Ihnen ist zu verdanken, dass aus der Idee ein Projekt und aus dem Projekt Realität wurde – und dies in einer äußerst angenehmen kollegialen Zusammenarbeit. Thomas Weber unterwarf sich darüber hinaus der mühevollen Arbeit, alle Reproduktionsvorlagen für diesen Katalog zu erstellen, und Mona Fossen besorgte dankenswerter Weise die Katalogisierung der Werke.

Eine eindringliche Untersuchung der bildnerischen Konzeption der Graphiken Braques hat Michael Brötje beigetragen. Auch ihm gilt unser nachdrücklicher Dank.

Eine Ausstellung dieses Ranges wäre ohne finanziellen Beistand nicht zu realisieren gewesen. So möchte ich dem Freundeskreis Städtische Galerien Paderborn e.V. und insbesondere der E.ON Westfalen Weser AG abschließend sehr nachdrücklich für die bereitwillig gewährte Unterstützung danken.

Andrea Wandschneider
Städtische Galerie in der Reithalle
Paderborn-Schloß Neuhaus

MICHAEL BRÖTJE

Ironie und Ekstase

Zur Graphik von Georges Braque

Was für die Begegnung mit künstlerischen Bildern – zumal der Moderne – latent immer gilt, damit konfrontieren die Graphiken Braques auf besonders nachdrückliche, ja geradezu programmatisch zugespitzte Weise: dem paradoxen Erlebnisbefund, auf Anhieb zu wissen, dass die Erscheinungsbildung der Motive – Figuren, Vögel, Blumen, Früchte – sachlich genommen unrichtig, mithin unwahrhaftig ist und doch zugleich ein intuitives, begriffsloses ‚Wissen' um die wesenhafte Richtigkeit, Wahrhaftigkeit gerade *dieser* vor Augen tretenden Erscheinungsbildungen zu besitzen. Wie könnten wir aber dieser anderen Wahrhaftigkeit spontan, erklärungslos innesein, wenn sie nicht in uns selbst angelegt wäre? Es ist *unser* seelischer Wahrheitsbesitz, welchen das jeweilige Werk in seiner Erscheinung hervorholt und vor uns hinstellt. Mit den Worten Braques: „Man darf nicht wahrhaftig erscheinen wollen durch die Imitation von Dingen, die vergänglich sind und sich verändern und die wir nur irrtümlicherweise als unveränderlich ansehen. Die Dinge an sich existieren ja gar nicht. Sie existieren nur durch uns." Und dies heißt vice versa, in Wendung von den Werken her: Wir selbst existieren in spezifischer seelischer Weise erst durch sie, in der Begegnung mit den Bildern, den in ihnen aufscheinenden Dingen. Kunstwerke sind Spiegel unserer selbst. Wir werden durch sie über unser alltäglich geprägtes Befinden, Schätzen und Meinen hinausgeführt zu Weisen der Selbstverwirklichung, die wir ohne sie gar nicht realisieren könnten – und eben dadurch allererst zu uns selbst gebracht, zu einer in uns schlummernden tiefsten Wesensveranlagung. Daraus resultiert die einzigartige Beglückung durch sie. Wer Kunstwerke nur in kühl wägender Distanz ästhetisch genießen will – wie man einen edlen Wein oder eine schöne Naturszene genießt – , verfehlt ihren Anwurf an uns, die Dringlichkeit ihres Appells zur seelisch-existentiellen Selbstfindung und Selbstbewährung. Sie wollen nicht als angenehm erholsames Beiwerk unserer pragmatischen Lebenspraxis genommen werden, sondern als die Zentralorte der Vergewisserung unserer selbst in einer essentiellen Potenz unserer Wesensnatur. Und welche könnte essentieller sein als die Erfassung jener Wahrheit, die *jenseits* der aufdringlichen Zuhandenheit des Wirklichen liegt, diese transzendiert?

Notwendig löst die Ambivalenz von unrichtig / ‚richtig' bzw. unwahr / wahrhaftig im erlebnisengagierten, sich vorbehaltlos auf die Bilderscheinung einlassenden Subjekt – hier folgend angesprochen als das Ich in seiner seelischen Empfindungssensitivität – eine Irritation aus. Es gerät in eine gespannte Schwankungssituation zwischen divergierenden Reaktionen. Das ist kein negativer, möglichst rasch zu überwindender Störzustand, sondern gerade der entscheidende Aktivansatz zur Erschließung der Aussagetiefe des Werks. Die Wahrheit der Erscheinung ist keine plakativ vorgehaltene, als solche rezeptgleich ablesbar in

lässlicher begrifflicher Schätzung und Beredung (dann könnten wir uns ihrer bemächtigen in ‚Erledigung' des Werks als nur zweckdienlichem Botschaftsvermittler); sie ist eine immer neu zu *erringende* und dies ausschließlich in ihrer Gegebenheit *als* Erscheinung, unlösbar von dieser und im Vollzugsraum seelischer Einfindung. Die Irritation ist gleichsam die Wegführung, über die das Ich in die bedeutungshafte Tiefendimension des Werks hineinfindet. Folgend soll versucht werden, dies an den zentralen Themenkomplexen Kopf / menschliche Figur – Vögel – Stilleben aufzuzeigen.

In der Farbradierung *Tête verte* von 1950 (Abb. 1; Kat. 24) sieht man sich mit einem Profilkopf von geradezu abstruser Verzerrung der natürlichen Proportionen konfrontiert: Ein grotesk in die Höhe gezogener Schädel mit widersinnig eingebogener Stirn, unschön überspitzter Nase und Lippen, die in ihrer schematischen Folgereihung dennoch einer gemeinschaftlichen Verstumpfung unterliegen, ein überdehntes, formverquollenes Kinn, ein rückwärtiger Haarknoten (oder -schmuck), der sich aber eher wie ein organischer Fehlauswuchs des Kopfes ausnimmt. Und doch – all dies hat nicht zur Folge, dass man vor dem Kopf als Missbildung zurückschreckt, ihn als lächerliche Karikatur empfindet, in ihm eine Missachtung des Menschen erblickt. Im Gegenteil, man spricht ihm im Empfinden eine wesenhafte Legitimität zu, eine innere Stimmigkeit des Ausdrucks. Man begegnet ihm mit Wohlwollen, Zuspruch – ja mit rein gefühlsgetragener Verständnisinnigkeit, darin nämlich, dass er generelle Wesenseigenschaften des Menschen in Reinform zum Vorschein bringt: dessen Anlage zu geistiger Überspanntheit (Schädel) bei beschränktem Denkvolumen (Stirnverflachung), ‚vielzüngig-überspitzer', gleichwohl unergiebiger Redseligkeit, der Geschwätzigkeit nahe, dabei im Fleische verstumpft, niedergezogen (Kinn), von eitler Zierlust, die eher zur Verzeichnung des Selbst missrät (Kopfauswuchs). Die Verständnisinnigkeit ist also eine lächelnde, welche die Überzogenheiten, Schwächen des Menschen mit Nachsicht und doch ungeschönt aufnimmt – sie ist *ironisch* gestimmt.

Abb. 1 | Tête verte 1950 [Kat. 24]

Unter den Begriffen *ironisch*, *Ironie* – mit denen folgend ein zentrales Wirkungsmoment der Kunst Braques umschrieben werden soll – wird hier nicht eine intentional abschätzige, bloßstellende, verletzende Urteilsbildung verstanden (wie es irrtümlich noch immer überwiegend der Fall zu sein scheint), sondern eine im Gegenteil positiv zustimmende,

die einzelne Merkmale, Wesenszüge nur deshalb kritisch pointiert hervorhebt, sozusagen mit einem Lächeln ‚aufspießt', um darin ihre Einsicht in deren Verzeihlichkeit zu bekunden, in der sich mithin eine letztlich versöhnlich-liebevolle Einstellung verbirgt. In der Ironie artikuliert sich in sprachlicher Verkleidung Wohlwollen, auch Weisheit in das Unabänderliche der Verhältnisse. Gegenüber dem Menschen – man denke an Sokrates – geht sie auf das Menschlich-Allzumenschliche. Und so eben auch hier in der Erscheinungsbildung des Kopfes. Mit dem entscheidenden Unterschied aber, dass die Ironie durchaus nicht gedanklich erfasst werden muss, sie ist vielmehr dem Sehen selbst als integrales Vollzugsmoment eingeschrieben, in diesem immer schon mit vollbracht. Das Sehen *ist* ein ironisches – das gilt grundsätzlich für alle Graphiken von Braque.

Damit ist jedoch die wahre Tiefendimension des Bedeutens in der Erscheinungsbildung von *Tête verte* noch gar nicht berührt. Man kann sich von ihr leichter gedankliche Rechenschaft geben, so man für einen Moment die Zeichnung des Auges fortdenkt. Was bleibt ersichtlich? Nichts anderes und nicht mehr als eine in sich changierende Hellfläche von unregelmäßiger Formbildung in einem dunklen Umfeld! Diese lichte Formgestalt ist voller Wandlungsdynamik in Quellung, Verziehung, Vorschiebung, seitlichem Auswuchs. Sie zeigt eine Urform lebendigen Wachstums an noch *vor* aller spezifischen Ausdifferenzierung zu Pflanze, Tier oder Mensch. Am ehesten könnte man sie mit einer Amöbe, einem quallenartigen Organismus vergleichen, wäre da nicht das dunkle Umfeld, welches in seiner fließenden Durchwebung von schwach aufschimmernden, wie von hinten durchleuchteten ‚Wolken'-Schwaden und schwarzen Tiefen-‚Löchern' sowie der Vielzahl aufblitzender ‚Sternen'-Lichter den interstellaren Raum des Universums versinnlicht. Plötzlich begibt sich damit ein Umschlagen der Formbildungspriorität: Nicht mehr sind es der „ehemalige Kopf" bzw. der „Urorganismus", welche die positiven Formausrundungen vor der Folie des Dunkels zeichnen, sondern es ist umgekehrt der dunkle Raumäther, der an den *selben* Grenzlinien formaktiv in die Hellfläche vordringt! So stoßen nun statt der Lippenzuspitzungen nach rechts schwarze Ausbuchtungen nach links vor; statt der Haarschopf-Ausdehnung aufwärts und abwärts schieben sich von oben und unten dunkle Raum-‚Zungen' in die Helligkeit vor. Und das gilt allseitig! In der Anschauung besagt dies: Weder ist da noch ein körperplastischer Kopf noch ein irgendwie substanzhomogenes Wachstumsgebilde – es ist da nichts als eine helle Lichtöffnung im Dunkelraum des Universums. Und diese muss unvorstellbar groß, wahrhaft gigantisch sein!

Es ist mithin einzig die Augenzeichnung, durch welche sich für mich diese Lichtöffnung zum Menschenwesen wandelt. Was also wahrhaft zur Anschauungsoffenbarung kommt, ist ein letztlich Ungeheuerliches: Es ist das plötzliche Erwachen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, des Geistes im Universum, welches in der Primärscheidung von Dunkelheit und Auflichtung die Schöpfung im Anfangsstadium zeigt. Und dieses Erwachen ist zugleich das *meinige*, denn allein durch diesen Augenaufschlag dort gelange ich ja allererst zur eigenbefähigten Seherkenntnis des Kopfes, des Menschen. Auch ich schlage in diesem Augen-Blick „die Augen auf", erlebe meine eigene Sehgeburt im Universum. Der dort aufbrechende Geist des

Menschen ist ja *mein* Geist! – Dass ich vor dieser Tiefendimension des Ursprungs im Universum die ‚diesseitige' Endverfertigung des Menschen nur mit Ironie aufnehmen kann, ist eine zwangsläufige Konsequenz.

Dem plötzlichen, aus der Anfangsscheidung der Schöpfung in Licht und Finsternis vollkommen unvorhersehbaren und darin einem Wunder gleichkommenden Augenaufschlag des menschlichen Geistes wohnt die Energie der Ek-stase inne. Dieser Begriff, mit dem ein weiteres zentrales Ausdrucksphänomen der Graphiken Braques hervorgehoben werden soll, wird hier deshalb in Binnentrennung geschrieben, um die innewohnende Bedeutung des Aus-sich-Hinausstehens zu betonen. Es liegt in der Dringlichkeit, der Insistenz dieses Augenaufschlags, über alles Anseiende hinaus zu gelangen, selbst das noch zu erreichen, was jenseits des Seienden liegt, was das Universum umgreift. Im Geistesblick ent-wirft sich der Mensch über sich hinaus selbst noch auf seinen letzten Ursprung zu, und dies kann nur jene Wesensinstanz, jener „Geist" wiederum sein, dem sich die Schöpfung und damit er selbst verdankt: das zu allem Jenseitige, Transzendente. Es wird hier *gleichnishaft* versinnlicht in der rechteckigen Bildumgrenzung, die aller Erscheinung vorausliegt, diese umgreift – jene unverzichtbare Erstsetzung, aus der sich die vor Augen liegende (Bild-) Schöpfung entfaltet. An dieser Erstsetzung ruft das Ich – unbewusst, seelisch-postulativ – den unübersteigbaren ‚Horizont' des Absoluten auf! Nur daraus bestimmt sich ihm auch die Sinnfälligkeit, Unerlässlichkeit jener weißen Schlängellinie, die Braque um den Kopf gelegt hat: Geht auch der Geistesblick des Menschen intentional über alles hinaus auf das Transzendent-Umgreifende, so bleibt er selbst, der Mensch, als irdisch determiniertes Wesen doch von diesem für immer geschieden, in seine Sphäre der Hier-und-jetzt-Existenz gebannt. In der Bildschöpfung, die Braque aus dem Flächengrund und dem ‚Horizont' der Rechteckumgrenzung desselben vollbringt, wohne ich also den Werdephasen bei: dunkles Urchaos – Lichtöffnung – amöbenhafter Lebensbeginn – der Mensch.

Der Verfasser ist sich bewusst, dass diese Phänomendefinition des künstlerischen Bildes – die Ansetzung der Bildebene und deren Umgrenzung als Schöpfungsgrund bzw. als Instanz des Absoluten – zunächst höchst befremdlich wirken muss, zumal die Leugnung einer metaphysischen Dimension der Kunst zum gängigen Argumentationsrepertoire heutiger kunstwissenschaftlicher Theoriebildung gehört und fast schon in ein Allgemeinverständnis übergegangen ist. Ob diese Definition zutrifft, darüber entscheidet allein die Schlüssigkeit der gewonnenen Interpretationsergebnisse.

Wie ein programmatischer Gegenentwurf zu *Tête verte* wirkt die ein Jahr später entstandene Radierung *Tête grecque* (Abb. 2). Das Anregungsmotiv mag ein bauchiges griechisches Gefäß mit Bemalung gewesen sein. Nimmt man den Kopf in der Anschauung als eine potentiell auf mich zu verfestigte, ‚diesseitige' Gestaltausprägung, enthüllt er in den Überzeichnungen evident ironisch gesehene Charakterzüge des Menschen: Überspanntheit, auch anmaßende Vordringlichkeit im Selbstausdruck (die grotesk weite Vorstoßung des Profils über den Hals hinaus), zwangsläufig gepaart mit ‚Flachheit' im Erkenntnisvolumen (die über-

Abb. 2 | Tête grecque 1951

mäßig gedehnte, darin verflachte Schädelbildung), selbstverliebte Geziertheit (der kokett abgespreizte Haarknoten), ‚Überspitztheit' im ganzen Wesenshabitus bei geringer personaler Substanz. Innere Festigkeit, seelisch-geistige Reife, Würdebeschlossenheit eignen ihm unter dieser Wertungsperspektive nicht.

Die andere Wahrheit kommt zum Vorschein, so man nicht mehr den Kopf als die vordringlich anwesende, beherrschende Seinsprägung nimmt, zu der sich alles Übrige nur in nebenrangiger, illustrativ-dekorativer Ergänzung verhält, sondern umgekehrt von der Vorrangigkeit der beiden Dunkelfelder links und rechts ausgeht, insofern diese sich aus der übergreifenden, *letztmaßgeblichen* Instanz der Bildebene, deren Begrenzung herleiten. Dann plötzlich wendet sich die ganze Ausdrucksgewichtung ins Gegenteil. Diese Dunkelfelder zeigen eine eigentümlich vibrierende, dicht punktierte bzw. netzartige Bewegungsstruktur. In nichts lassen sie sich darin mit vertrauter Wirklichkeit vergleichen, auch nicht mit verdunkeltem Raum. In der Hervorschiebung aus dem ‚Horizont' der Bildumgrenzung, des Absoluten versinnlichen sie eine Art primärer Substanzverdichtung der Schöpfung, von innerer Energie in Gärung, Aufquellung versetzt. Während sich in der Prioritätsansehung des Kopfes die Grenzlinien der ihn umgebenden Binnenlichtung wie um seiner gefälligen Präsentation willen nach außen zu dehnen scheinen (gemäß dem vorhergegebenen Gefäßbauch), ist es jetzt diese beidseitig umklammernde Dunkelsubstanz, die sich von den Bildgrenzen her an denselben, nun konkav gelesenen Bogenlinien gegen erstere vorschiebt, als wolle sie diese zusammenpressen, auslöschen. Die Macht der Gegendrängung tritt besonders rechtsseitig, gegenüber dem Kopfprofil hervor mit der Verdichtung und ‚Absenkung' der Schraffur zum Bogenrand hin; es entsteht die Suggestion einer plastischen Wellenaufbäumung der Dunkelsubstanz auf die Lichtung zu.

Unter dem Eindruck dieser Andrängung aber wächst dem Kopf nun die Bestimmung der ausgleichenden *Gegendrängung* zu. Er muss die drohende Zurücknahme der inneren Weitung der Schöpfung zu einer dem organischen Leben Raum gebenden Lichtsphäre verhindern! Dieses Potential der Gegendrängung wächst ihm zu durch das die Dunkeltönung der Ursubstanz *überbietende* tiefe Schwarz seiner Umrissform.

Sie entzieht sich (in Absehung vom Auge) als solche jeglicher objektiven Größenfestlegung – sie kann potentiell riesenhaft sein, jedes menschliche Maß übersteigend. In ihrer vollkommen undurchdringlichen Schwärze begegnet sie als eine körperlich unfassliche Erscheinung (eine pure Aussparung im lichten Umfeld) – das alles verschluckende ‚Andere' zum Leibsein, welches sich dennoch auf die *Vorprägung* zum Menschen einlässt. Aus der aggressiven Expansion der Silhouette spricht ‚zornig'-widersetzliche Kraft, sperriger Autoritätsanspruch. Sie inkarniert die Gottheit, denn nur dieser kommt die Macht zu, die Öffnung der Schöpfung auf Licht, Bewegung, Leben zu gebieten. Darum auch vermag der sie oberhalb übergreifende schwarze Bogen das Himmelsgewölbe, vermögen die untergreifenden Bögen die Erde bzw. den Ozean zu repräsentieren. Bewegte urtümliche Lebensformen, teils an Vögel, teils an Gewürm, an Schlangen gemahnend, umkreisen achtungsvoll das „göttliche Haupt". Auch wenn die drohend-unheimliche Schwarzsilhouette bereits die Anlage zum Menschen aufscheinen lässt, so ist es doch erst der Augenaufschlag, der die vergleichend-besänftigende Annäherung zu mir, den Zuspruch der Wesensvergleichbarkeit gewährt. Im reinsten Weiß das Schwarz durchbrechend, signalisiert dieser Augenaufschlag das Wunder des im Universum jäh aufblitzenden Erkenntnislichts – das zentrale ek-statische Ereignis der Schöpfung. Was also Braques Bildentwurf zur unmittelbaren Bewahrheitung bringt, ist die mythische Geburt des Menschen aus der Vorgestalt der dämonischen Gottheit. Allein dies rechtfertigt den Titelbezug auf die griechische Kultursphäre.

Die Radierung *Théogonie II* von 1949 (Abb. 3; Kat. 23) belegt besonders eindrucksvoll, mit welcher Konsequenz Braque diese Thematik verfolgt. Wie der Titel andeutet, geht es letztlich um die mythische Entstehung der Götter. Aber wird dem diese dürftige, wie von Kinderhand hingekritzelte Bildversion gerecht? Die dialektische Spannung zwischen ironischer Scheinvorhaltung und Wahrhaftigkeit ist hier auf ein Höchstmaß getrieben. Die diesbezüglich wesentlichste Gestaltungs- und Anschauungsvorgabe besteht in der eigentümlichen Binnenrahmung der Zeichnung. Sie zeigt in der unregelmäßigen, leicht gerundeten Rechteckform einen inneren Verdunklungsrand, der wie eine räumlich umknickende, vertiefte Innenkante gesehen wird. Infolge der Gleichfarbigkeit mit der umschlossenen Fläche wirkt das Ganze wie eine Präsentierschale, auf deren Grund mir die Erscheinung gleich einem Graf-

Abb. 3 | Théogonie II 1949 [Kat. 23]

fito dargeboten wird. Diese Anerbietung macht ausdrücklich: Was Dir hier vor Augen steht, ist *Deine* Vorstellung von den Wesen jenseits der vertrauten Welt. Die Ironie gilt also mir; ich werde mit dem völligen Ungenügen meiner, generell der menschlichen Vorstellungskraft konfrontiert, mit deren Naivität, Kindlichkeit, Primitivität!

Diese Sicht, in der ich die Erscheinung in ihrer isolierten „Schalen"-Präsentation auf mich, auf die diesseitige Wirklichkeit zuhalte als das von Menschenhand geschaffene Gebilde – darin Ausgeburt wildester Phantasie – , geht freilich mit einer vorschnellen Wertungsverkürzung, einem Seh-Verschulden einher: Das äußere hellgraue Umfeld (in Auffüllung zur strengen Rechteckform des Zeichenblattes) wird als völlig unmaßgeblich beiseite gesetzt, gleichsam abgestoßen. Dies aber läuft auf eine Missachtung des Bildes in seiner Totalität hinaus. Denn geht die Anschauung von dessen Gesamtgefüge aus, das heißt von seiner *übergeordneten* Entfaltungslo-gik, bildet sich plötzlich eine gänzlich andere Ausdrucksgewichtung der figurativen Erscheinung heraus. Die Bildgrenzen stehen – nach hier vertretener Phänomendefinition – gleichnishaft für den metaphysischen ‚Horizont', der die (Bild-) Schöpfung umgreift, für das Absolute. In der Sichtherleitung von dieser Erstinstanz stellt sich die ‚Schale' als *Folgeverdichtung* derselben dar, als Inversion ihrer strengen Rechteckform zum leicht gerundeten Rechteck. Damit ist nun aber auch die innere Gestaltfiguration als *legitime Verkörperung* des Absoluten ausgewiesen. Es handelt sich nicht mehr um das von Menschenhand geschaffene primitive Vorstellungsgebilde, sondern um jene Inkarnation, die sich das Absolute *von sich selbst* gibt, um die Geburt des göttlich-dämonischen Wesens. Entsprechend eignet diesem nun eine erschreckende Eigenlebendigkeit, eine andringende ungeheuerliche Machtfülle, Grausamkeit, Unbezähmbarkeit – zutiefst befremdend und doch in sich wahrhaftig. Es erzeugt jenes Tremendum et Fascinosum, wie es von Rudolf Otto als die vordringlichste Wirkung der Begegnung mit dem Numinosen gekennzeichnet worden ist. Das Wesen trägt eine Gestaltverkleinerung im Maul; es bleibt, charakteristisch für die Willensunergründlichkeit des Numinosen, ungewiss, ob zum Fraß oder zur Geburt (wie etwa, in nur sehr entfernter Analogie natürlich, nach antikem Mythos Athene aus dem Haupt des Zeus entsprang).

Die von den Bildgrenzen nach innen gestaffelte doppelte, manchmal gar dreifache Flächenrahmung der Erscheinung ist ein von Braque sehr häufig eingesetztes Gestaltungsverfahren; es durchzieht sein gesamtes graphisches Werk. Die vorstehende Analyse ließ erkennen, dass dies nicht auf einen vordergründigen ästhetischen Reizeffekt zielt, vielmehr die anschauliche Auslegung des thematischen Motivs auf seine höheren, transzendenten Bedeutungsdimensionen durchführt. Dies gilt auch für die Farblithographie *Helios VI* von 1948 (Abb. 4; Kat. 14), eine jener vielen Variationen des Themas „Wagenlenker mit Pferden", das Braque bis etwa 1958 bevorzugt beschäftigt hat. Auf den ersten Eindruck stellt sich unwillkürlich die Frage, wie ein derart wirres Liniengeschlinge überhaupt eine essentielle Bedeutsamkeit beinhalten kann. Was vermag schon ein solches wildes Gekritzel an tieferem Sinn zu vermitteln? Wird man nicht gewissermaßen „auf den Arm genommen", bedenkt man den hehren thematischen Anspruch? Bei genauerer Seheinstimmung jedoch

Abb. 4 | Helios VI 1948 [Kat. 14]

findet man sich in eine sehr kalkulierten Ironisierung der Handlung, ihrer Akteure, aller Details hineingezogen. Ziel dieser Ironisierung ist es, Lenker und Pferden all jene Imponierqualitäten abzusprechen, die ihnen in der ‚diesseitigen' Wirklichkeit zukämen: Körpermächtigkeit und -geschmeidigkeit, Bewegungseleganz, Feurigkeit und Hochgespanntheit des Auftritts, Würdeausstrahlung. Sie werden davon gleichsam ‚entleert'.

Es ist nun aber gerade diese ‚Entleerung', durch welche gegenwendend eine andere, der Vernunft völlig unbegreifliche Seinsverfasstheit zum Aufleuchten kommt. Die von den schwarzen Konturlinien umschlossenen Binnenflächen zeigen mehrheitlich eine sehr lichte Blautönung. Wo eigentlich substanzdichte, plastische Körper zu erwarten sind, liegt in Wahrheit nichts vor – keine Substanz, keine Festigkeit, keine physische Schwere. Figur und Pferde bestehen von der Realität her genommen aus reinem bläulichen Licht; sie sind – was durch das dunkelbraune Umfeld noch betont wird – ‚Öffnungen' auf ein niemals ergründbares Dahinter, ein Jenseitiges zu. Wie kann aber Wesen, die nur als Lichtöffnungen begegnen, dennoch ein eigenes *Sein* zukommen? Das ist das uneinholbare Mysterium der Epiphanie des Göttlichen!

Lenker und Pferde im Braunfeld (das die Vorahnung trüber Erdatmosphäre gibt) finden eine erweiterte Rahmung durch einen breiten Farbstreifen, welcher die lichte Blautönung aufnimmt in der Vertiefung zu kräftigem Blau-Violett. Diese überspringende Wandlungsabstimmung hell zu dunkler bedingt einen Suggestivschluss – dass nämlich jene substantielle Dichte, die von *meinem Körperempfinden* her den Erscheinungen dort entzogen, gleichsam ausgesogen wird, in dieser Außenrahmung wieder ‚hervorquillt' als deren farbsubstantielle Verdichtung. Die Entschwerung der Figuren von aller Körperlichkeit findet hier ihren Ausfluss in der Zeitigung einer ‚Aureole', die latent an Himmel gemahnt. Erst in dieser ‚Aureole' kommt wahrhaft zur Einlösung, was die Substanzentleerung und der thematische Vorwurf implizieren: das völlig freie Schweben in der Himmelssphäre. Letztere aber schwebt ihrerseits in der Bildebene, die sich jeder Seinsqualifikation entzieht, außerhalb jeglicher Zeitveränderung liegt, darin gleichnishaft das Absolute signalisiert. Dieses, das transzendente Absolute, ist die letzte Dimension, aus der sich die Erscheinung für mich epiphanisch einfindet, in deren sinnlicher Vertretung.

Indem derart das schwarze Lineament von der Bindung an feste Körpersubstanz freigesetzt wird, wächst ihm eine aller mechanisch-physischen Vorläufigkeit enthobene, ‚höhere' Eigendynamik zu – es versinnlicht nun die Wesensstruktur der Bewegtheit *als solcher*, die ohne Anfang und Ende, ohne Anstoß und Ziel, immer wieder in sich zurückläuft und zugleich immer wieder aus sich selbst erneuert. Das Lineament signalisiert die Aufsummierung ek-statischer Bewegungsenergie auf ein nicht weiter steigerungsfähiges Maß, unerschöpflich, von unaufhaltsamer Macht, infinit. Weil das feste und darin *endliche* Körpersein entfällt, sich in bläulichen Lichtschein auflöst, wächst der Erscheinung eine un-endliche Bewegungspotenz zu, wie sie Helios, dem Sonnengott eignet in seinem ewig sich erneuernden Himmelsflug.

VÖGEL

Es ist aus den Gestaltungs- und Ausdrucksintentionen des künstlerischen Schaffens von Braque unbedingt folgerichtig, ja geradezu zwangsläufig, dass der fliegende Vogel in unerschöpflichen Varianten gestaltet zu einem Zentralmotiv werden *musste*. Der Vogelflug ist Ausdruck ek-statischen Lebensvollzugs in Höchststeigerung, unüberbietbar; er nichtet unablässig das Hier, ‚stößt' sich von diesem ab im Sich-Entwerfen auf ein Darüberhinaus. Er ist die Versinnlichung im Extrem dessen, dass Leben nur aus bzw. als Durchgang besteht. In dem von Saint-John Perse (Text) und Braque (Graphiken) gemeinsam geschaffenen Buch *L'ordre des Oiseaux* heißt es gleich eingangs, durchaus programmatisch zu verstehen: „L'oiseau, de tous nos consanguins le plus ardent à vivre … ."

Es empfiehlt sich, in der Betrachtung von – freilich nur scheinbar – einfachen zu komplexeren Vogelbildern fortzuschreiten. *Oiseau verni*, eine überfirnisste (franz. verni) Lithographie von 1954 (Abb. 5, S. 18; Kat. 36) wirkt auf den ersten Eindruck von ironischer Simplizität. Man kann den Vogel, gewertet von seiner ‚diesseitigen', wirklichen Ausprägung her, nicht recht ernst nehmen. Die im Verhältnis zu den kurzen Flügeln betonte Überlängung des horizontalen Körpers einschließlich Schwanz verleiht dem Flug etwas Unbeholfen-Bemühtes, Überanstrengtes. Der viel zu breite, formplumpe und darin wie eine Last nachhängende Schwanz fügt dem die Komponente des hilflosen Ziehens hinzu, gesteigert noch durch den Gegensatz zum heftig vorgestreckten Hals. Nicht zufällig kulminiert der Eindruck des Hilflos-Überanstrengten im Auge: Starr vorausblickend, scheint es nichts zu erkennen, wie zielblind. In Anlehnung an Nietzsches „Menschlich-Allzumenschlich" ließe sich vom „Allzu-Vogelhaften" sprechen, wie man es auch in der naiven, aber wirkungssicheren Überpointierung von Kinderzeichnungen finden könnte. Die mehrfache Umrahmung kann unter diesem Aspekt der ironischen ‚Leichtgewichtung' des Vogels nur den Stellenwert spielerisch-dekorativer Hervorhebung beanspruchen. Konfrontiert nicht das Ganze absichtsvoll mit betonter Harmlosigkeit?

Abb. 5 | Oiseau verni 1954 [Kat. 36]

Letzteres freilich gilt nur unter Maßgabe der Beziehungssetzung nach außen, auf das Ich zu. Völlig anders ist die Wirkung in der Beziehungssetzung der Erscheinung auf die Bildebene, deren Grenzen zu. Denn gilt im ersten Fall, dass dem Flug des Vogels kein Ziel vorausliegt, er diesbetreffend ‚blind' wirkt, so wird ihm jetzt paradoxer Weise ein solches Ziel zugewiesen und zwar das *letztgültigste*, welches es für Leben – und so auch für mich – je nur geben kann! Und es ist ausgerechnet gerade die Mehrfachrahmung, welche in streng systematischen Transformationsschritten die Hinfindung zum Ziel anzeigt! – Zunächst ist der Vogel in ein tiefschwarzes Umfeld eingelassen, darin ‚gefangen'. Die leicht eckbeschnittene Reckteckform desselben weist auf ein gezieltes Umkehrverhältnis zum äußeren Bildrechteck voraus: Das von dieser als letztgültiger, meta-physischer Instanz umgriffene lichte Weiß findet hier innen seine schroffe Verkehrung zum tiefen Schwarz, in der antipodischen Bedeutung – die folgenden Bildbetrachtungen werden es bestätigen – der „Macht der Finsternis". In seiner lichtbraunen Absetzung davon gewinnt der Vogel jetzt den hohen Rang eines epiphanisch auftauchenden Boten, dessen Auftragsziel jenseits der „Finsternis" liegt. Deren Macht aber erweist sich an der *schwarzlinigen* Durchschneidung des Körpers, der Abtrennung des Schwanzes: Der Vogel wird von ihr ‚angegriffen', soll seiner Flugkraft beraubt werden; nur der Restrumpf von den Flügeln zum Kopf bewahrt eine figurative Geschlossenheit, eine verkürzte und darin ‚verzweifelte' Antriebsbefähigung! Aber da ist noch die gleichfarbig lichtbraune Ovalumkreisung: Über sie kann das Auge das Auseinanderbrechen des Vogels postulativ verhindern, indem es vom Endvorstoß des Kopfes immer wieder zum Schwanzansatz zurückkehrt und so dem Vogel die dauernde Erneuerung seines Flugs zuspricht.

Die schwankend schmale und darin nur in schwacher Gegenhaltung zum Schwarz stehende Ovalspur findet im nächsten Auslegungsschritt auf die Bildgrenzen zu eine allseits kräftige Erweiterung zum gleichfarbigen breiten Streifenumlauf. Die Bannkraft der „Finsternis" ist damit überwunden! Dies erweist sich auch darin, dass die Schwarzfläche nun ihrerseits zu einer umlaufenden unruhigen Schlängellinie ‚aufbricht'. Und dieser Auflösungsprozess setzt sich konsequent fort in der Abschwächung zur dünn verblassenden Randstreifung im Übergang vom Braun zu Weiß: Buchstäblich erlischt die „Macht der Finsternis" vor der strahlenden Lichthelle der Bildebene. Dieses ist das Endziel des Vogelflugs: die Aufhebung der Existenz selbst im

‚Jenseits' des körper- und zeitnichtenden Absoluten! Als Bote leistet der Vogel den Brückenschlag, die Vermittlung zwischen den beiden selbst *nicht* vermittelbaren Instanzen des Ich einerseits und des Absoluten andererseits. Er wird dadurch zum Paradigma auch meiner Lebenssituation in deren Essenz: Immer steht die Individualexistenz in dieser unauflöslichen Spannung zwischen ihrer Selbstisolierung, darin der Bedrohung durch das unergründliche Schicksalsdunkel ausgesetzt, und ihrer Sehnsucht nach Erlösung in einem lichthaften, von aller Last befreienden ‚Jenseits'. Stärker könnte die Bedeutungsaufwertung des Vogels nicht sein – er verkörpert jetzt die allem Leben innewohnende Tragik. Mit dem damit verbundenen Aspekt der Hoffnung auf eine endzeitliche Erlösung tritt eine Komponente der Kunst Braques hervor, die in anderen Blättern noch erheblich verstärkt zur Geltung kommt – die christlich-religiöse.

Man könnte gegen die vorstehende Deutung einwenden, durch Künstlersignatur und Drucknummerierung auf dem äußeren weißen Streifen sei dieser als nicht dem Bildentwurf selbst zugehörig gekennzeichnet. Im Fall der Graphik Braques wäre das ein Fehlschluss, wie andere Blätter beweisen. So etwa die Farbradierung *Oiseau sur fond carmin / Oiseau XIV* von 1958 (Abb. 6, S. 20; Kat. 49) – hier ist der helle Blattgrund von außen nach innen in die Figuration selbst hineingezogen. Der bläulichschwarze, in seiner Bewegung heftig schwankende Ovalring kann ja nicht schon die Endumgrenzung des Bildentwurfs sein – diese setzt erst die Rechteckform des Blattes. Der Ovalring *schwebt* frei im lichten Grund desselben. Das besagt in der Anschauung: Auch er signalisiert die Perversion, buchstäblich die ‚Verbiegung' des Absoluten in dessen zeitlosen Beharren des reinen Scheinens zur „Macht der Finsternis". Sie ist hier in ihrer ungestümen, wilden Umfahrung als zornige, aufbegehrende gekennzeichnet, in der absichtsvollen ‚Verschmutzung' des lichten Weiß als ausgesprochen bösartig. Der Vogel ist in seiner Gleichfarbigkeit ihre Verkörperung, der „Bote des Unheils", deshalb jetzt ohne Auge – das An-sich-Böse ist ‚gesichtslos'. (Wer dieser entgegengesetzten Deutung des Vogels zum Vogel der vorstehenden Graphik mit Skepsis begegnet, kann sich leicht von ihrer Berechtigung überzeugen angesichts zweier Blätter aus *L'ordre des Oiseaux*, hier (Kat. 79 und 84). Es erscheint völlig legitim, den weißen Vogel vor rotem Grund als „Friedenstaube" zu bezeichnen, für den schwarzen ist dies gänzlich ausgeschlossen. Die ungeheuerliche Vergrößerung des oberen Flügels, die Gewaltandrängung der ganzen Gestalt gegen die Bildgrenzen geben ihm den Ausdruck des Drohenden, Unheilvollen. Der Blick des Auges wirkt ausgesprochen heimtückisch.) Der Vogel dringt schräg aufwärts in eine rote Binnenfläche vor; zugleich aber übt eine tiefschwarze, darin lastend schwere Kreisform eine Ziehkraft nach unten auf ihn aus, ebenso eine indirekte Zurückdrängung des rechten Flügels. Die Signalbedeutung der Rotfläche lässt sich leichter zu Bewusstsein bringen, so man experimentell alle Dunkelwerte fortdenkt; dann wird ersichtlich, dass sie gleich einer Wolke aus dem lichten Bildgrund hervortritt zentral auf das Ich zu. Sie gilt diesem, benennt jenen Anteil, der ihm aus dem Absoluten selbst zugewiesen wird. Was ist dies für ein Anteil? Das Rot assoziiert Wärme, Glut, aber auch Blut, organische Lebenspulsierung. Es ist die leibliche Sinnlichkeit, die „Glut der Leidenschaft", worin meine Verderbnisschuld hinsichtlich der *Reinheit* des Absoluten be-

Abb. 6 | Oiseau sur fond carmin | Oiseau XIV 1958 [Kat. 49]

steht. Ich stehe in der Verantwortung für dieses Verderben der Reinheit, für diese „Versündigung" an ihr, denn ich lasse mich von der Glut der Sinnlichkeit faszinieren, einfangen: – das ist es, was mir das Absolute entgegenhält!

In der Ovalumkreisung sucht die „Macht der Finsternis" diese Sünde des Bluts zu vereinnahmen, unter ihre Verfügungsautorität zu stellen, das heißt als *ihren* Sieg zu deklarieren; darin kommt nochmals ihre *Abtrünnigkeit* vom transzendenten Einen (der Bildebene) zur Bekundung. In der Entsendung des Vogels bekräftigt sie ihr diesbezügliches Vorrecht. Aber da ist noch die schwarze Kreisform. Sie leistet ausdruckshaft dreierlei: 1. Die versuchte Zurückbannung des Vogelflugs; 2. die *von mir* in eigenverantwortlicher Vergleichssetzung statuierte Zusammenziehung der Ovalkreisung auf das absolute Beschließungsrund, das heißt, die Übernahme der ersteren zum bekennenden *Selbstausdruck*; 3. die Aufnahme der Rotwolke, aber in deren absorbierendtilgender *Umwendung* zur Dunkellast. Mithin signalisiert diese Schwarzballung gleich einem Siegel das *Schuldeinbekenntnis* des Ich, die schwere Verfehlung im ‚Bösen', die es mit der Verunreinigung des lichten Einen durch seine Sinnenlust begangen hat. In der *Verabsolutierung* dieser Schuldlast ist aber der gerechte Ausgleich zum Absoluten selbst hergestellt. So kann das Auge von dieser unrevidierbaren kreisrunden Schwarzbeschließung auf die Bildebene, deren Eigenbeschließung zurückspringen. Es ist kein Zufall, das Braque seine Signatur genau an den Ort des Blicküberspringsgesetzt hat, ihn derart in Selbstverantwortung realisiert.

Die vorstehende Analyse ließ die Affinität der immanenten Bedeutungsfügung des Blattes zur christlich-religiösen Auffassung deutlich werden. Das muss Braque keineswegs bewusst angesteuert haben (auch die so sprechende Stellung der Signatur kann eine rein intuitive sein). Aber Braque schuf als Künstler aus dem Erbe der abendländischen Kultur; deren Wertvorstellungen flossen notwendig, auch ohne bewusstes Zutun, in seine Sicht und seine Gestaltungsentscheidungen ein. Nehmen wir es doch auch als ganz selbstverständlich, wenn wir in den Kunstschöpfungen Ostasiens, Indiens, Afrikas, selbst in den gegenwärtigen, die Zugehörigkeit zur jeweiligen Kultur spüren, zu deren letztendlich immer religiös determinierter Seins- und Menschenauffassung, ganz gleich, bei welcher spezifischen Themenstellung. Das echte Kunstwerk ist und bleibt eben ein opus metaphysicum.

In dem Farbholzschnitt *Oiseau noir sur fond vert* von 1962 (Abb. 7; Kat. 74) tritt der Vogel unmittelbar aus der Bildumgrenzung hervor. Er ist das inkarnierte Verhängnis; seine Silhouette ist schneidend hart, droht Verletzung, Gewalt an. Das verkörperte „Böse" ist immer unabwendbar mitgegebener Antipode des Absoluten, der Transzendenz. Der vertikal gestellte Flügel zeigt ein direktes Niederkommen vom oberen Bildrand an, Schwanz und zweiter Flügel die Hervorschießung vom rechten Rand. Gemahnt seine Erscheinung nicht an die christliche Vorstellung vom Engelssturz, auch in der Ausdrucksambivalenz des Schrecklich-Schönen? – Eine seltsame, abstrakte Formbildung, dem reflektierten Bewusstsein ganz unerklärlich, fängt den Vogel auf in stufenweiser Abmilderung seiner Gewalt bis hin zu einer sanften Auflösung zurück in den lichten Grund. Auch im christlichen Glauben findet das „Böse" seine Entkräftung durch die besondere Leistung einer Selbstaufopferung. Gibt es dazu hier eine erlebnisevokative Verwandtschaft?

Die abstrakte Figuration vollbringt die Abwendung der Macht des „Bösen" in der *Unterwerfung* zu letzerer. Aber es ist gerade diese *Unterwerfung*, welche ihr die *Kraft des Widerstandes* verleiht: Die dunkelgrüne Formgestalt unterlegt sich in ihrem rechteckigen oberen Ansatz derart dem Hals des Vogels, dass dieser regelrecht an ihr ‚entlangschrammt'. In den dazu ergänzend nach rechts sich ausbildenden mehrteiligen Formausladungen führt diese dunkelgrüne Expression die Rückdrehung des Vogelflugs vor; dabei werden der vertikal gestellte Flügel spiegelnd auf eine abwärts zielende Sichelform verkleinert, Schwanz und zweiter Flügel auf die Verstumpfung des Endkeils zurückgenommen. Diese ganze gestische ‚Entkräftung' des Vogels geschieht in indirekter Bezugnahme auf eine in etwa quadratische Grün-Umgrenzung, das heißt unter deren *Vorbedingung*. Sie befestigt sich aus der verkleinernden Einspiegelung des Rechtecks der Bildumgrenzung. Das besagt in der Anschauung: Die gestische Figuration handelt in *Stellvertretung* für das Absolute, aber darin zugleich in *Absonderung* von diesem (wie es auch für Christi Opfertod gilt).

Die dunkelgrüne Formbildung ist in sich selbst – im eklatanten Gegensatz zur Gestalteleganz des Vogels – von ausgesprochen unschöner, geradezu ‚verquälter' Disparatheit ihrer gestischen Ausfahrungen: Leistet sie auch die Entkräftung des inkarnierten „Bösen", so um den Preis der Eigenverstörung, der *selbstverstümmelnden Erduldung*. Letztere findet ihre ausdruckshafte Zuspitzung in den hellgrünen Streifen, die assoziativ an Einschnitte, „Wunden" gemahnen. Zeichnet der linke, gekurvte Einschnitt die Flugbewegung des Vogels nach, so die bei-

Abb. 7 | Oiseau noir sur fond vert 1962 [Kat. 74]

den rechten Einschnitte Schwanz und unteren Flügel in deren Übereinanderstellung. Paradoxerweise haben die Einschnitte gerade die Wirkung einer *Erlösung* aus der Duldungsverquältheit der dunkelgrünen Figuration, erweisen sie sich doch als Öffnungen zum statt dessen hervordringenden weich-entspannten Hellgrün. Gleich wie Blut aus Wunden ausfließt, so strömt hier das Hellgrün aus diesen „Schnittwunden" hervor! Die Gewalt des Vogels ist nun in Sanftheit gewendet, aufgelöst. Und darin begibt sich zugleich die Rückvermittlung in den lichten Grund des Blattes – in der Weise der endgültigen Selbstaufopferung der Erscheinung, in ihrem Verlöschen. – Der Bezug von Nummerierung und Signatur ausdrücklich auf die Grünrahmung des Geschehens zeigt an: „Das ist es, worauf wir uns gegenüber dem schwarzen Verhängnis berufen können!" Freilich hat dies nur den Stellenwert der vorläufigen Befestigung, denn der Sturz des Vogels erneuert sich immer wieder.

Von Braque stammt die wesentliche Feststellung: „Man muss sich mit dem Entdecken begnügen und auf das Erklären verzichten. – In der Kunst zählt nur eines: das, was man nicht erklären kann. Ein Werk, von dem keine magische Wirkung ausgeht, ist kein Kunstwerk." Wird hier diese so gültige Einsicht missachtet, die magische Wirkung durch zuviel Erklären zerstört? Das wäre eine gravierende Fehleinschätzung! Alle hier entwickelten Deutungen stehen ja unter einem entschiedenen Vorbehalt: Sie gehen von der Prämisse aus, dass das Ich die ihm wesensveranlagt gegebene seelische Fähigkeit, ein Letztumgreifendes, Absolutes *postulieren* zu können, in unbewusster, rein intuitiver Projektion an den Bildgrenzen zur Befestigung bringt und darüber erst zur Erschließung der (Bild-) Schöpfung in ihrem wahrhaften Bedeuten gelangt. Darin hält die Interpretation das Werk in seine Rätselhaftigkeit, seine magische Wirkung zurückgebannt. Denn diese seelische Projektion ist dem reflektierten Bewusstsein ein Unauffindbares; es sieht ja dort am Bild nichts anderes als abstrakte Grenzlinien – wo wäre da ein Absolutes? Deshalb hält die Kunstwissenschaft an der Prämisse fest, die Bildgrenzen markierten lediglich eine Ausschnittfixierung gegenüber einer virtuell weiter zu denkenden Wirklichkeit. Man frage sich, wovon hier diese Grenzen einen Ausschnitt geben sollen – von einer Serienwiederholung des Vogels wie in einer Tapete? Jedes echte künstlerische Bild ist als Schöpfung in sich vollendet, vollkommen und darum die vorgestellte Erweiterung ein Fehlverhalten des rationalen Bewusstseins.

Für die hier vorgetragene Deutung des schwarzen Vogels kann eine Graphik Braques als beweiskräftig herangezogen werden, die Farblithographie *L'oiseau dans le feuillage* von 1961 (Abb. 8; Kat. 65). Der Flächengrund ist mit einer (photographierten) Collage von Zeitungsblättern aufgefüllt. Sie stehen für die Geistesanstrengungen des Menschen um Bewältigung, Ordnung der Lebenswelt, sowohl in der instrumentalen Dokumentation der Schrift wie auch auf der Ebene sinnlicher Anschauung mit der strengen Rasterfügung aus Horizontalen und Vertikalen. Der Vogel schwebt wie ein riesiger drohender Schatten über dieser feingesponnen und darin fragilen Ordnungs-‚Landschaft' der Menschenwelt. Von links her, in Folgelesung

zum Vogelflug, stehen die Schriftkolumnen in Abstimmung zu den Bildgrenzen; ein mittlerer freier Horizontalstreifen gibt eine offene Leitbahn auf Zukunft hin vor: Die geistige Orientierung des Menschen befindet sich in ihrem Anbeginn im Einklang mit dem Absoluten, fügt sich diesem unter. Im Augenblick der Überschreitung der Bildmitte durch den Vogel erfährt diese Einstimmung jedoch eine Erschütterung: Über die ganze Bildhöhe verläuft eine in Fettdruck-Zeilen markierte Versetzungsspur; die Zeilenordnung zerbricht – wie bei einem Erdbeben – in gegeneinander verschobene ‚Schollen', welche nach rechts zunehmend in eine Fallbewegung übergehen. Einzig mit der Aufrufung der dünnen grünen Ovalumkreisung des Vogels und den darin entgegentretenden grünen ‚Wolken' verbindet sich die schwache Hoffnung einer Zurückdämmung des Verhängnisses.

Abb. 8 | L'oiseau dans le feuillage 1961 [Kat. 65]

Es mag vielleicht eine Reaktion Braques auf die Schrecknisse der zurückliegenden und aktuellen Kriege in Europa und der Welt spiegeln, dass ab 1955 der schwarze Vogel auffallend oft in besonders evokativen Visionen in seinem Werk begegnet. Ein Jahr nach *L'oiseau dans le feuillage* entstand die Farblithographie eines Vogels in Kombination mit zwei gelben Blumen für *L'ordre des oiseaux* (Abb. 9, S. 24; Kat. 87). Es wäre eine vorschnelle Abwertung, wollte man in den Blumen nur eine gefällig-dekorative Huldigung der Natur sehen; damit fiele man einseitig auf die lieb-naive, an Kinderzeichnungen gemahnende Erscheinungsbildung derselben und das heißt, auf die ironische Komponente des Blattes herein. Nicht von ungefähr findet sich im Text das mahnende Statement: „Nous voilà loin de la decoration" – wir sind weitab vom Dekorativen!

Das Gesamtgefüge der Bilderscheinung stellt das Ich vor eine (unbewusst realisierte) bedeutungsgewichtige Alternative. Lässt es sich im Sehen vom Vogel ‚einfangen', behauptet dieser in der äußerst harten Schneidung seiner Silhouette gegen den Untergrund eine absolut beherrschende Geltung. Er erscheint unantastbar und unbesiegbar. Das Ich unterliegt der Faszination des „Bösen", seiner dunklen Macht. – Das än-

Abb. 9 | L'oiseau noir aus L'ordre des oiseaux 1962 [Kat. 87]

dert sich schlagartig, sowie im Sehen die beiden Blüten in ihrer Lichtaufstrahlung als orientierungsmaßgeblich angerufen werden. Nun zeigt sich, dass sie auf den Vogel eine Bannkraft ausüben: Er ist mit der Spitze seines unteren Flügels an das Kelchinnere der linken Blüte zurückgebunden, mit der vorderen Bogenauslegung desselben schleift er an einem Kelchblatt der rechten entlang, wird darin von diesem gehemmt. Plötzlich bekommt der Flug des Vogels den Ausdruck des Mühsamen, Gequälten; vergeblich versucht er, sich von den Blüten zu lösen und die Freiheit des oberhalb – über einem gelben Trennstreifen – liegenden ‚Himmelraums' zu gewinnen. Sein überlängter dünner Hals hat in der Vorstreckung etwas geradezu Erbarmungsvolles! Soviel er sich auch im Aufflug müht, immer wieder sackt er nach unten in die Hemmung zurück! Mithin wird der „Bote des Unheils" von den Blüten als Aufstrahlungen des Lichts gebannt – sie bringen das Heil.

Liegt darin eine Analogie zur christlichen Heilslehre? Letztere verbindet sich mit der Verheißung einer zweifach-gleichen Verkörperung der Transzendenz, durch welche das Licht in die Welt kommt zur Überwindung der Seelenverdunkelung in der Sünde, durch das Böse. (Christus: „Ich bin das Licht der Welt." – „Wandelt, solange ihr das Licht habt, damit euch die Finsternis nicht überfalle." Joh. 8/12 und 12/35) – Die Blüten dringen vom unteren Bildrand empor und nehmen die Breite des Grundes bis zu den Randstreifen ein. Sie sind er-füllende Transformationen, ‚Verkörperungen' des Absoluten. In der Mitte stehen sie noch in latenter Übergängigkeit zueinander, das heißt im Aufweis eines eigentlichen Einsseins, doch zugleich in beginnender Trennung. Vor allem: In ihrer Frontalwendung zeigen sie an, dass sie sich *für mich* offenbaren. Sie nehmen mich in meiner Körperpositionierung (vor der Mitte des Blattes) auf in der Pro-forma-Zerlegung auf ihre Zweiheit – ich finde mich in ihnen gespiegelt, ‚vertreten'. Sie haben eine akute Einbenennungskraft meiner Person in der Vermittlung zum Absoluten! – Warum aber dies alles in der sinnlichen Evokation von Blüten? Weil allein dadurch die Gemäßheit zum Vogel als selbst Naturgestalt gegeben ist. Man kann auch sagen: Sie, die Blüten, figurieren *meine* erblühende Hoffnung auf eine siegende Abwehr des Vogels. Durch die seitlich übergreifenden Rahmenstreifen wird mir freilich vorgehalten, dass diese Hoffnung ihren untilgbaren Widerpart hat in der sich immer erneuernden Faszinationskraft des Bösen.

Es liegt in der Konsequenz dieser thematischen Programmatik des Widerstreits von Licht und Dunkel, Heil und Unheil, dass Braque sie auch gestaltet als Aufeinanderprall oder Ineinanderverflechtung zweier, gelegentlich mehrerer Vögel. So etwa in der Farblithographie *L'essor I* von 1961 (Kat. 71), wo sich der Erhebung des schwarzen, unheilbringenden Vogels ein weiß konturierter Vogel, „Bote des Lichts", in überlagernder Herabkunft entgegenstellt, die Füße ausgespreizt zur Landung auf Wellen. – Zum Äußersten gesteigert ist der Widerstreit in einer Farblithographie aus *L'ordre des oiseaux* (Kat. 86), derart, dass sich beide Vögel in ihrer Erscheinung fast bis zur Unkenntlichkeit zerreißen. Und hierher gehört letztlich auch die herausragende Farbradierung *L'oiseau et son ombre II* von 1961 (Abb. 10; Kat. 64), in der Braque – ganz außergewöhnlich für seine Sicht – einem strahlend gelben Vogel als Lichtbringer die primäre Erscheinungshoheit gibt. Dass er „aus dem Absoluten" kommt, zeigt die Bildrandableitung des oberen Flügels an. Aber ist die unterlegte Figuration der Schatten des Vogels oder nicht vielmehr dessen aggressives Zerrbild? In sich selbst in Schwarzfelder, welche hellere Binnensegmente umschließen, zersplittert, wirkt das Gebilde im Andrang seiner scharfen Kanten auf ein Zerreißen des Vogels hin. Dabei setzt es unablässig seinem Flug nach rechts die eigene Breitenentfaltung nach links zurück entgegen.

Abb. 10 | L'oiseau et son ombre II 1962 [Kat. 64]

Alle diese Vogelbilder gewinnen ihre programmatische Gültigkeit, man kann auch sagen: Weisheit daraus, dass es im Kampf der Mächte nie einen endgültigen Sieger gibt, er sich infinit aus sich selbst erneuert.

STILLEBEN

Die Farblithographie *Les citrons* von 1954 (Abb. 11, S. 26; Kat. 32) zeigt zwei strahlend gelbe Zitronen, eingebettet in ein rotbraunes Umfeld, welches – wie ebenso der unterfangende Grünstreifen – rasch zum hellen Blattgrund abbricht. Kann eine Arbeit mit derart minimalem Datenbestand, der zudem, sachlich genommen, nur fragmentarisch ausgeführt ist, überhaupt als Kunstwerk gelten, dem das Gewicht in sich erfüllter, tieferer Aussagebedeutsamkeit zukommt? Oder handelt es sich nicht vielmehr um eine mit leichter Hand hingesetzte Studie von nur ästhetischem Reiz, ohne höheren Sinnanspruch, dem schönen Schein

Abb. 11 | Les citrons 1954 [Kat. 32]

huldigend? Ersteres ist nach hier vertretener Phänomendefinition des künstlerischen Bildes dann gegeben, wenn sich das anschauliche Gesamtgefüge in seiner prozessualen Entfaltung als in sich stimmiges Paradigma der Schöpfung in Totalität ausweist. Das ist hier der Fall: Aus der lichten Blattebene als dem *allem* Seienden vorausgegebenen, zeitlosen und darin wesenhaft unfasslichen ‚Grund' sondert sich zunächst das Grün heraus als Vorprägung für Natur, auch unterfangende Erde, darin ergänzt durch die Hervorquellung des Rotbraun als Primäranzeige von Atmosphäre in der spezifischen Qualität eines warm-pulsierenden Lebensfluidums (darin entfernt an eine Geburtshöhlung gemahnend), schließlich die Ausbildung individueller Körperexistenz in Gestalt der Früchte als Endverdichtungen des Schöpfungsprozesses.

Die beiden Zitronen erinnern an die beiden gelben Blüten in der bereits erörterten Vogel-Graphik aus *L'ordre des oiseaux*. Kommt ihnen ein analoger Stellenwert des Bedeutens zu? So maßlos überzogen diese Annahme auch zunächst erscheinen mag, es lassen sich dafür mehrere gewichtige Gesichtspunkte geltend machen. 1. Der kunsthistorische Aspekt: Die Zitrone steht in der europäischen Stillebenmalerei, besonders in der niederländischen des 17. Jahrhunderts, häufig für Christus, sei es in aufstrahlender Exponierung der ganzen Frucht für dessen Sendung als „Licht der Welt", sei es in der Körperhalbierung und darin Offenlegung der perfekten inneren Radialausformung im Aufweis seiner wesensveranlagten Vollkommenheit, sei es in der provokanten Schälung als Dokumentation seines qualvollen Opfertodes. Braque wird diese traditionelle Bedeutungsparallelisierung aus vielen Begegnungen vertraut gewesen sein. 2. Die spezifische Gestaltungsanlage: Beide Früchte sind anschaulich in eine sachlich ausgeschlossene, aber formal zwingende Ineinander-Überleitung ihrer Körpererscheinungen gesetzt, so als ginge die zweite aus der ersten hervor. Sie sind ursprünglich *Eines*, das sich jetzt in ein *Zweifach-Gleiches* auseinanderlegt. 3. Der bildstrukturale Stellenwert: In ihrer nicht wirklich greifbaren, aber doch latent angelegten Körperausprägung sind die beiden Früchte die dem Ich in dessen Körpergebundenheit *nächstkommenden* Individualexistenzen – einzig an sie kann es sich empfindungsgeleitet ‚anheften'. Zugleich aber stellen sie sich über den Schöpfungsprozess als Hervorsetzungen aus dem jenseitigen ‚Grund' dar. Das Absolute gibt sich in ihnen eine stellvertretende Verkörperung einzig mit dem Ziel, in eine existenznahe Vermittlung mit dem Ich einzutreten. Denn Ich

und Absolutes sind selbst unwiderruflich geschieden, können zu keiner direkten Verständigung finden. So also, wie in der christlichen Glaubensvorstellung Gottvater/Sohn die *einzig* zählenden Verknüpfungs-Anhalte zwischen Transzendenz und Subjekt bilden, so analog hier die beiden Früchte zwischen dem ‚Grund' und mir. Es gibt nichts, das im Geltungsraum der sich paradigmatisch entfaltenden (Bild-)Schöpfung jemals einen höheren Leitstellenwert besitzen könnte!

Kommt der vorstehenden Deutung ein Näherungsanspruch zu – denn mehr kann es ja gegenüber dem Kunstwerk nie sein – , muss sie sich an situationsähnlichen Stillleben bewähren. Die Farblithographie *Pommes et feuilles* von 1958 (Abb. 12; Kat. 48) zeigt statt der Zitronen zwei Äpfel im vergleichbaren Wechselverhältnis des Ineinander (hier durch den rhythmischen Schwingungsverbund der unteren dunklen Konturbögen aufgerufen) und des Auseinander, eingebettet wiederum in eine ovale, farbig changierende, quasi ‚irdische Atmosphärenhülle', die sich freischwebend zu einer jetzt doppelten Rechteckumfassung verhält (deren äußere – ungeachtet der Signatur – wiederum integrales Moment der Schöpfungsentfaltung ist).

Abb. 12 | Pommes et feuilles 1958 [Kat. 48]

In der rötlich-braunen ‚Atmosphäre', die noch vom nächstliegenden Rechteckgrund durchlichtet ist, tauchen tiefdunkle, dann fast schwarze Schwaden auf. Während der obere in der nach rechts sich zuspitzenden Formbildung entfernt dem schwarzen „Vogel des Verhängnisses" gleicht, gewinnt der untere in seiner heftigen Zurückkrümmung gegen den zweiten Apfel zunehmend die Umrisswirkung eines Untiers, eines teuflischen Dämons. Er greift den Apfel an, sucht ihn vom jenseitigen ‚Grund' in dessen sich aufhellenden Weitungsschritten abzuhalten. Doch von ersterem züngelt ein hell leuchtendes Blatt gleich einer Flamme zwischen den beiden umklammernden Manifestationen der „Macht der Finsternis" hindurch, eine offene Bahn freihaltend. Indem so der Apfel mir den Ausweg aus dem drohend-verschlingenden ‚Unheil' weist, wird er mir zum Garant des ‚Heils' – der Rückvermittlung zu jenem Einen, das allem Seienden transzendent vorausliegt.

In der Folge der Stilleben mit zwei Früchten – selten ist es nur eine (Kat. 17 und 100), gelegentlich sind es drei, dann in betont trinitarischer Anordnung (Kat. 31) – bildet die Farblithographie *Théière et citrons*

Abb. 13 | Théière et citrons 1949 [Kat. 18]

von 1949 (Abb. 13; Kat. 18) in gestalterischer und expressiver Eindringlichkeit einen der Höhepunkte. Ungewöhnlich, wenn auch nicht völlig singulär, ist schon die tiefbraune Eintönung des Rahmenstreifens. Das erschöpft sich auch hier nicht in ästhetisch-dekorativer Effektheischung, sondern geht engstens mit der spezifischen Ausdrucksatmosphäre des Binnengeschehens zusammen. Man kann vorausnehmend sagen, dass sich um dieses Binnengeschehens willen das Absolute in eine düstere Verhüllung zurücknimmt. Der schwarzen Kanne eignet im überaus heftigen Vorstoß des Schnabels eine fast schon überbetonte Aggressivität. Sie gewinnt darin die Anmutungsqualität eines willensbestimmten, lebendigen Wesens von höchster Böswilligkeit. Daran wirkt auch die eigentümlich gestische Bildung des Henkels mit. Gewiss, in sachlicher Vernunftansehung liegt hier ‚nur' eine Bildrandüberschneidung des Objekts vor, in der unreflektierten Erlebnisaufnahme jedoch wandelt sich diese zu einem *für sich* gültigen Zangenangriff *gegen* den Bildrand. Nur aus der hier vertretenen Phänomendefinition des künstlerischen Bildes lässt sich die darin liegende Logik begreifen: Das in der schwarzen Kanne inkarnierte „Böse" sucht mit diesem Zangenangriff seinen Widerpart, das Ab-solute, buchstäblich zu ‚zerquetschen'! Aus dieser aggressiven Verneinung bezieht es die Kraft zu seinem unerhörten Machtvordrang, in dem es fast das ganze Binnenfeld durchdringt, in Absicht der Totalbeherrschung.

In diesem Vorstoß triumphiert die Kanne über die beiden Zitronen, bringt sie unter ihre Gewalt. Entsprechend treten diese hier nicht in sieghafter Aufstrahlung hervor, sondern sind im Gelb herabgedämpft, wie geschwächt. Damit verbindet sich eine Anschauungsmaßgabe von höchster Signalwirkung – der Ausfließung dünner roter Spuren aus der vorderen Zitrone. In nichts können diese gegenständlich identifiziert, nur *erlebnishaft* mit Blutgerinnseln assoziiert werden. Indem sie in beidseitiger Weitung auf die innere Rahmenumgrenzung zurückweisen, stellen sie den Ausgleich her zum Zangenangriff der Kanne gegen diese: Einzig durch das Blutopfer der Zitrone – analog dem Opfertod Christi – gelangt das Absolute erneut zu seiner Beglaubigung, wird dessen Verneinung durch das „Böse" entkräftet. Von besonderer Evokationskraft ist dabei, dass nur das vordere Gerinnsel in Wendung auf *mich*, meinen Standort die Umgrenzung wirklich erreicht; das Opfer und die Beglaubigung gelten ausdrücklich mir!

In den zeitlich vorausgehenden, je für sich völlig ausdrucksstimmigen Versionen des Themas *Kanne mit Früchten* (Kat. 15 und 17), ja selbst noch im Probedruck zur vorliegenden Endversion treten diese Gerinnsel nicht auf; mit ihrer Einfügung hat Braque die letzte thematische Konsequenz gezogen, gleichsam das Schlusswort gesprochen. Man kann daher von einer bewussten Entscheidung Braques im Sinn der hier vorgetragenen Deutung ausgehen.

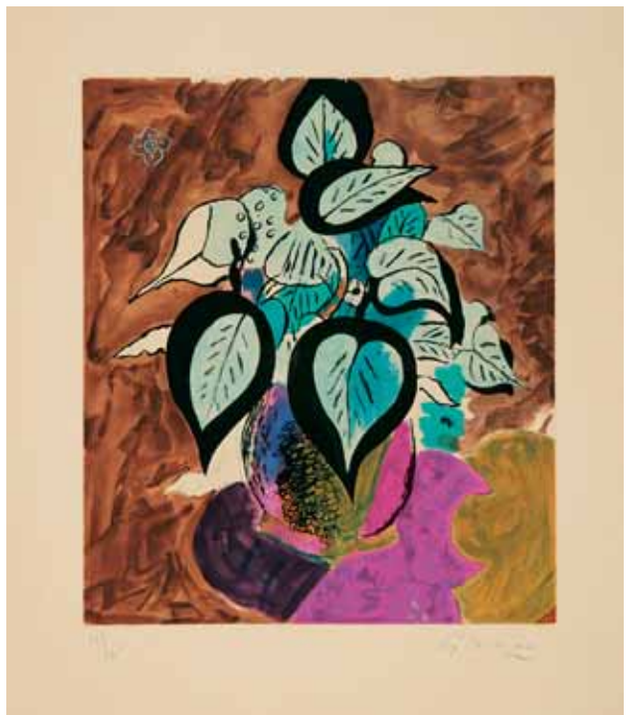


Abb. 14 | Feuillage en couleurs 1956 [Kat. 35]

Es wäre verfehlt, wollte man hinsichtlich der Blumenstilleben die Überzeugung hegen, dass sie sich von der hochdramatischen, konfliktgespannten und vorwiegend tragisch gestimmten Ausdruckswelt der bisher erörterten Graphiken abheben, statt dessen eine heiter-wohlgefällige, harmonisch gelöste und darin friedvolle Naturverherrlichung pflegen würden. Davon sind sie weit entfernt! In der Farbradierung *Feuillage en couleurs* von 1956 (Abb. 14; Kat. 35) ist es die Umschlingung der ‚eigentlichen' hellen Blätter durch die gänzlich naturwidrige Schwarzrahmung, worin sich der Widerstreit zwischen der „Botschaft des Lichts" und der „Finsternis" abspielt. Letztere sucht in der Vereinnahmung der Blätter deren betonte Frontalwendung zum Ich zu neutralisieren, zurückzunehmen. Der daraus erwachsende hochdramatische Kampf verläuft in einem stets sich erneuernden Kreislauf. Er setzt links oben ein mit einem noch unangegriffenen freien Blatt, welches (als einziges!) eine innere Dreiteilung, eine ‚Trinitäts'-Ausbildung zeigt, in Sonderung eines singulären, grün getönten Segments von zwei gleich hellen, die sich zur Blattspitze zusammenfügen. Der darunter erfolgende Schwarzangriff gilt dem singulären Grünsegment in dessen Anwachsen zum vollen Blatt; die lichte Zuspitzung wird brutal weggeschnitten. Nun schwenkt die Umschließung in eine Direktkonfrontation zum Ich ein, in ausdrücklicher Weisungszuspitzung nach unten auf den Tisch, auf das Irdische zu, wo sich zwischen einer rotvioletten und einer lebhaft grünen Form ein heftiger Kampf zwischen Wegstoßung und Zustrebung abspielt. Die Vergrößerung von Blatt und Schwarzrahmung zeigt das Anwachsen des Widerstreits an, die beginnende Zweiteilung des Blattes ein körperliches Erleiden der Fesselung. Darauf folgt nach rechts oben die verzweifelte Anstrengung des Blattes zur Entwindung aus der Fesselung, die aber nur soweit gelingt, als das Blatt darüber in seiner befreiten Spitze

Abb. 15 | Les amaryllis 1958

verlangend auf die Bildumgrenzung zurückzielt. Doch in der anschließenden Vertikalerhebung zum oberen Bildrand legt sich das Schwarz wieder in schwerer Hemmung dazwischen. Vor dem erneuten Einsatz des Kreislaufs verkündet eine kleine weiße Blüte freischwebend im Grund chiffrenhaft die absolut kampflose ‚Uridee' der Entfaltung.

In größter Variationsbreite, mit extrem unterschiedenen Lösungen hat Braque in den Blumenstilleben diesen Widerstreit zwischen dem Zuspruch, der aus dem Absoluten an das Ich ergeht, und seiner Verneinung durch die „Finsternis" gestaltet. So zeigt die Farblithographie *Feuilles, couleure lumière* (Kat. 33) den Rahmengrund außen vollständig von tiefem Schwarz überdeckt, in seiner ursprünglichen Lichthelle besiegt. Aber dieses Licht bricht zentral an der Vase in einer blendend weißen ‚Öffnung' von jenseits hervor, gleichsam wie zum Trostzuspruch an das Ich. – In der Farblithographie *L 'Iris* (Kat. 92) entfaltet sich in linksseitiger, ‚schmerzhaft-verstörter' Herleitung aus dem lichten Grund eine große violette Blüte zusprechend dem Ich gegenüber, wird aber dann durch rechtsseitig aufsteigende Schwarz-Züngelungen an seiner Rückfindung zum Grund gehindert. Von daher wächst der Blüte der Ausdruck eines gequälten Erleidens seiner Offenbarung für das Ich zu. – Von besonderer Signifikanz hinsichtlich der Ausdrucksprogrammatik ist die Farbradierung *Les amaryllis* von 1958 (Abb. 15), indem hier die Blüten fast vollständig in tiefem Schwarz gefasst sind. Völlig wirkungsgerecht kann man sie nach Baudelaires berühmter Gedichtsammlung *Les fleures du mal* nennen – die Blumen des Bösen.

Nicht unbeachtet bleiben darf aber zum Schluss jenes Blumenstilleben, welches Braque auf der Höhe seiner äußerst gewagten und doch vollkommen spürsicheren Imaginationskraft zeigt, der Farbholzschnitt *Bouquet: Fleurs bleues* von 1962, zu Apollinaire „Si je mourais là-bas" (Abb. 16; Kat. 77). Von eigentlichen Blüten kann hier schon gar nicht mehr die Rede sein; was statt dessen in der fortdauernd bewegten Formquellung des Blau zur Versinnlichung kommt, ist das Blühen als solches in seiner Wesenhaftigkeit der unendlichen Lebenspulsierung. Höchst seltsam, befremdlich sind die beiden schwarzen Winkelkeile, die von oben auf diese Blaupulsierung zudringen, sie angreifen, auseinander schieben, teils in Ein-

schneidung verletzen. Sie sind mit nichts Vertrautem zu identifizieren; was haben sie überhaupt mit dem thematischen Vorwurf zu tun? Wieder lässt sich allein aus der hier vertretenen Phänomenanlage des künstlerischen Bildes die (seelisch ad hoc erfasste) Sinnfälligkeit derselben bewusst machen. Man kann in Anlehnung an Goethe von den „Bruchstücken einer großen Konfession" sprechen. Dabei ist die „große Konfession" die vom Ich in unbewusster seelischer Projektion an der Bildumgrenzung vorgenommene Befestigung eines Absoluten; die Winkel sind als ‚herausgerissene' Teilstücke der Rechteckumgrenzung die „Bruchstücke" dieser Konfession, nun aber in Verkehrung zum Finster-Verhärteten, Bösartig-Verletzenden, analog dem unumgänglichen Verrat des Menschen am Transzendenten in der Erbsünde. Der Angriff der Keile gegen das Blau, gegen die lebendige Schöpfungsnatur, verstärkt sich von links nach rechts, wird aber in seiner Höchststeigerung durch ein plötzlich aufscheinendes, strahlend helles Gelb aufgehalten. Indem dieses Gelb genau in der Mitte der Bildebene erscheint, dem Ich gegenüber, kommt ihm eine doppelte Stellenbedeutsamkeit in schwebender Überlagerung zu. Obwohl dem Winkelkeil *unterworfen* und ihn darin am weiteren Vordringen hindernd, hat es zugleich die *Freiheit* der übergeordneten Zentralstellung zur Bildebene und darin die höchste Dignität, Sendungszeichen des Absoluten zu sein: Es ist das Licht, das aus dem Jenseits „in die Welt kommt" zu meiner Erlösung von der „Erbsünde". Die Erlösung wird bekräftigt in der unterhalb des Gelb hervortretenden, mir zugewendeten Grünausfließung – zugleich die Selbstaufopferung des „Lichts" wie darin meine Befreiung von der Suggestivmacht des schwarzen Winkels. Der nun wiederum darunter aus dem Blau hervortretende Strang versinnlicht in seinen Windungen zunächst die Suchbewegung der Schöpfungsnatur nach Eigenbefestigung im Irdischen (Vasenbauch), dann nach einer Eigenrückfindung zum Jenseitigen oberhalb. Das führt nur zu einer verquälten Selbstverstrickung, aus der es keinen anderen Ausweg gibt als den der Abwärtszielung zurück auf den ersten Winkel: Nicht aus eigenem Bestreben kann das Natursein zu einer Erfüllung finden, immer wieder kehrt diese Anstrengung auf das Verhängnis der „Erbsünde" zurück, sie erneut vorantreibend.

Abb. 16 | Bouquet: Fleurs bleues 1962 [Kat. 77]

Die hier dargelegte innere Konfliktbestimmtheit der Graphiken Braques hindert nicht, sondern trägt dazu bei, dass sie alle von strahlender Schönheit sind. Diese Schönheit ist keine des Motivischen – die Dinge selbst zeigen sich im Gegenteil zumeist ausgesprochen hässlich, von verquollener, irregulärer, unharmonischer Formbildung. Die Schönheit gehört nur dem Blatt im Ganzen zu; sie ist Ausfluss des vollkommenen Gelungenseins der Schöpfung im Entwurf aus dem Absoluten, des bezwingenden Ausgleichs aller beteiligten Wirkungsmomente. Ihr Aufscheinen fällt im subjektiven Erleben völlig in eins mit dem Affirmationsvorgang einer „Feier der Schöpfung". Das ist hier nicht als Schlagwort zu verstehen, wie man es auf viele andere Kunstmanifestationen meint ebenso anwenden zu können. Die genauere Abwägung lässt erkennen, dass sich weder bei Courbet noch Cézanne, weder im Impressionismus, Symbolismus noch Expressionismus, weder bei Picasso noch Matisse u.a. mit gleichem Recht davon sprechen lässt. Die „Feier der Schöpfung" ist (mit Ausnahme nur mancher Bilder van Goghs) ein ganz spezifisches, singuläres Ausdrucksphänomen der Graphiken Braques.

Heidegger sagt: „Die Kunst ist im innersten Wesen Ursprung und nur dieses." In der ekstatischen Lebendigkeit und universellen Elementargeltung, mit der in den Druckblättern Braques dieses Ursprungshafte immer erneut Gestalt findet, gehören sie zu den künstlerisch hochrangigsten Schöpfungen der europäischen Graphik des 20. Jahrhunderts.

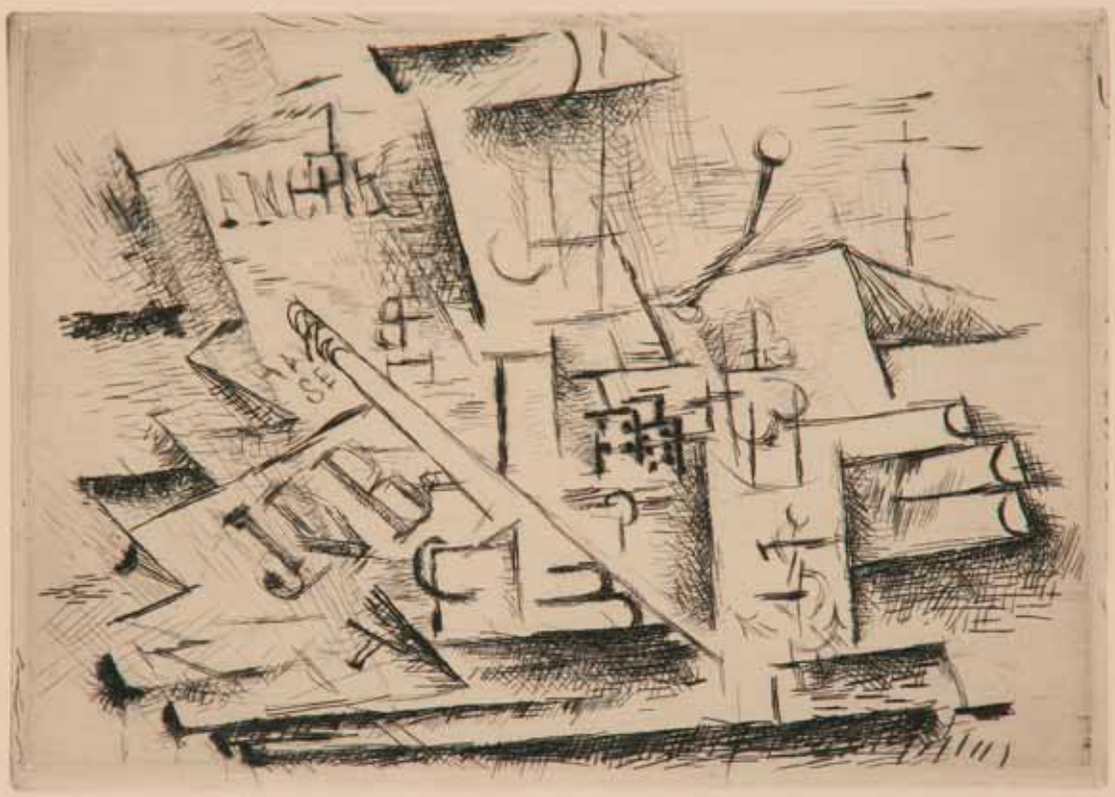
KATALOG MIT ABBILDUNGEN

Die Maße sind in Zentimeter angeben, dabei steht Höhe vor Breite.
Genannt ist zunächst das Blattformat, sodann das Plattenmaß.
Verwiesen wird jeweils auf die Werkverzeichnisse von Vallier, Mourlot und Wünsche; die vollständigen Titel finden sich unter „Ausgewählte Literatur".

1

Job
Job

1911
Radierung
44,2 x 51,5 cm / 14,4 x 20 cm
sign.
Vallier 5

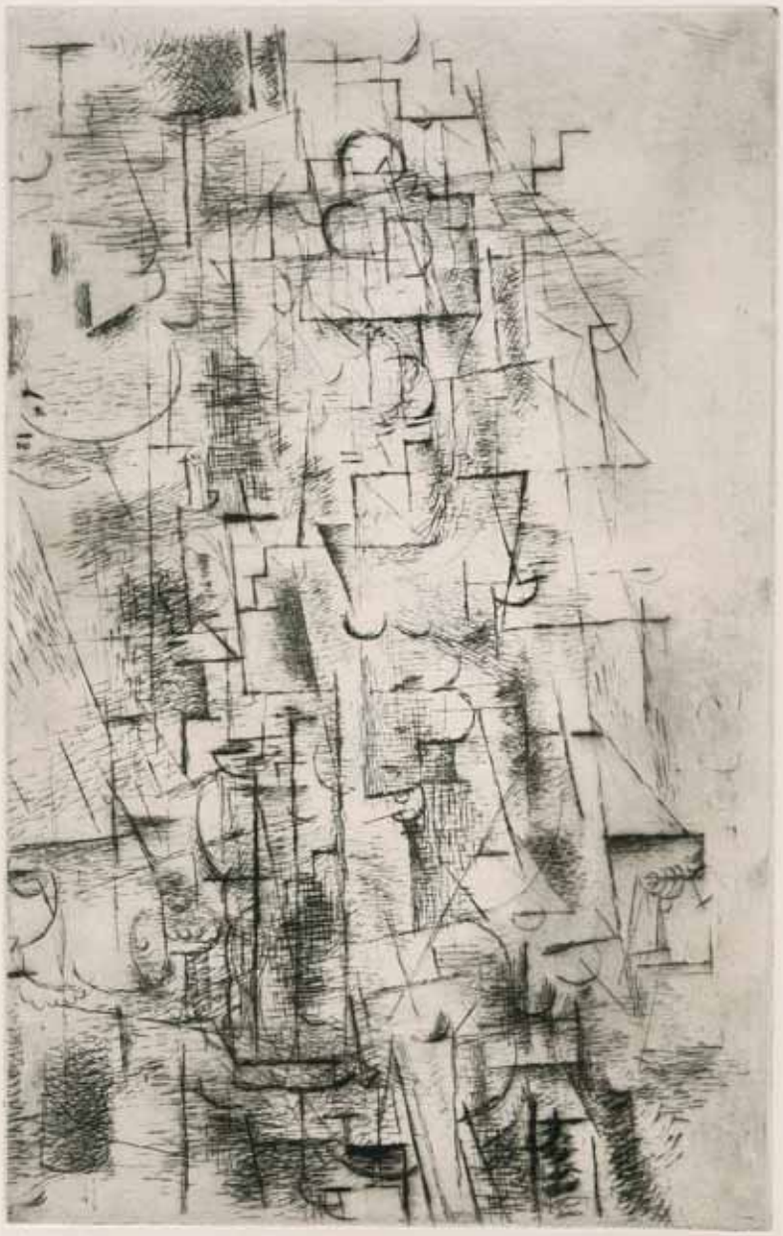


G. Braque.

2

Nature morte I
Stilleben I

1911 / 1950
Radierung
56,4 x 38 cm / 34,5 x 21,8 cm
sign., num., bez.
Vallier 8



4/10 HC

3

Cavalier
Reiter

1932 (?)
Radierung
32,8 x 22 cm / 25,4 x 17,3 cm
Vallier 17

4

Eurybia et Eros
Eurybia und Eros

1932 (?)/1955
Radierung
56,5 x 38 cm / 36,5 x 29,8 cm
Vallier 21

ΕΥΡΥΒΙΑ
ΕΡΟΣ

5

Théogonie
Theogonie

Blatt c, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
43,4 x 32,5 cm / 30 x 22 cm
Vallier 23, S. 59 u.l.

FOLGENDE DOPPELSEITE:

6

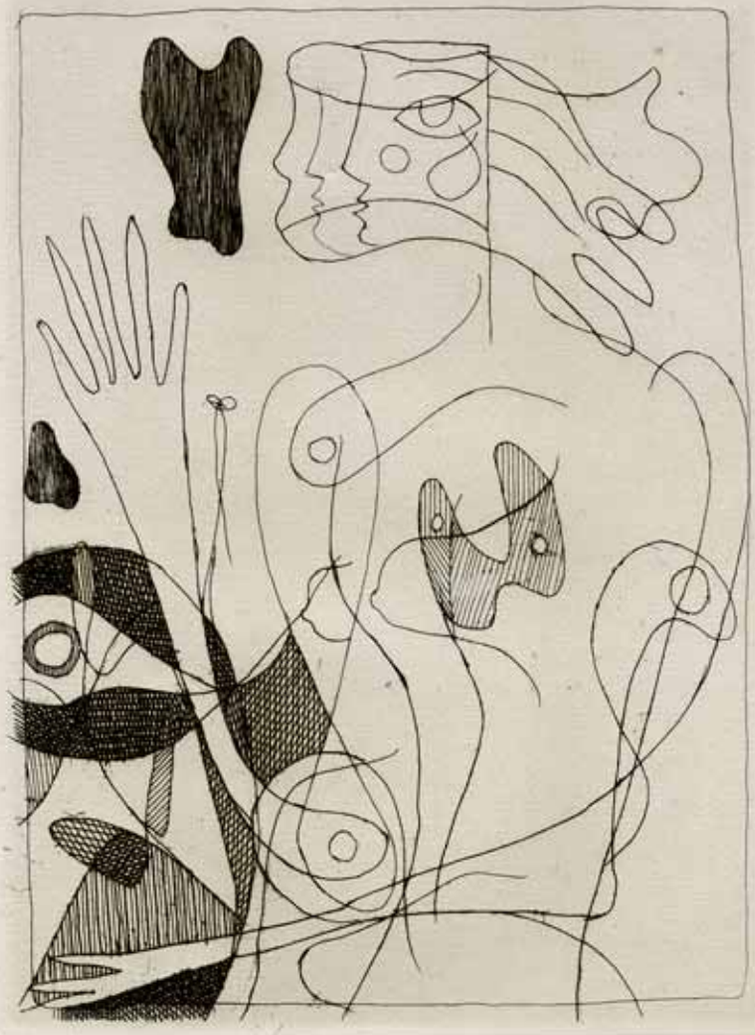
Théogonie
Theogonie

Blatt d, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
44 x 32,7 cm / 30 x 22 cm
Vallier 23, S. 59 u.r.

7

Théogonie
Theogonie

Blatt k, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
44,2 x 32,9 cm / 30 x 22 cm
Vallier 23, S. 60 u.l.



ΗΡΑ
ΘΕΜΙΣ

SHADOW
SKIN

8

Théogonie
Theogonie

Blatt h, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
44 x 33 cm / 30,5 x 22,5 cm
Vallier 23, S. 61 o.r.

FOLGENDE DOPPELSEITE:

9

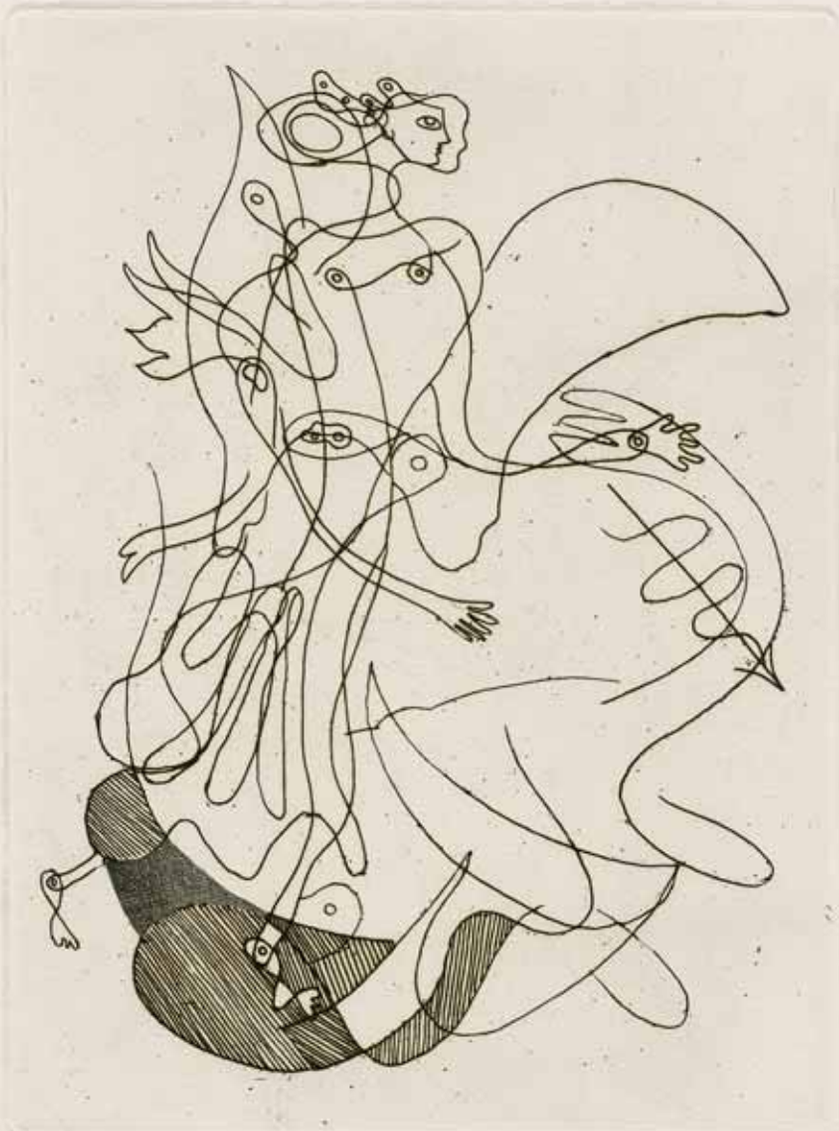
Théogonie
Theogonie

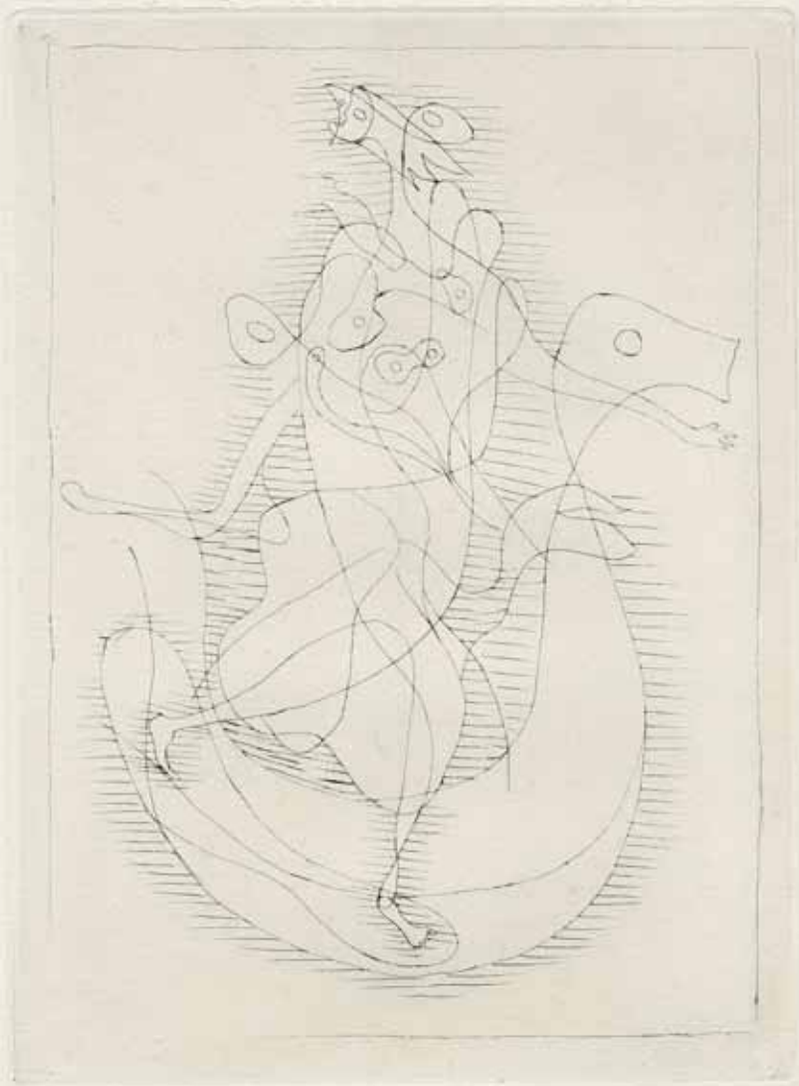
Blatt i, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
44 x 33 cm / 30,5 x 22,5 cm
Vallier 23, S. 61 u.l.

10

Théogonie
Theogonie

Blatt m, aus „Theogonie“ von Hesiod
1932/1955
Radierung
44 x 33 cm / 30 x 22 cm
Vallier 23, S. 62 o.l.

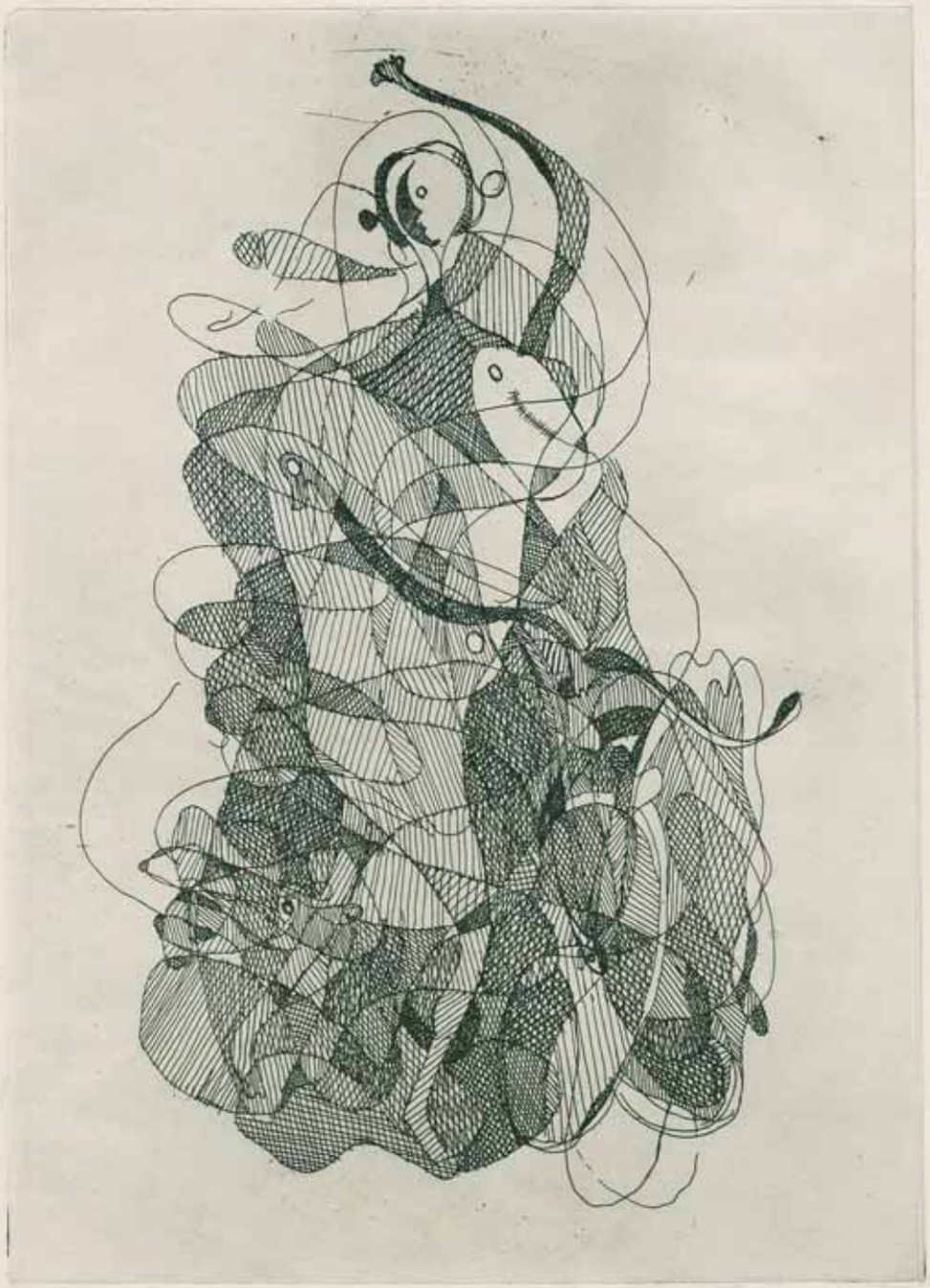




11

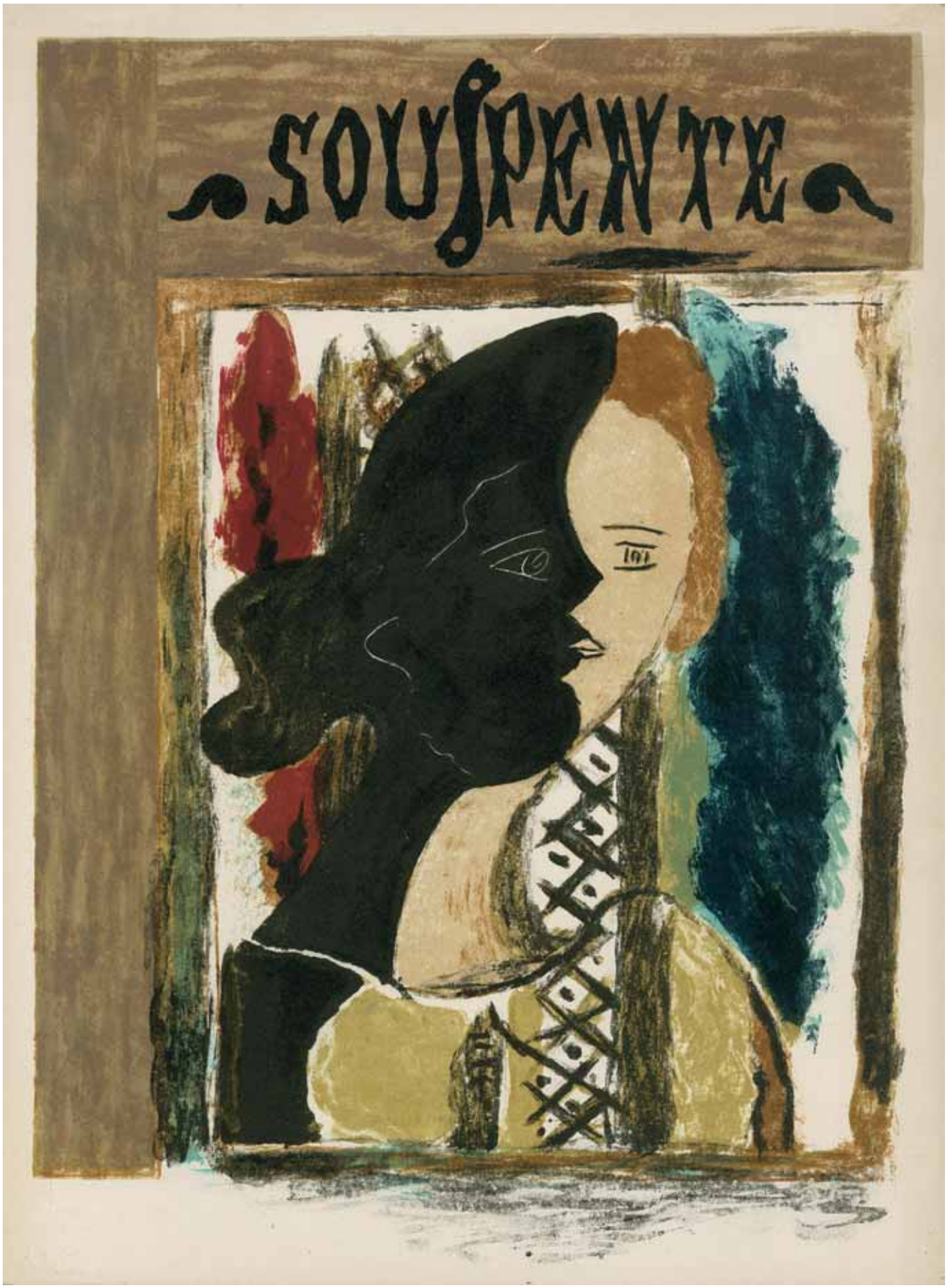
La danse
Der Tanz

aus „Georges Braque“ von Carl Einstein
1934
Radierung
28 x 22 cm / 22 x 13,5 cm / 24 x 17 cm
sign.
Vallier 25



12

Souspente
1945
Farblithographie
38 x 28 cm / 36,5 x 26 cm
Vallier 29, Mourlot 7


SOUSPENTE

13

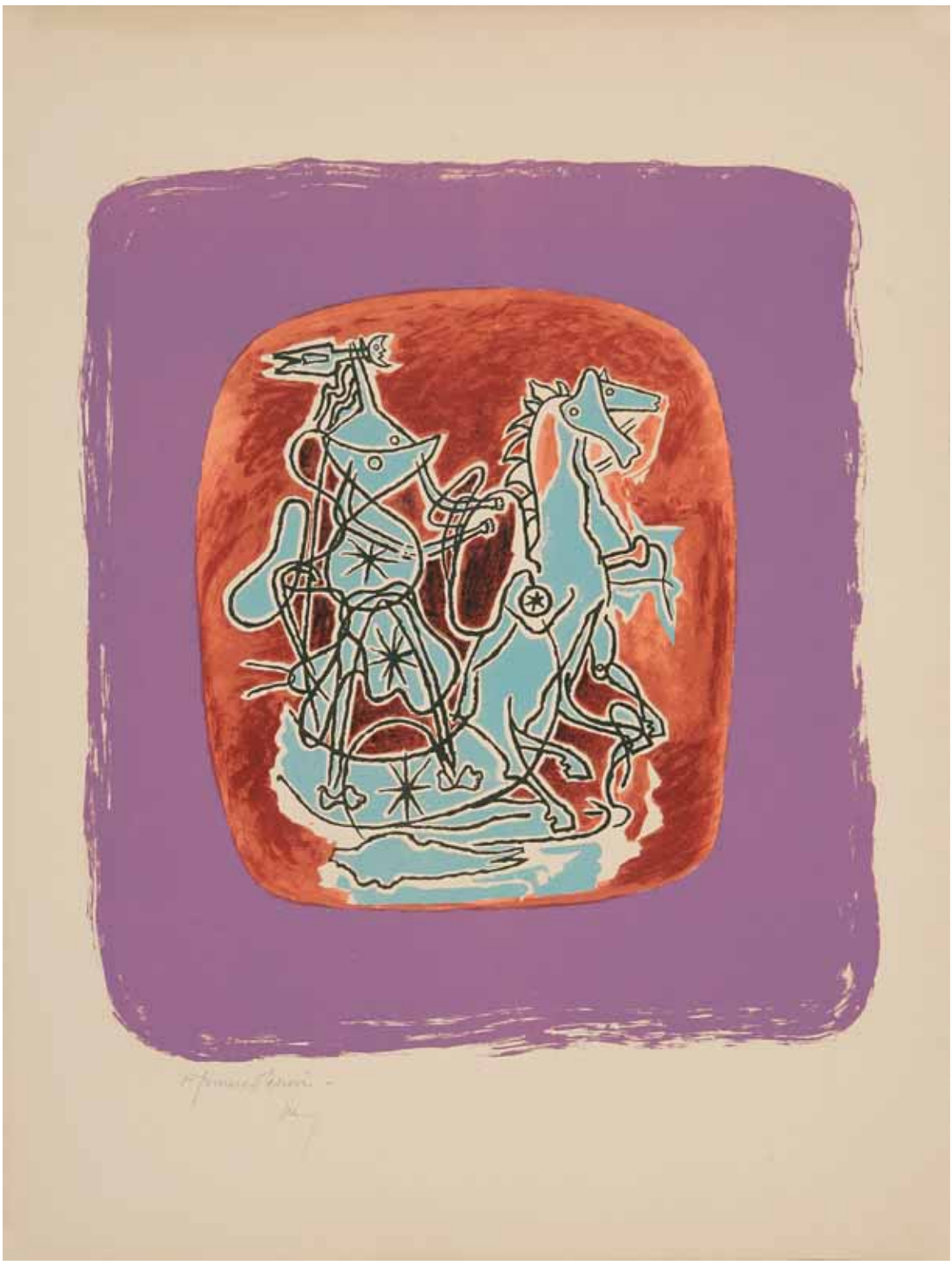
Phaéton (Char I)
Phaéton (Wagen I)

1945
Farblithographie
45,3 x 60 cm / 30,5 x 43,5 cm
sign., num.
Vallier 26, Mourlot 4

14

Helios VI
Helios VI

1948
Farblithographie
66 x 50 cm / 47 x 41,7 cm
bez.
Vallier 41, Mourlot 12



15

Théière sur fond gris
Teekanne auf grauem Grund

1946-1947
Farblithographie
32,3 x 50 cm / 16 x 31 cm
sign., num.
Vallier 34, Mourlot 8

16

Théière grise
Graue Teekanne

1947
Farblithographie
49,2 x 64,2 cm / 36,2 x 54,5 cm
sign., num.
Vallier 35, Mourlot 15

17

Théière grise
Graue Teekanne

1947
Farblithographie
49,2 x 64,2 cm / 36,2 x 54,5 cm
sign., num.
Vallier 35, Mourlot 15

18

Théière et citrons
Teekanne und Zitronen

1949
Farblithographie
50 x 65 cm / 31,5 x 49 cm
sign., num.
Vallier 44, Mourlot 21

19

aus **„Le soleil des eaux“**
(Die Gewässersonne) von René Char

1949
Farbradierung
27,9 x 22,5 cm
Vallier 47, S. 99

FOLGENDE DOPPELSEITEN:

20

aus **„Le soleil des eaux“**
(Die Gewässersonne) von René Char

1949
Radierung
27,8 x 22,5 cm / 20,3 x 16,2 cm
Vallier 47, S. 100 u.

21

aus **„Le soleil des eaux“**
(Die Gewässersonne) von René Char

1949
Radierung
28,3 x 22 cm / 20,5 x 15,3 cm
Vallier 47, S. 100 o.r.

22

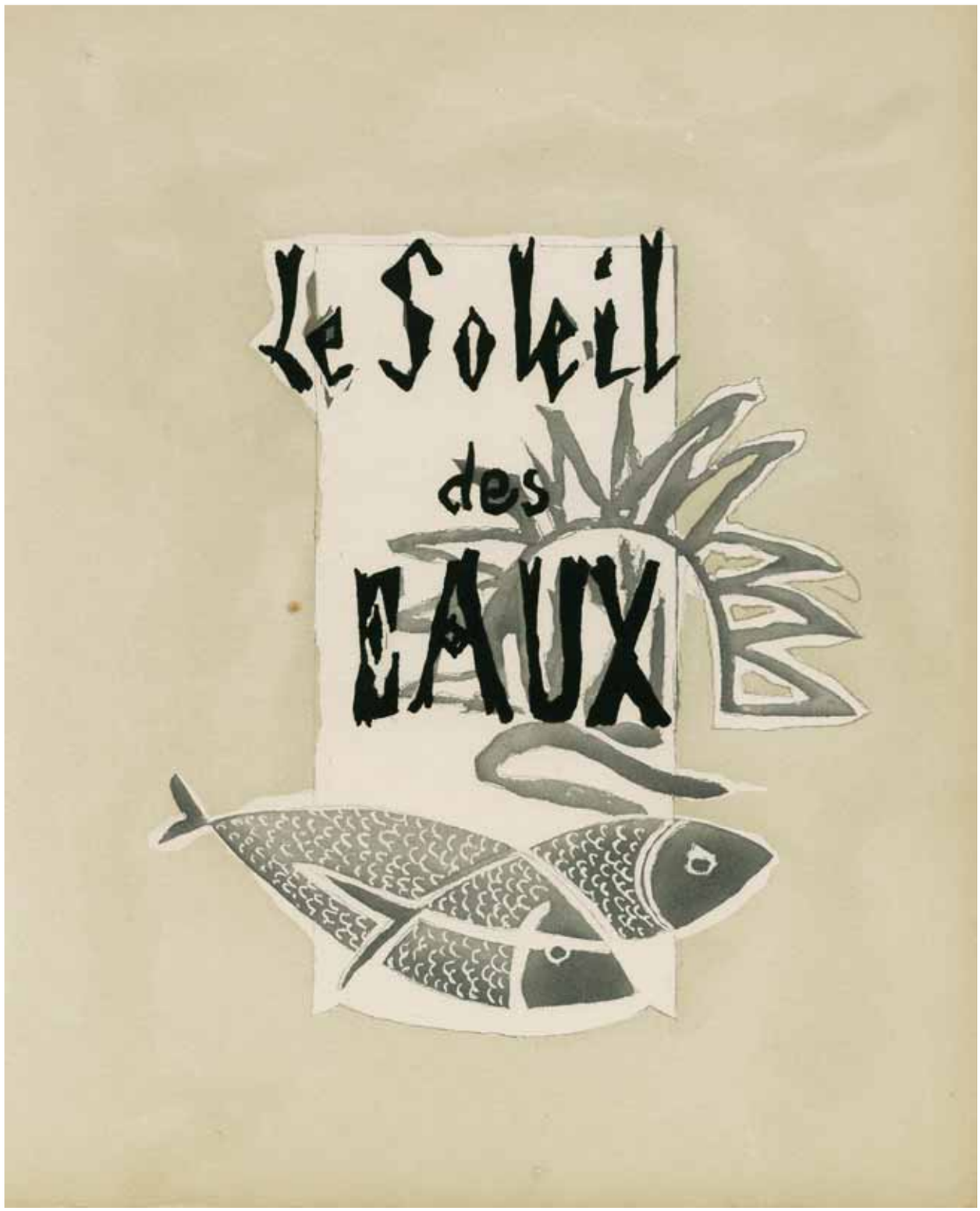
Théogonie I
Theogonie I

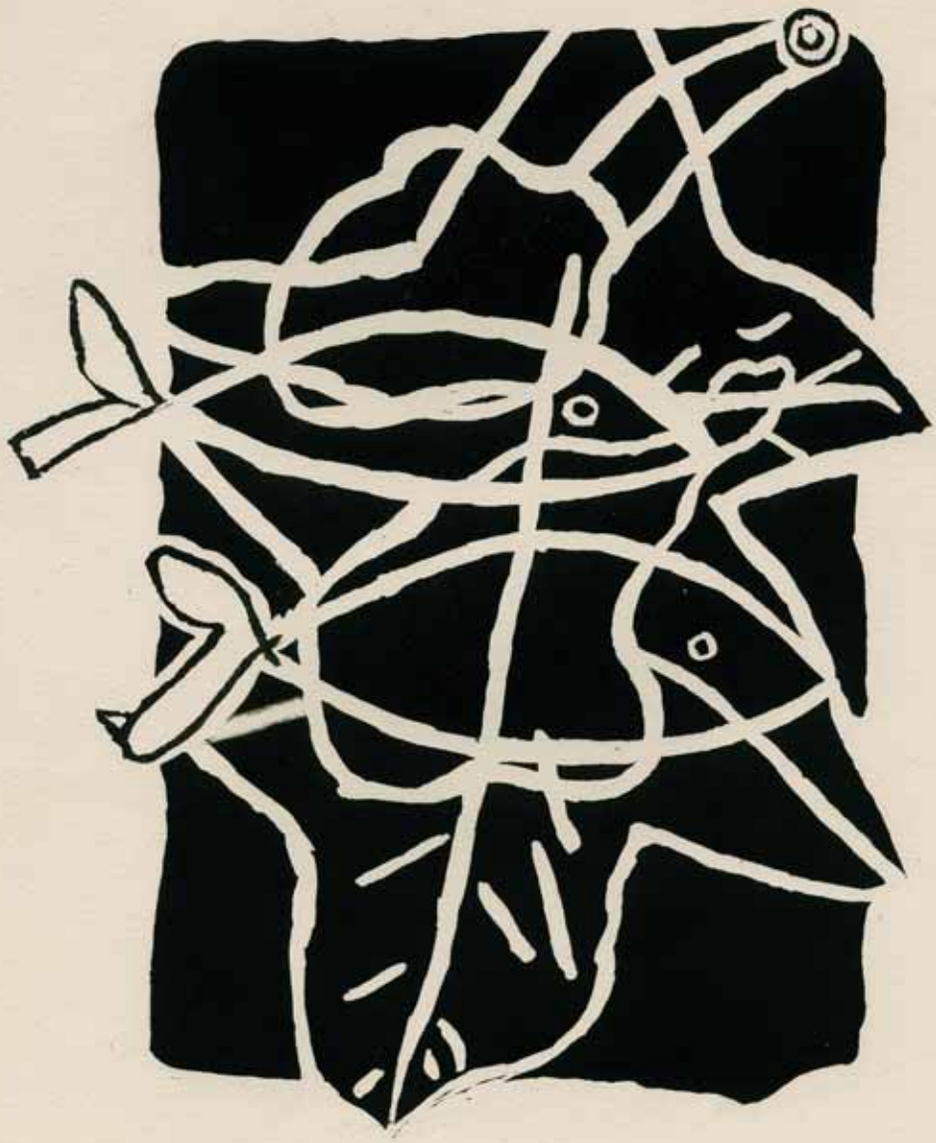
1949
Radierung
38 x 51,5 cm / 23,5 x 28 cm
Vallier 45

23

Théogonie II
Theogonie II

1949
Radierung
45 x 48 cm / 23,5 x 29,2 cm
sign., num.
Vallier 46


Le Soleil
des
EAUX



٧٥٤

24

Tête verte
Grüner Kopf

1950
Farbradierung
49 x 32 cm / 32,8 x 20,6 cm
sign., bez.
Vallier 58

Ejercicio del rostro

25

Corbeille de fleurs
Blumenkorb

1951
Radierung
31,5 x 41 cm / 15,5 x 27,5 cm
sign., num.
Vallier 71

5/30

26

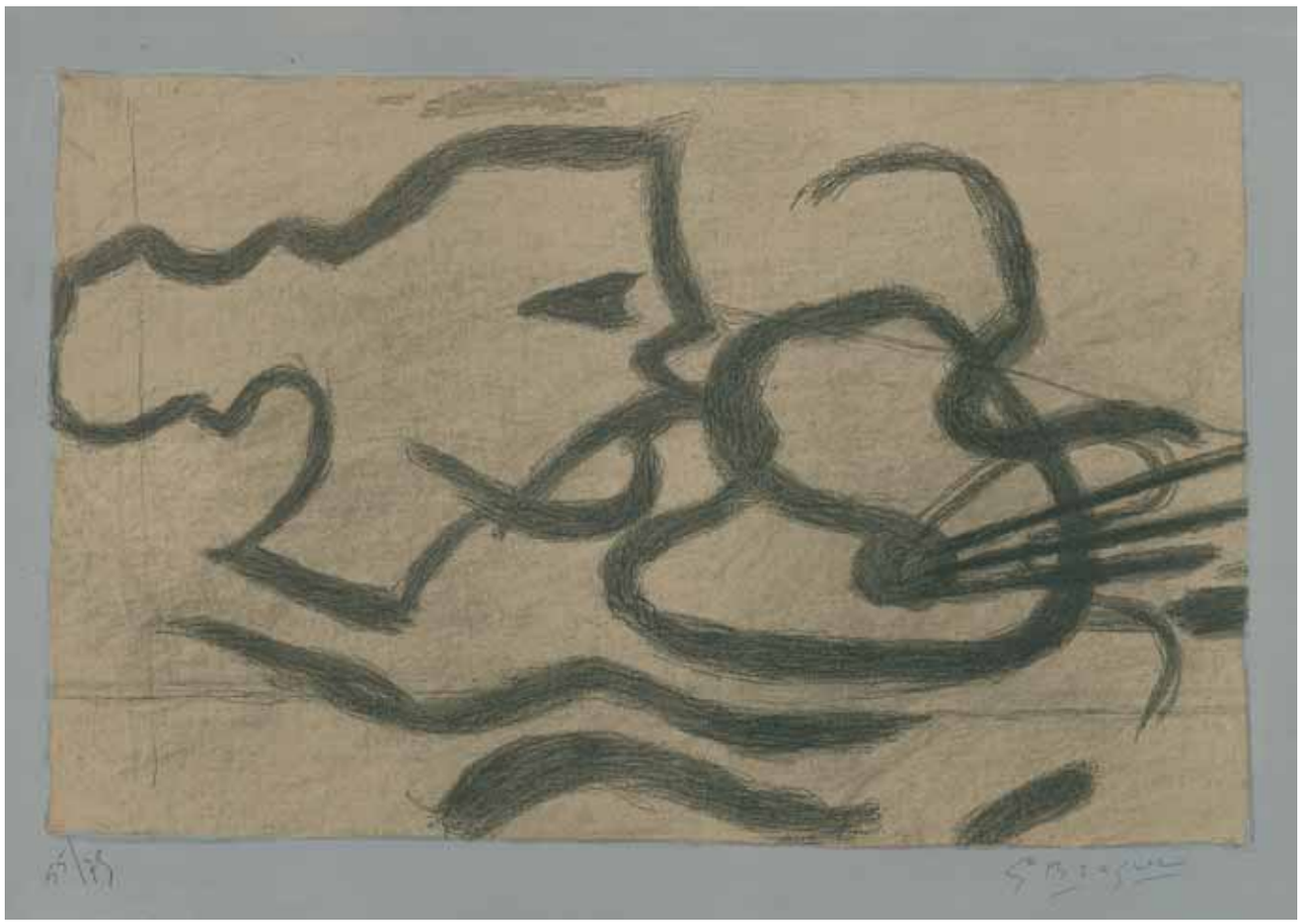
Oiseau marron II (Oiseau VI)
Brauner Vogel II (Vogel VI)

1952
Farbradierung in Braunschwarz und Schwarz
18,9 x 29,2 cm / 14,2 x 19,5 cm
sign., bez.
Vallier 79

27

Profil à la palette
Profil mit der Palette

1953
Farblithographie
52 x 70,8 cm
sign., num.
Vallier 82, Mourlot 22



28

Le char II (Le char)
Der Wagen II (Der Wagen)

1953
Farblithographie
49,5 x 64,7 cm
sign., num.
Vallier 81, Mourlot 38

29

Le char III
Der Wagen III

1955
überfirnisste Farblithographie mit Prägedruck
49,5 x 65 cm / 32,2 x 42,2 cm
sign., num.
Vallier 98, Mourlot 46

34/75

30

Tête grecque
Griechischer Kopf

1956
Gouache und Aquarell auf Papier
32,4 x 26,4 cm
sign.

Pour l'ouvrage
"Jeunes"
de Jean Pascal Lorriaux
G Braque 1956

31

Les pommes
Die Äpfel

1953
Lithographie
66 x 50 cm / 31,8 x 50,2 cm
sign., num.
Vallier 84, Mourlot 32

32

Les citrons
Die Zitronen

1954
Farblithographie
37 x 50,5 cm / 13,5 x 27,5 cm
sign., num.
Vallier 88, Mourlot 39

33

Feuilles, couleur lumière
Lichtfarbene Blätter

1953-1954
Farblithographie
96,7 x 60 cm / 75 x 41 cm
sign., num.
Vallier 86, Mourlot 29

5/15

34

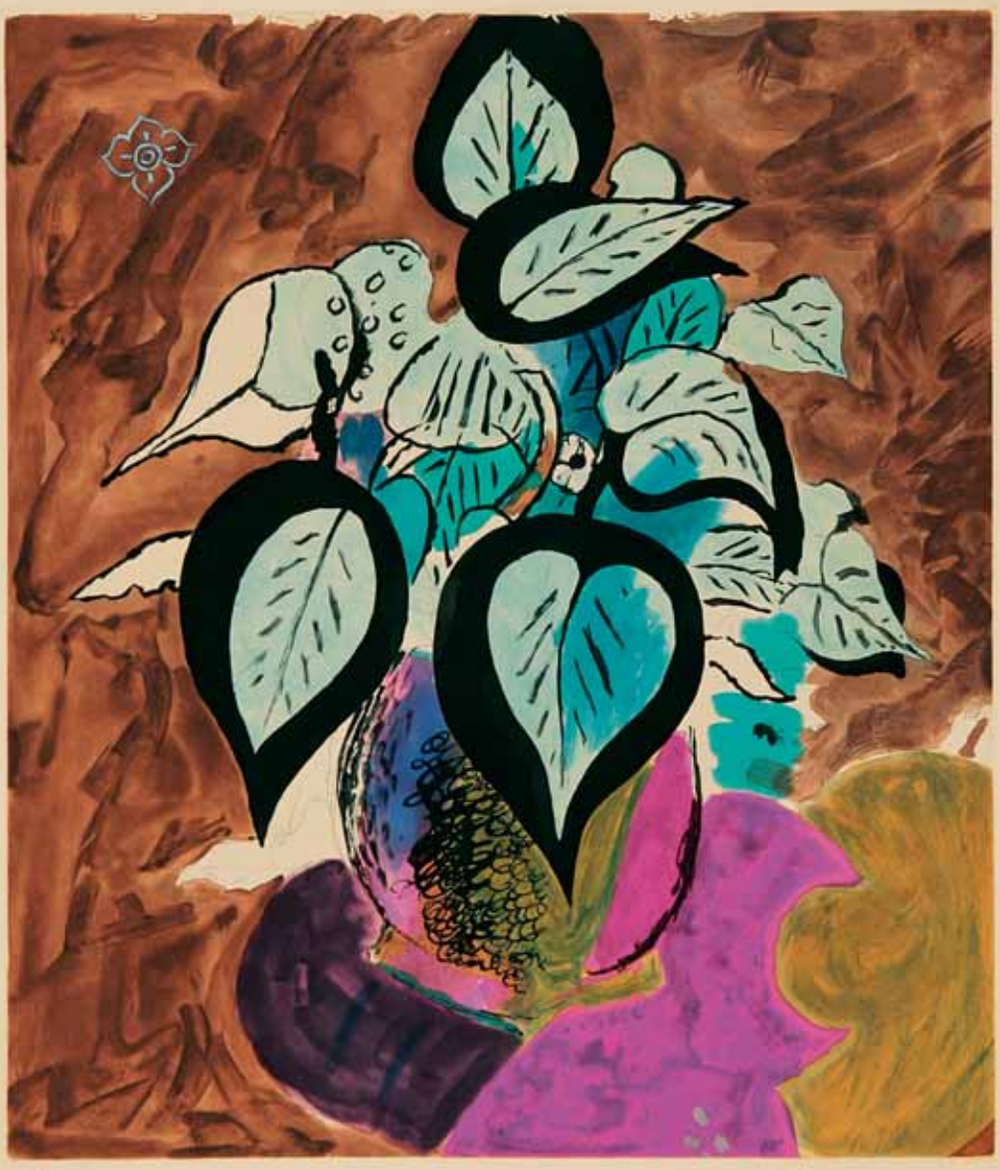
Feuillage noir
Schwarze Blätter

1956
Radierung
62 x 51 cm / 44 x 38 cm
sign., num.
Vallier 106

35

Feuillage en couleurs
Bunte Blätter

1956
Farbradierung
65,4 x 50,3 cm / 43,8 x 37,8 cm
sign., num.
Vallier 105



11/60

36

Oiseau verni (Oiseau VII)
Überfirnisster Vogel (Vogel VII)

1954
überfirnisste Lithographie
40 x 50 cm / 22 x 32 cm
sign., num.
Vallier 93, Mourlot 28

37

L'oiseau noir sur fond bleu (Oiseau VIII)
Schwarzer Vogel auf blauem Grund (Vogel VIII)

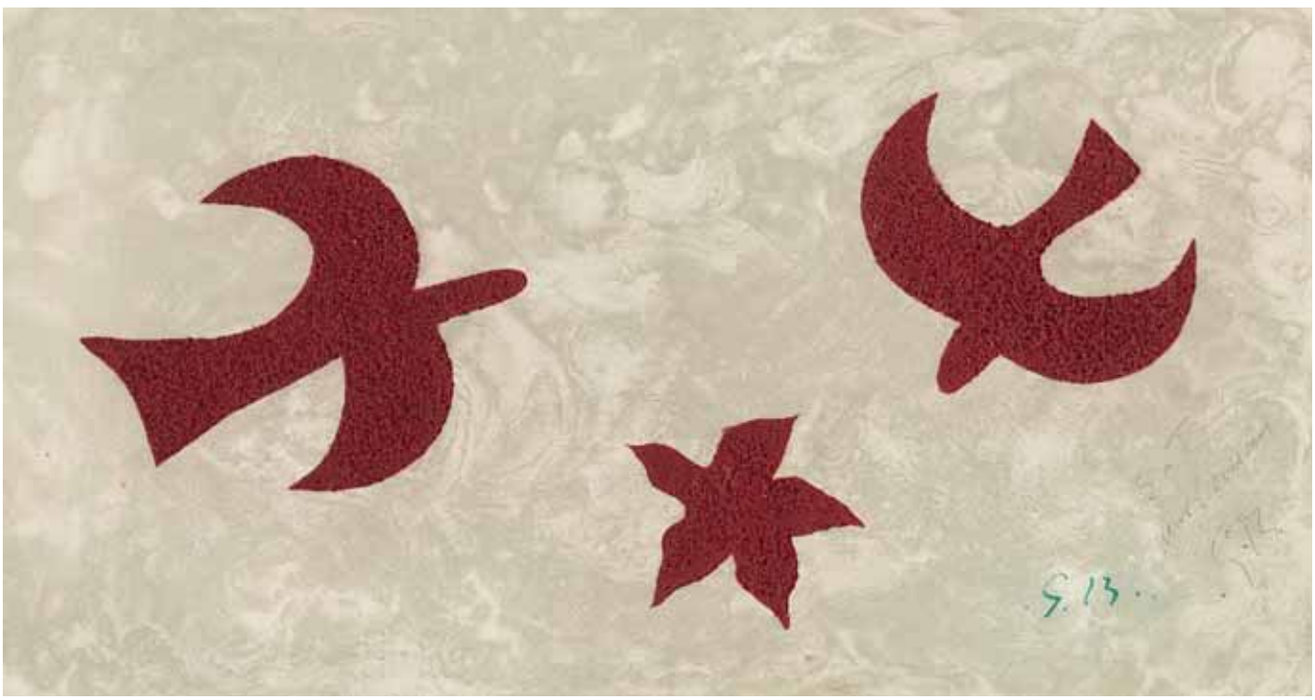
1955
Farbradierung
28 x 38 cm / 15 x 22,5 cm
sign., bez.
Vallier 100

BaT.
S.B.

38

aus **„Un poème dans chaque livre“**
(Ein Gedicht in jedem Buch) von Paul Eluard

1956
Farbradierung
19,2 x 36 cm / 19,7 x 36,7 cm
sign., bez.
Vallier 108



39

Les deux oiseaux (Oiseaux X)
Die beiden Vögel (Vögel X)

1956
Farbradierung
31,5 x 42,2 cm / 16,7 x 27,7 cm
sign., num., bez.
Vallier 107

7/150

G. Braque

40

aus **„La Bibliothèque est en feu“**
(Die Bibliothek brennt) von René Char

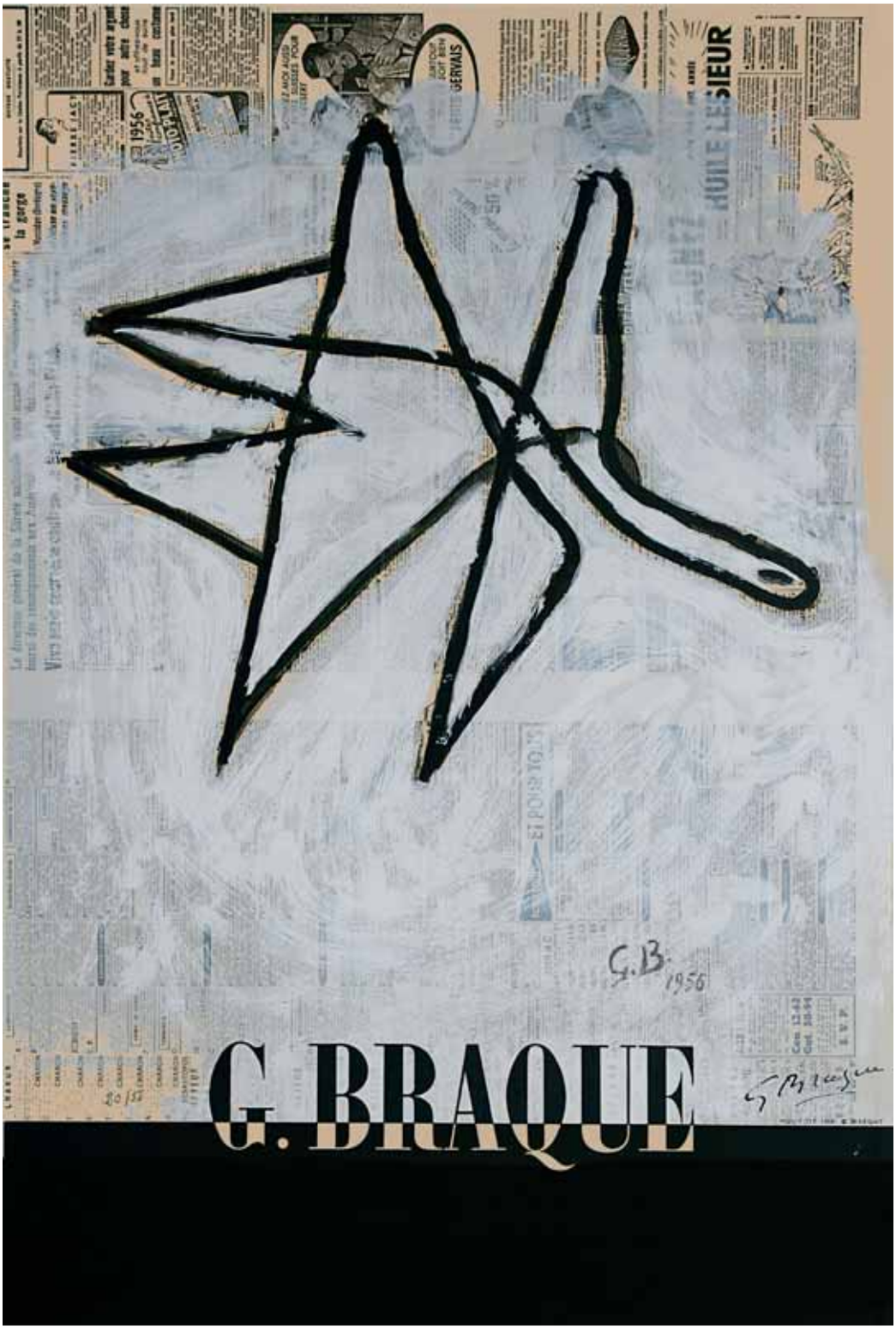
1956
Farbaquatintaradierung
38,5 x 28,5 cm / 23 x 18,5 cm
sign., bez.
Vallier 109

Bon à tirer
S. B.

41

Affiche sur fond journal
Plakat auf Zeitungspapiergrund

1956
Farblithographie
72,5 x 49,2 cm
sign., num.
Wünsche 42



G. BRAQUE

42

Vol de nuit (Oiseau XII)
Nachtvogel (Vogel XII)

1957
Farblithographie
53,5 x 76 cm / 38 x 68 cm
sign., num.
Vallier 111, Mourlot 49

G.B.

43

aus **„Georges Braque – grands livres illustrés“**
(Die großen illustrierten Bücher)

1958
Farblithographie
24,4 x 21 cm
Vallier 134, Mourlot 53

FOLGENDE DOPPELSEITE:

44 a

Août
August

aus „Août“ von Saint-Pol-Roux
1958
Radierung aus der Suite zu „Août“
25 x 32,5 cm
sign., num.
Vallier 135, S. 192 o.

44 b

Août
August

aus „Août“ von Saint-Pol-Roux
1958
Farbradierung aus der Suite zu „Août“
25 x 32,5 cm
sign., num.
Vallier 135, S. 191

G BRAQUE

17/20
G Braque

17/20
G. Bouchon

45

Le poète
Der Dichter

1958
Farblithographie
45 x 70,5 cm / 20 x 56 cm
sign., num.
Vallier 131, Mourlot 60

46

Char noir (Char V)
Schwarzer Wagen (Wagen V)

1958
Farbradierung
47,8 x 55,5 cm / 23,8 x 29,6 cm
sign., num.
Vallier 116

FOLGENDE DOPPELSEITE:

47

Pommes et feuilles
Äpfel und Blätter

1958
Lithographie
50 x 65,5 cm / 16 x 34,4 cm
Vallier 114, Mourlot 47

48

Pommes et feuilles
Äpfel und Blätter

1958
Farblithographie
50 x 65,5 cm / 30,5 x 45 cm
sign., num.
Vallier 114, Mourlot 47

30/
125

S. Brazier

49

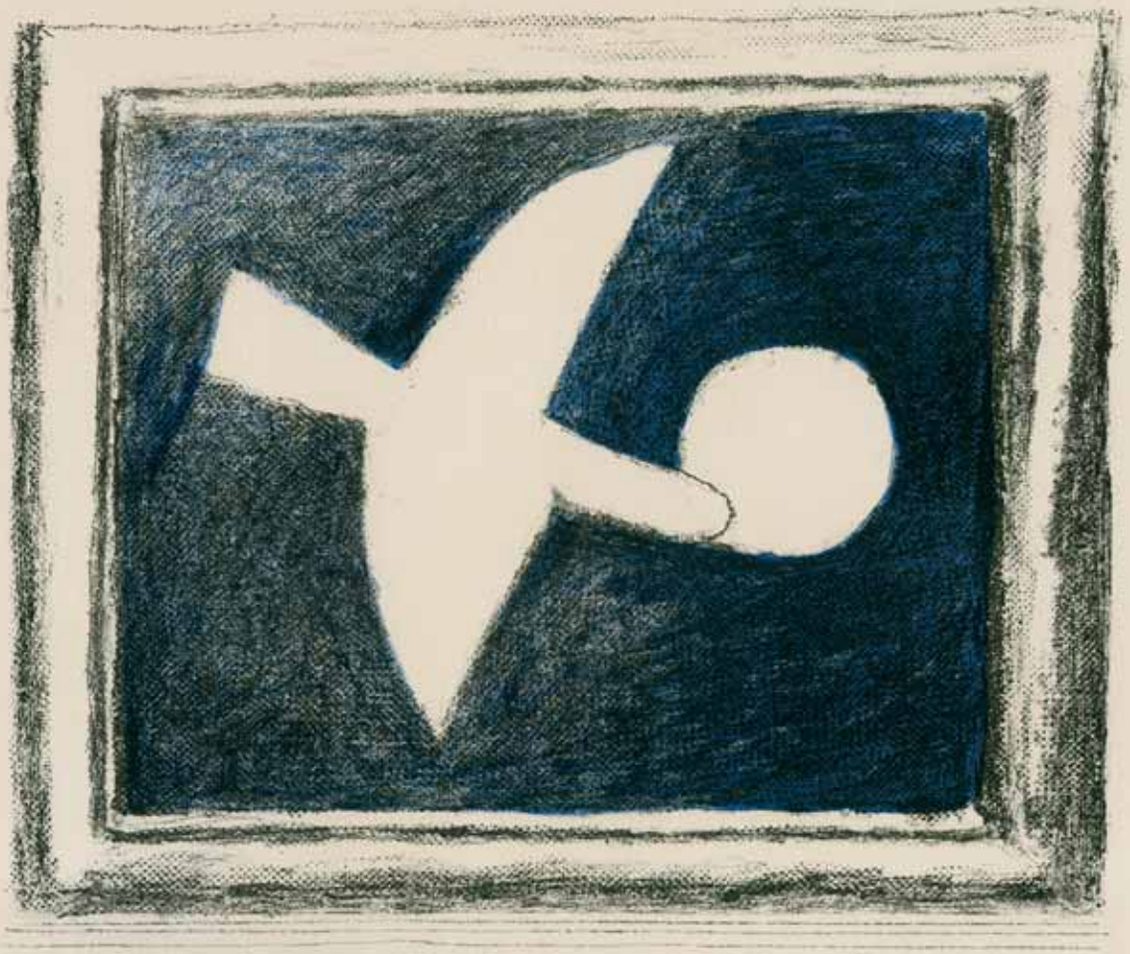
Oiseau sur fond carmin (Oiseau XIV)
Vogel auf karminrotem Grund (Vogel XIV)

1958
Farbradierung
50,1 x 59,5 cm / 32,5 x 43 cm
sign., num.
Vallier 123

50

Astre et oiseau I
Gestirn und Vogel I

1958-1959
Farblithographie
44 x 52,5 cm / 27,5 x 32 cm
sign., num.
Vallier 129, Mourlot 58



11/75

51

Les oiseaux blancs
Die weißen Vögel

1958
Farblithographie
72,3 x 48,5 cm / 56 x 41 cm
Vallier 119, Mourlot 45

52

Oiseau des forêts (Oiseau XVII)
Waldvogel (Vogel XVII)

1958
Farblithographie
72,4 x 54 cm / 39,5 x 46,5 cm
sign., num.
Vallier 127, Mourlot 50

XV/XXV

G. Brugm

53

Oiseau sur fond de X
Vogel auf X-Grund

1958
Farblithographie
38 x 29,3 cm / 31,5 x 24,5 cm
Vallier 122, Mourlot 55

FOLGENDE DOPPELSEITE:

54

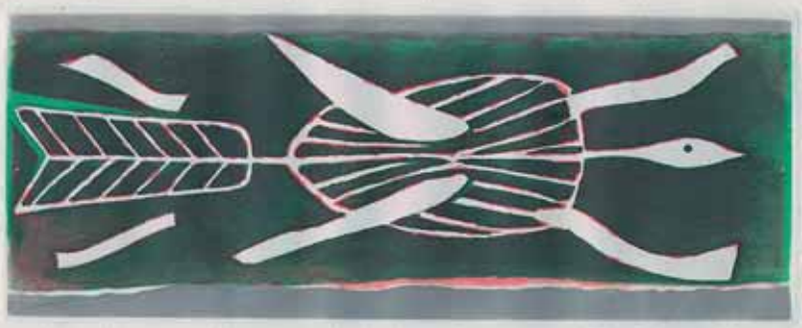
Thalassa I
Thalassa I

1959
Farbaquatintaradierung
37 x 48 cm / 10,5 x 26,5 cm
sign., num.
Vallier 139

55

Thalassa II
Thalassa II

1959
Farbaquatintaradierung
37 x 48 cm / 10,5 x 30,5 cm / 10,5 x 26,5 cm
sign., num.
Vallier 140



Ex 11/60

G. Braque

24/60

G. Braque

56 a

Oiseau blanc sur fond noir
Weißer Vogel auf schwarzem Grund

aus „Le tir à l'arc" (Bogenschießen)
1960
Aquatintaradierung, Abzug „hors commerce"
38,4 x 28,2 cm / 22,3 x 14 cm
sign., bez.
Vallier 153, S. 219 u.r.

FOLGENDE DOPPELSEITE:

56 b

Oiseau blanc sur fond noir
Weißer Vogel auf schwarzem Grund

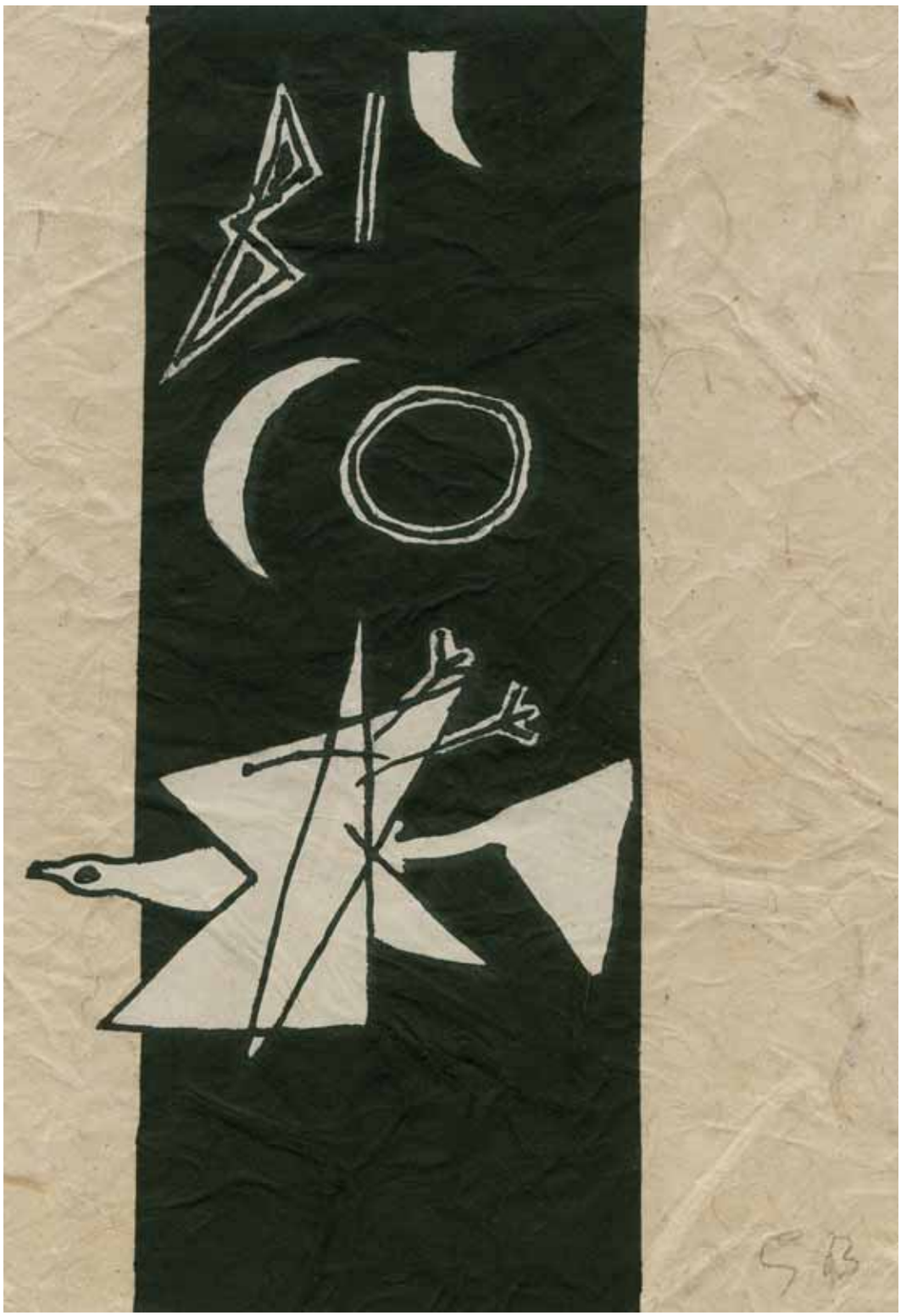
aus „Le tir à l'arc" (Bogenschießen)
1960
Aquatintaradierung
38,4 x 28,2 cm / 22,3 x 14 cm
sign., bez.
Vallier 153, S. 219 u.r.

57

Taureaux ailés
Geflügelte Stiere

aus „Le tir à l'arc" (Bogenschießen)
1960
Farblithographie
38,5 x 28 cm / 21,5 x 15,5 cm
sign., num.
Vallier 153, S. 221 u.r., Mourlot 90

H.C. G. Braque



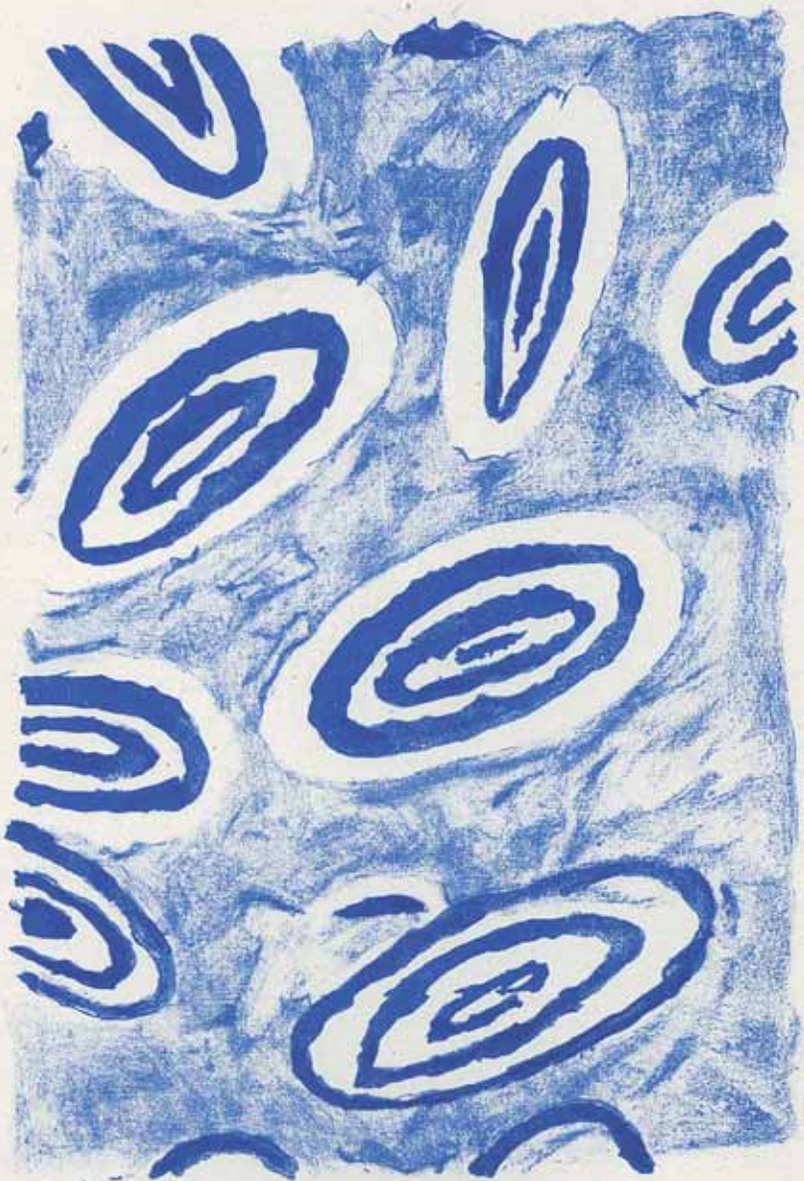
III/X

G. Braque

58

Disques
Scheiben

aus „Le tir à l'arc" (Bogenschießen)
1960
Farblithographie
38,5 x 28 cm / 22 x 15,5 cm
sign., num.
Vallier 153, S. 221 u.l., Mourlot 89



III/X

G Braque

59

zu **„Georges Braque - Nouvelles Sculptures et plaques gravées“**
(Georges Braque - Neue Plastiken und Graphiken)

1960
Farbradierung
38,2 x 28,6 cm / 30,0 x 25,0 cm
sign., num.
Vallier 152

50/50

60

Profil grec
Griechisches Profil

1960
Farblithographie
58 x 46,9 cm / 33,5 x 24,5 cm
sign., num.
Vallier 146, Mourlot 83

37/150

G. Braque

61

Gélinotte

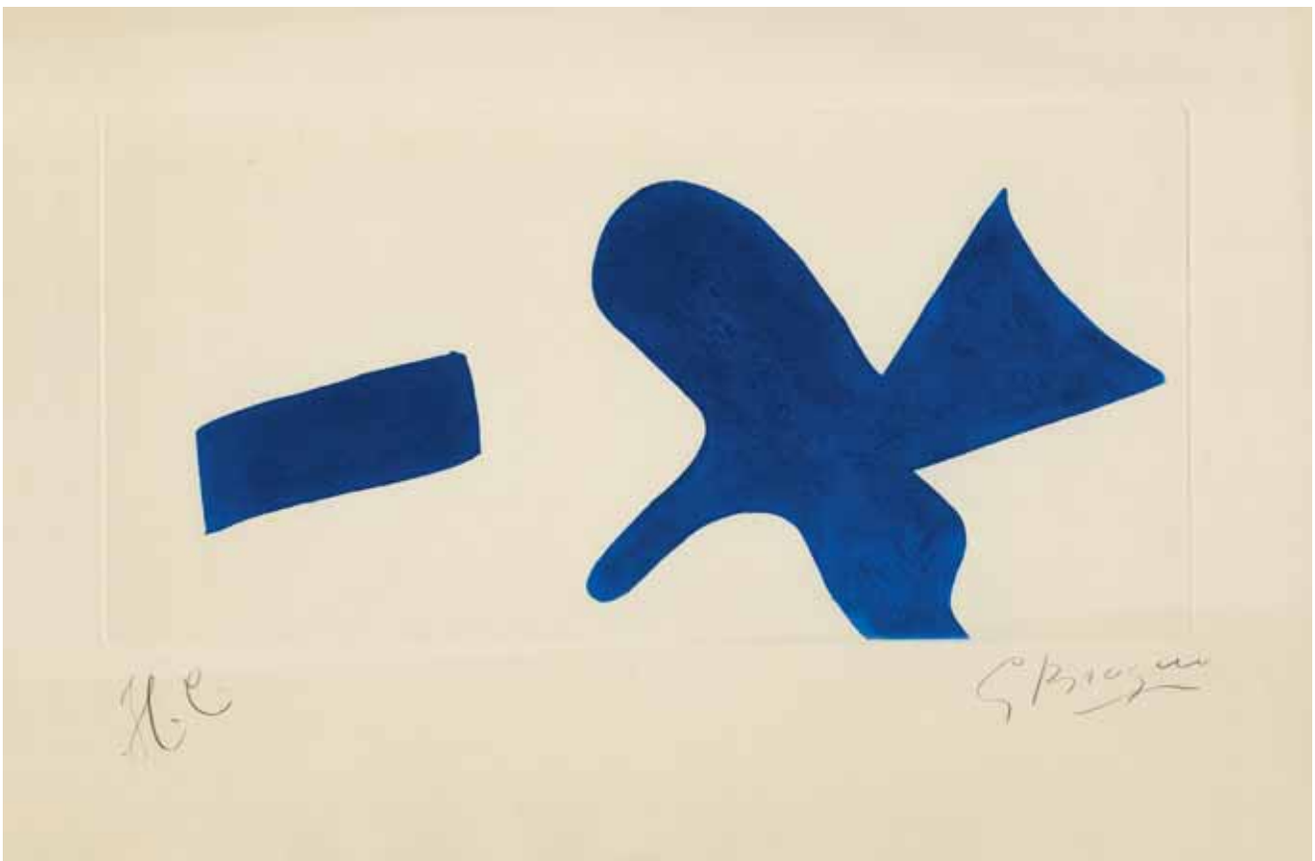
1960
Farblithographie
47,8 x 64 cm / 22,5 x 35 cm
sign., num.
Vallier 149, Mourlot 81

10/75
G. Braque

62

Oiseau bleu
Blauer Vogel

zu „Louis Broder Livres“ (Louis Broder-Bücher)
wahrscheinlich 1959
Farbaquatintaradierung, Abzug „hors commerce“
33,3 x 50,5 cm / 19 x 38,5 cm
sign., bez.
nicht bei Vallier



63

L'oiseau et son ombre I
Der Vogel und sein Schatten I

1959
Farblithographie
65 x 91 cm / 58,5 x 84,5 cm
sign., num.
Vallier 141, Mourlot 65

64

L'oiseau et son ombre II
Der Vogel und sein Schatten II

1961
Farbradierung
52,7 x 72,5 cm / 33,5 x 58,5 cm
sign., num.
Vallier 157

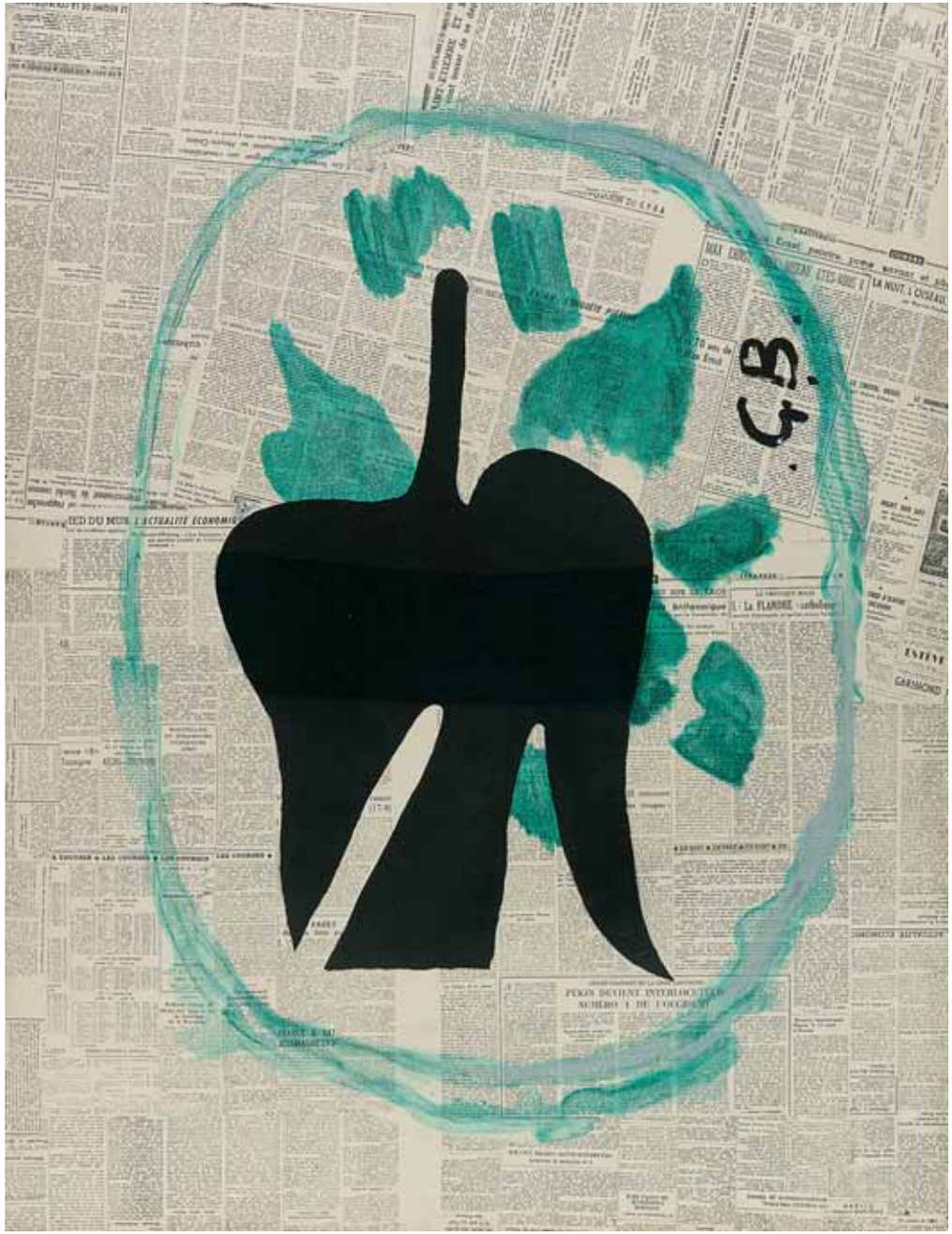
81/75

G. Braque

65

L'oiseau dans le feuillage
Der Vogel im Blattwerk

1961
Farblithographie
80 x 104 cm
Vallier 164, Mourlot 102


G.B.

66

Oiseau de passage
Vorüberziehender Vogel

1961
Farbradierung
74,5 x 56,5 cm / 59 x 41 cm
sign., num.
Vallier 166

FOLGENDE DOPPELSEITE:

67

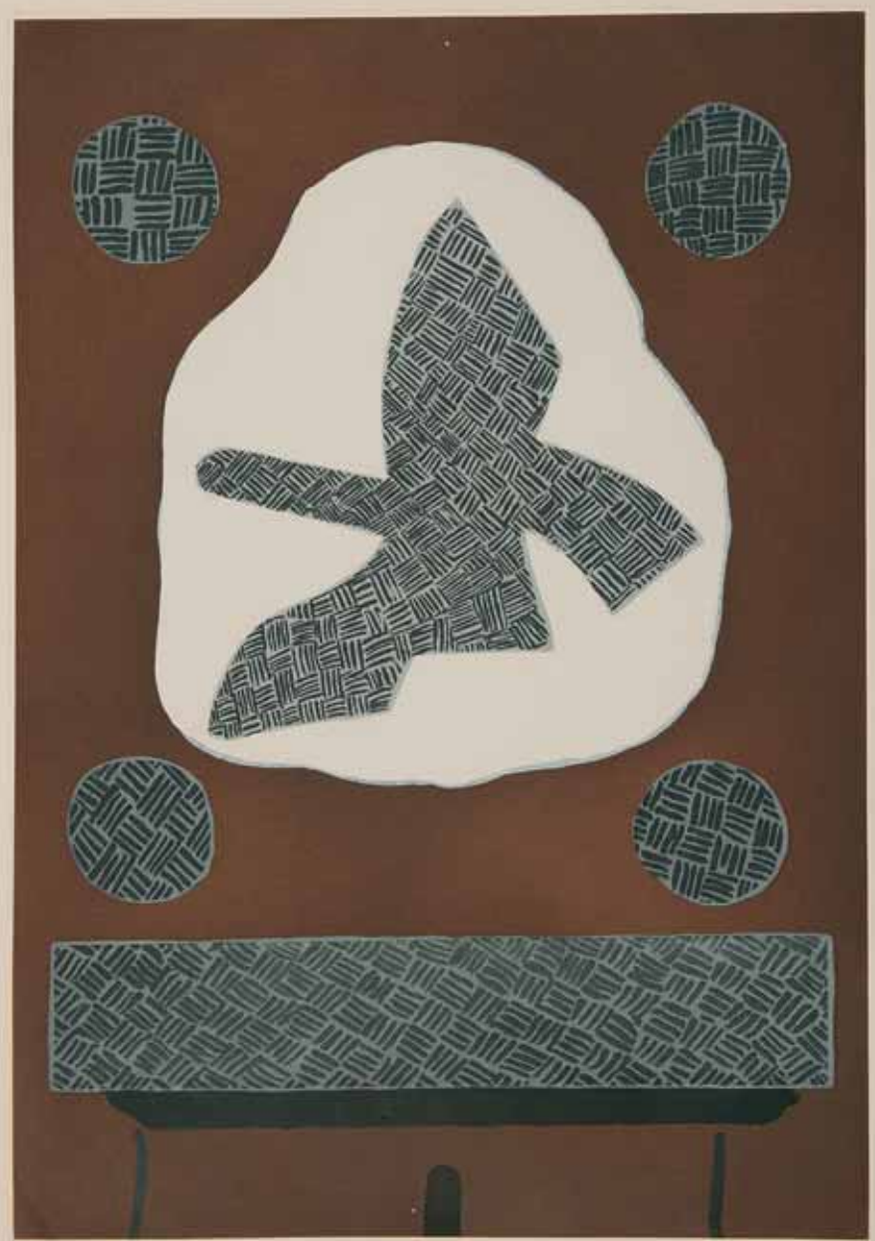
Migration
Abflug der Zugvögel

1962
Farbradierung mit Leinenprägung
54,6 x 43 cm / 24 x 17,5 cm
sign., num.
Vallier 172

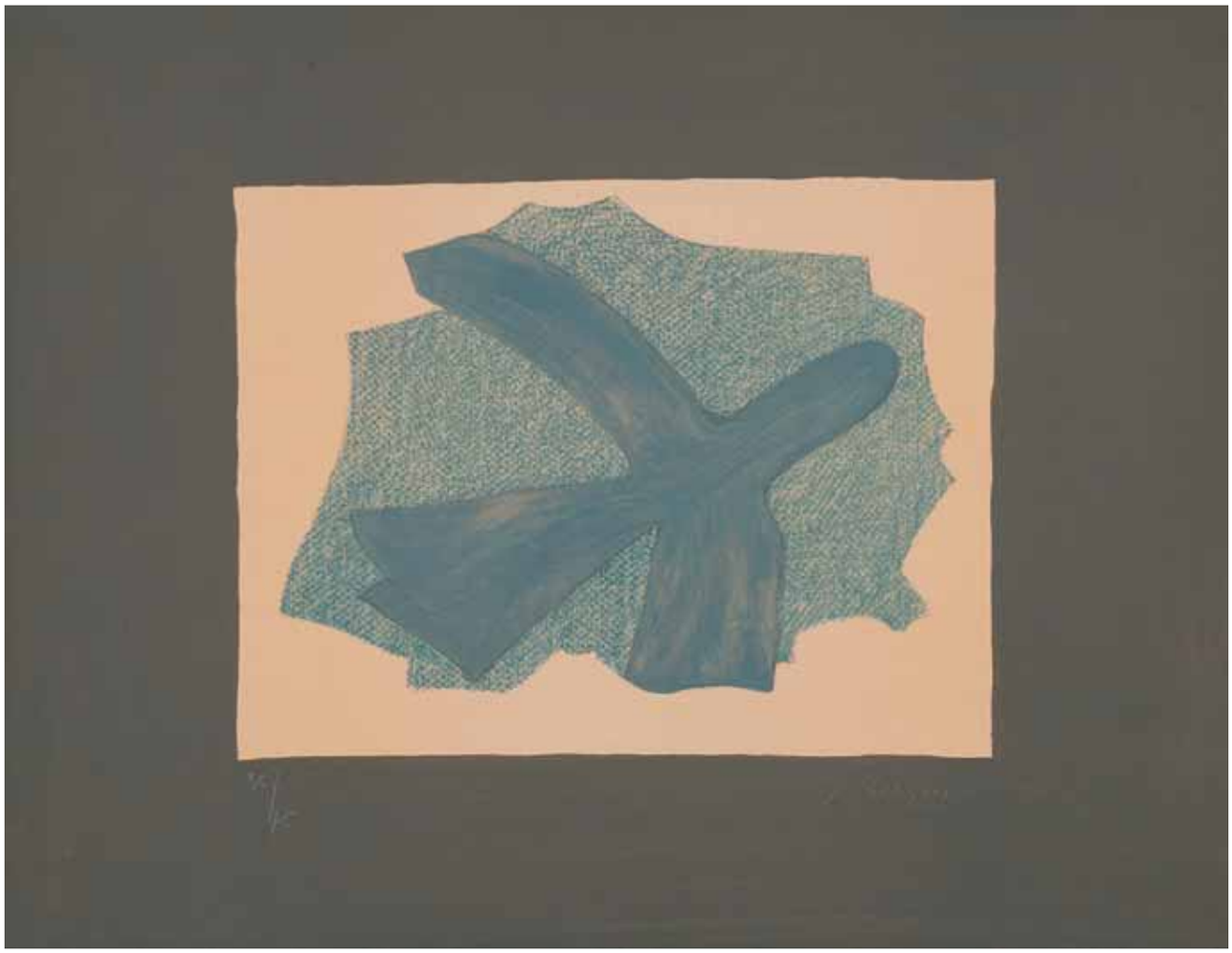
68

L'envol (Oiseau bleu)
Der Vogelflug (Blauer Vogel)

1960
Farblithographie
50,7 x 65 cm
sign., num.
Vallier 148, Mourlot 95



69/90



69

L'oiseau blanc
Der weiße Vogel

1961 / 62
Farblithographie
66,5 x 50 cm / 36,1 x 29,2 cm
sign., dat., bez.
Vallier 159, Mourlot 113

Bonätiw.
Le 13 Avril 1962
G. Bieger

70

Le ciel bleu
Der blaue Himmel

1962
Farblithographie
36,5 x 44,5 cm / 16,7 x 24,5 cm
sign., num.
Vallier 175, Mourlot 142

45/75

G. Braque

71

L'essor I
Der Aufflug I

1961
Farblithographie
48 x 65,5 cm / 26 x 34,5 cm
sign., num.
Vallier 161, Mourlot 100

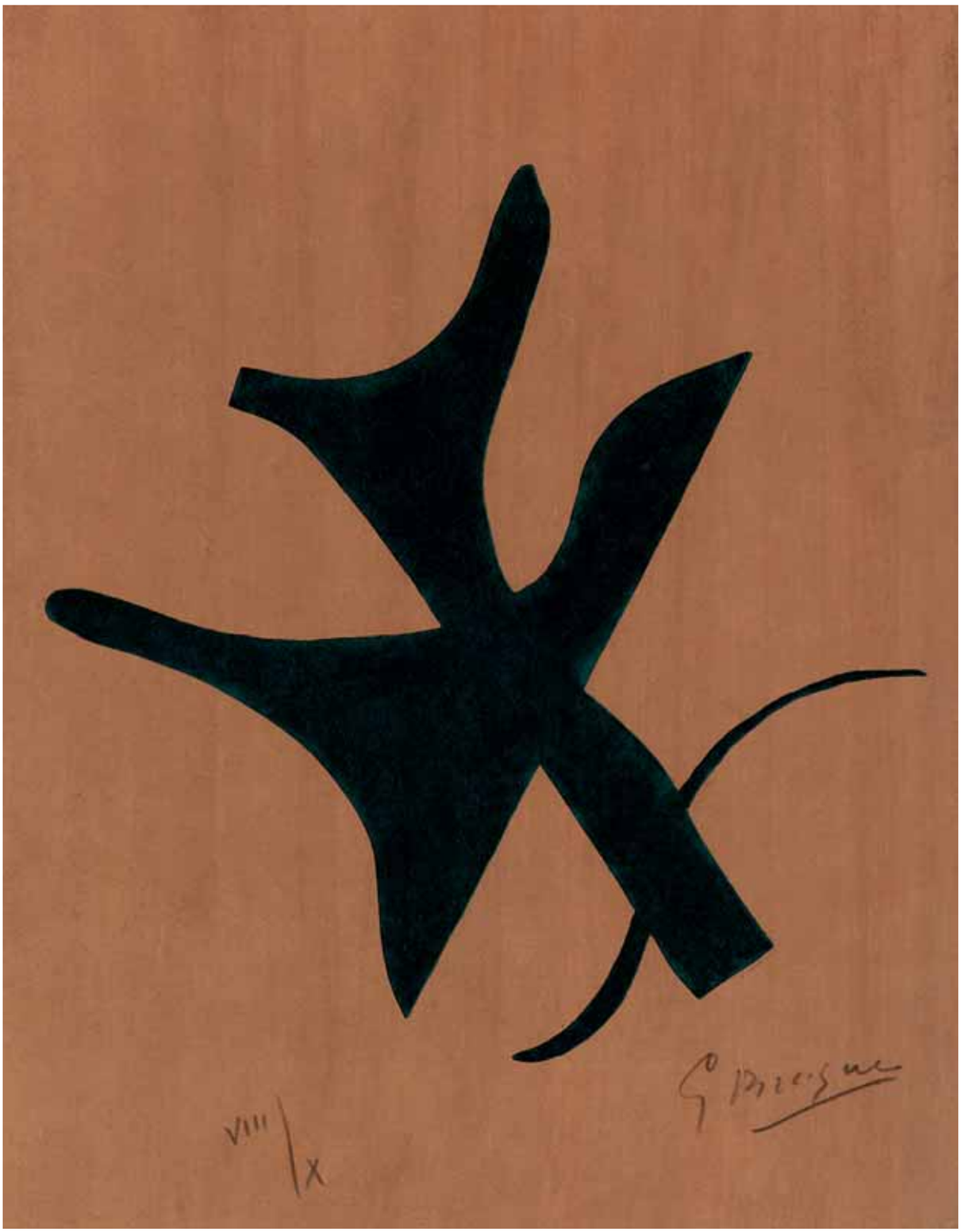
75/100

G. Biagini

72

Oiseau vert sur fond brun
Grüner Vogel vor braunem Grund

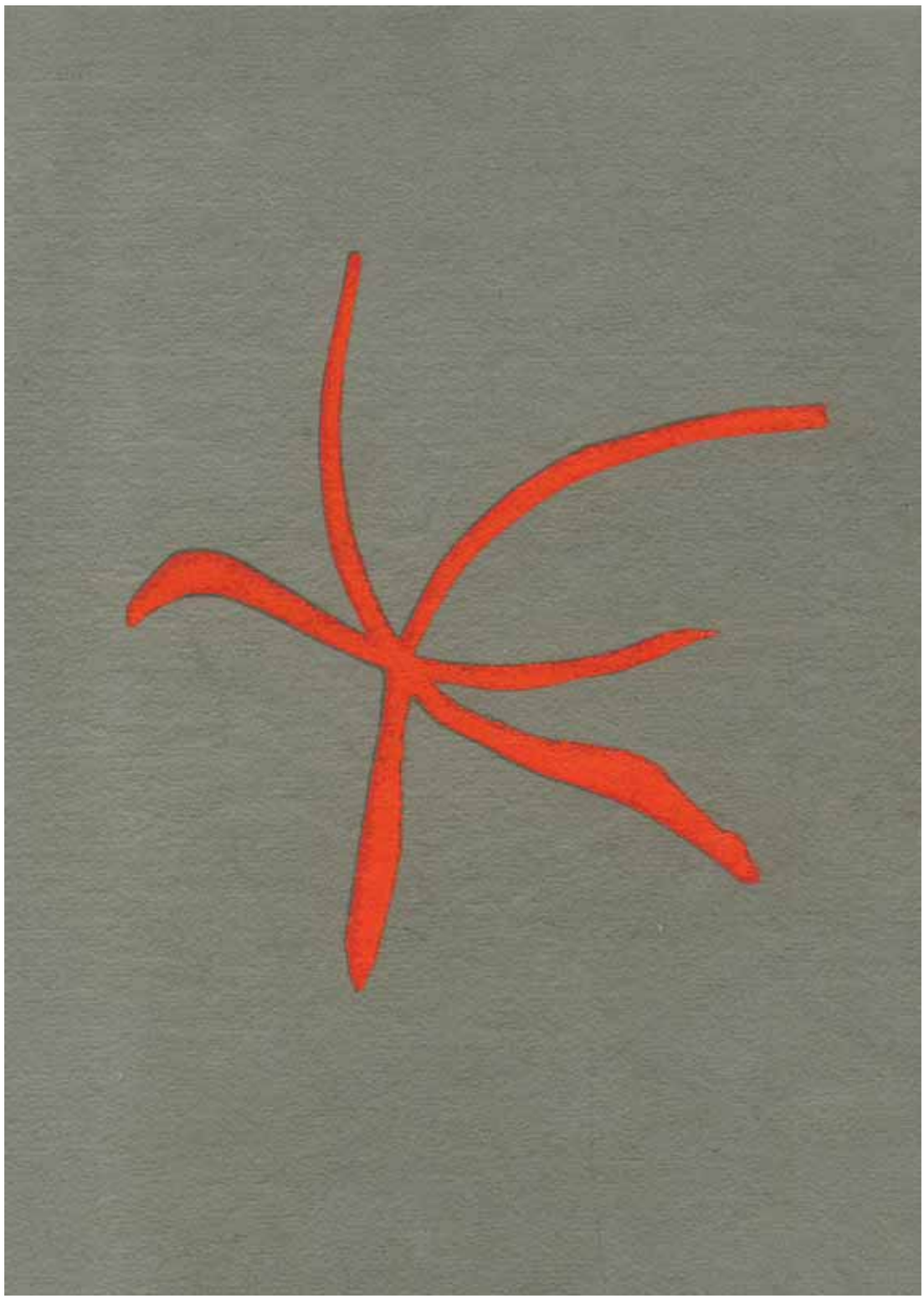
aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
47 x 37 cm / 34 x 33,5 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 247 u.l.


VIII/X

73

Étoile de mer rouge
Roter Seestern

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
48,8 x 38,3 cm / 25 x 24 cm
Vallier 181, S. 247 u.r.



74

Oiseau noir sur fond vert
Schwarzer Vogel vor grünfarbenem Hintergrund

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
72 x 47 cm / 42,5 x 31 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 279

75

Poissons volants bleus
Blaue fliegende Fische

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
47 x 36,7 cm / 39,5 x 28,5 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 253 u.

14/40
G. Braque

76

Profil de femme
Frauenprofil

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
47 x 37 cm / 43,3 x 31,4 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 252 o.r.

77

Bouquet: Fleurs bleues
Strauß: Blaue Blumen

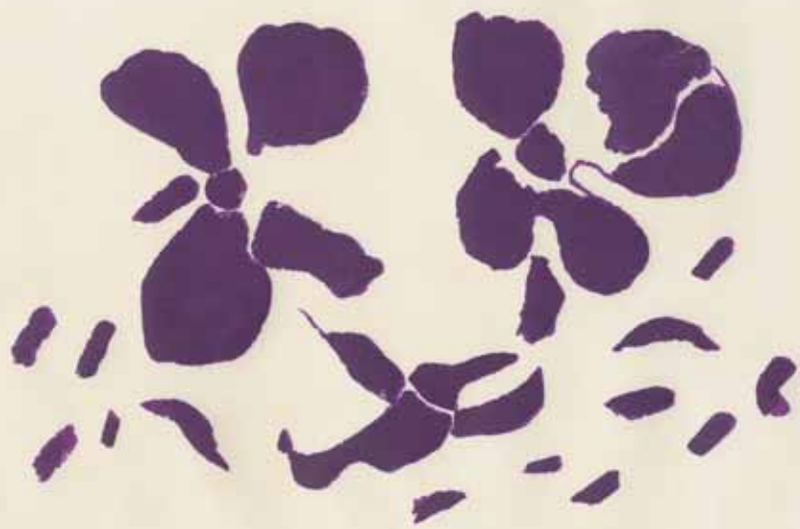
aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
47 x 37 cm / 30 x 30 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 253 o.

G Braque

78

Fleurs violettes
Violette Blumen

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt , Abzug „hors commerce“
48,2 x 43,2 cm / 13 x 20 cm
sign., bez.
Vallier 181, S. 252 o.l.



79

Fleurs blanches
Weiße Blumen

aus „Si je mourais là-bas“ (Wenn ich da stürbe)
von Guillaume Apollinaire
1962
Farbholzschnitt
47 x 37 cm / 40,5 x 31,5 cm
sign., num.
Vallier 181, S. 250 u.l.

IX/X

G° Braque

80

Oiseau blanc sur fond rouge
Weißer Vogel auf rotem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 22 x 32,3 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 255 u.

8/100
G. Braque

81

L'Oiseau blanc et l'oiseau noir
Der weiße und der schwarze Vogel

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 38 x 48,5 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 256 o.

82

Oiseau pourpre
Purpurner Vogel

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 34,5 x 46 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 256 u.

8/30

83

Oiseau gris sur fond vert
Grauer Vogel auf grünem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 32,8 x 47,5 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 257

2/30

G. Braque

84

Oiseau blanc sur fond bleu
Weißer Vogel auf blauem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43,2 x 54 cm / 35 x 46,7 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 258 o.

85

Oiseau noir sur fond vert
Schwarzer Vogel auf grünem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 13 x 25,2 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 258 u.

9/30

G. Braque

86

Oiseau blanc et oiseau noir sur fond rouge
Weißer Vogel und schwarzer Vogel auf rotem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 35 x 49 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 259

G. Braque

87

L'oiseaux noir
Der schwarze Vogel

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 35 x 46,2 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 260

1/30

88

Oiseau blanc dans les feuillages
Weißer Vogel im Blätterwerk

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 34,9 x 46,9 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 261

2/30

G. Braque

89

Oiseaux dans la pluie
Vögel im Regen

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 34,4 x 47 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 262 o.

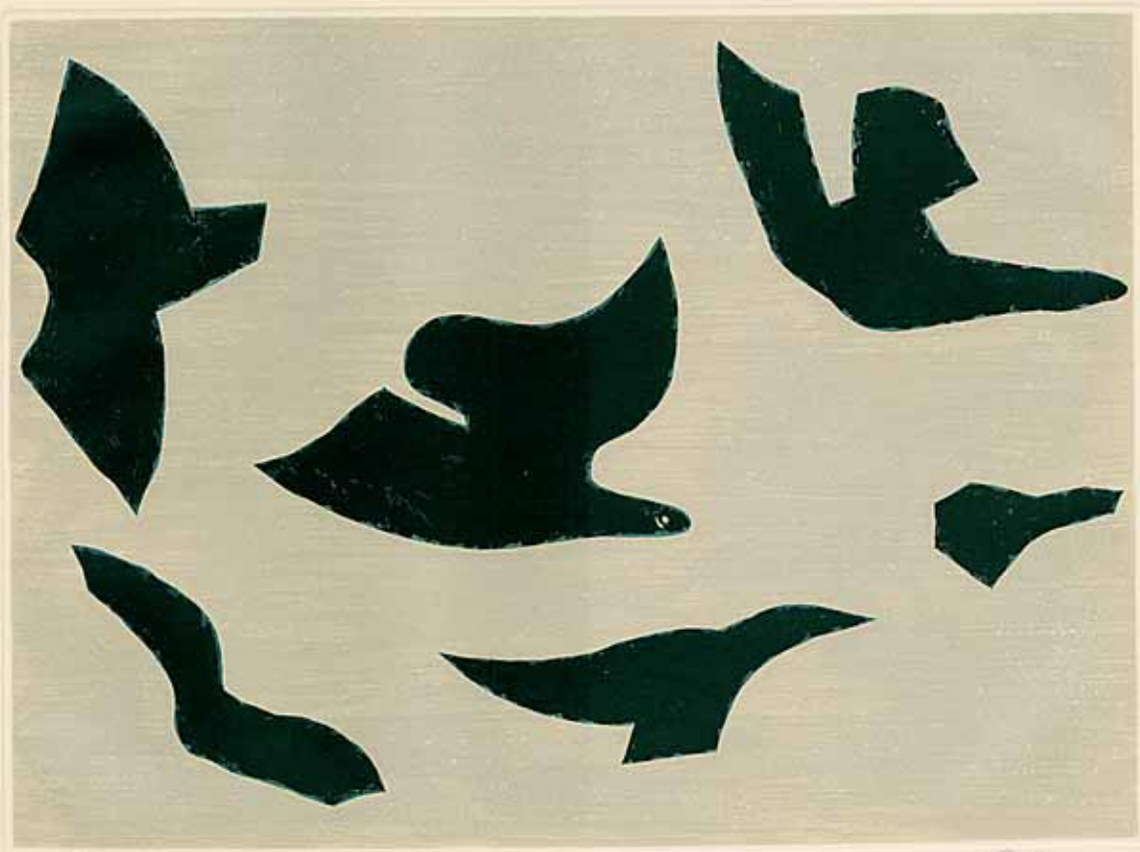
3/30

G. Braque

90

Oiseau noir sur fond beige
Schwarzer Vogel auf beigem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm / 35 x 46,7 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 262 u.



91

Oiseau blanc au fond bleu et rosé
Weißer Vogel in blauem und rosafarbenem Grund

aus „L'ordre des oiseaux" (Die Ordnung der Vögel)
von Saint-John Perse
1962
Farbradierung
43 x 54 cm, Abb. 13 x 24,7 cm
sign., num.
Vallier 182, S. 263

2/30

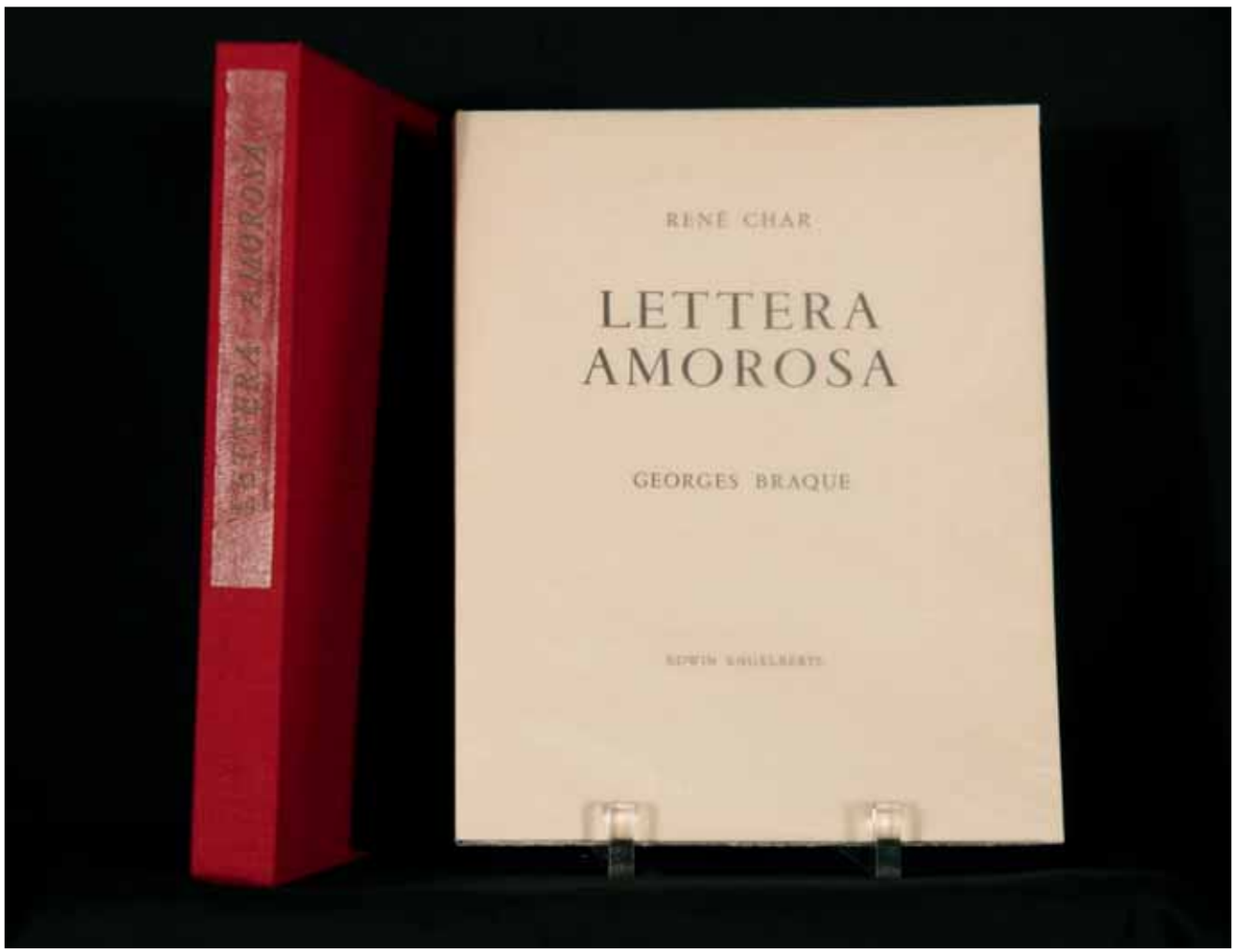
G. Braque

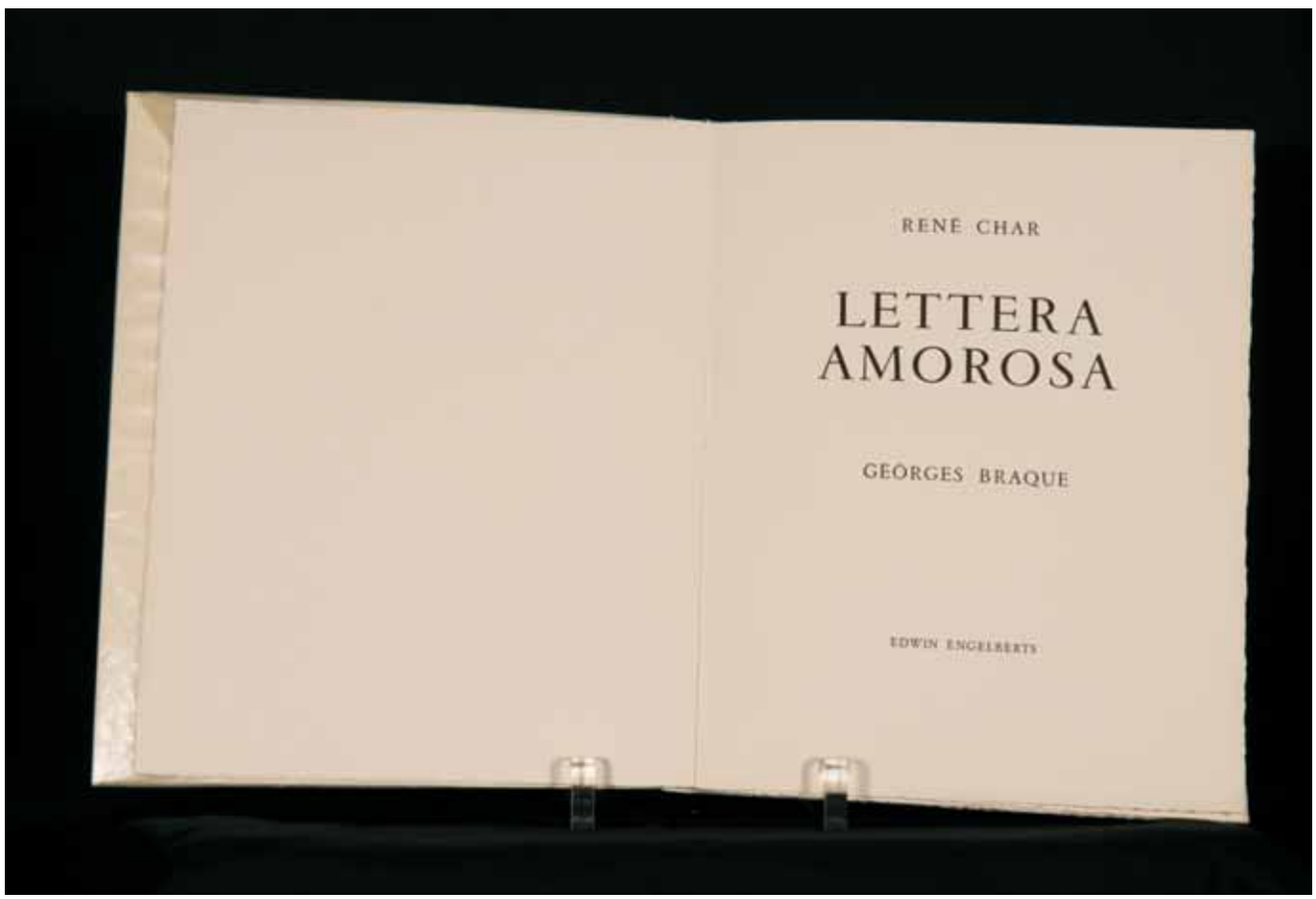
92

Lettera amorosa
(Liebesbrief) von René Char

1963
Buch mit 26 Farblithographien
und einer Schwarzweißlithographie
32,5 x 26 cm
sign., num.
Vallier 187, Mourlot 119-140, S. 170 ff.

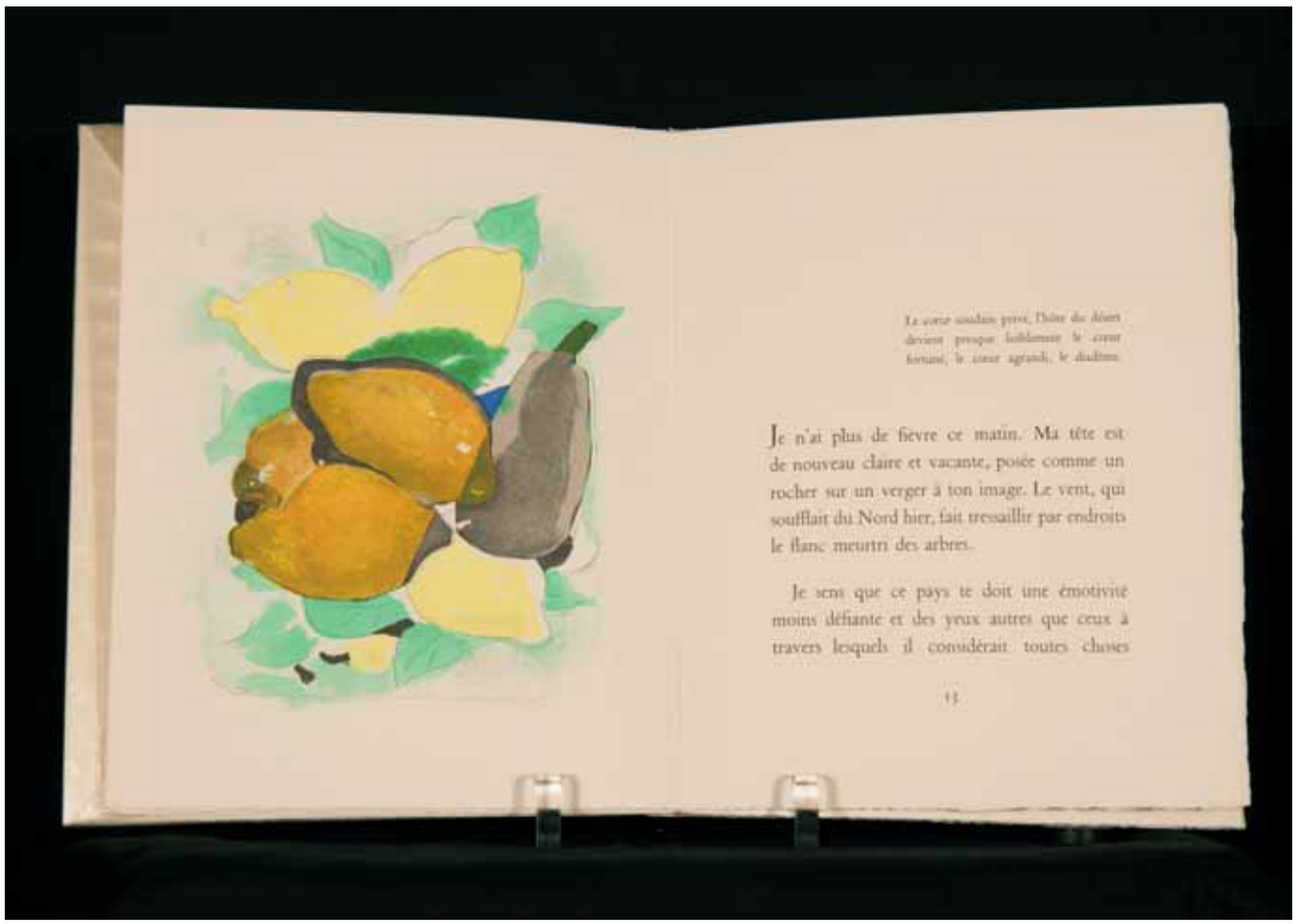
S. 204 – 231


LETTERA AMOROSA
RENÉ CHAR
LETTERA
AMOROSA
GEORGES BRAQUE
EDWIN ENGELBERTS


RENÉ CHAR
LETTERA
AMOROSA
GEORGES BRAQUE
EDWIN ENGELBERTS

aux prises avec son habileté de moins en moins spacieuse. Je te chéris cependant que dérive la lourde pinasse de la mort.

"Ce fut, monde béni, tel mots d'Eros altéré, qu'elle illumina le bâti de mon être, la conque de son ventre : je les mêlai à jamais. Et ce fut à telle seconde de mon appréhension qu'elle changea le sentier flou et aberrant de mon destin en un chemin de parélie pour la félicité furtive de la terre des amants."



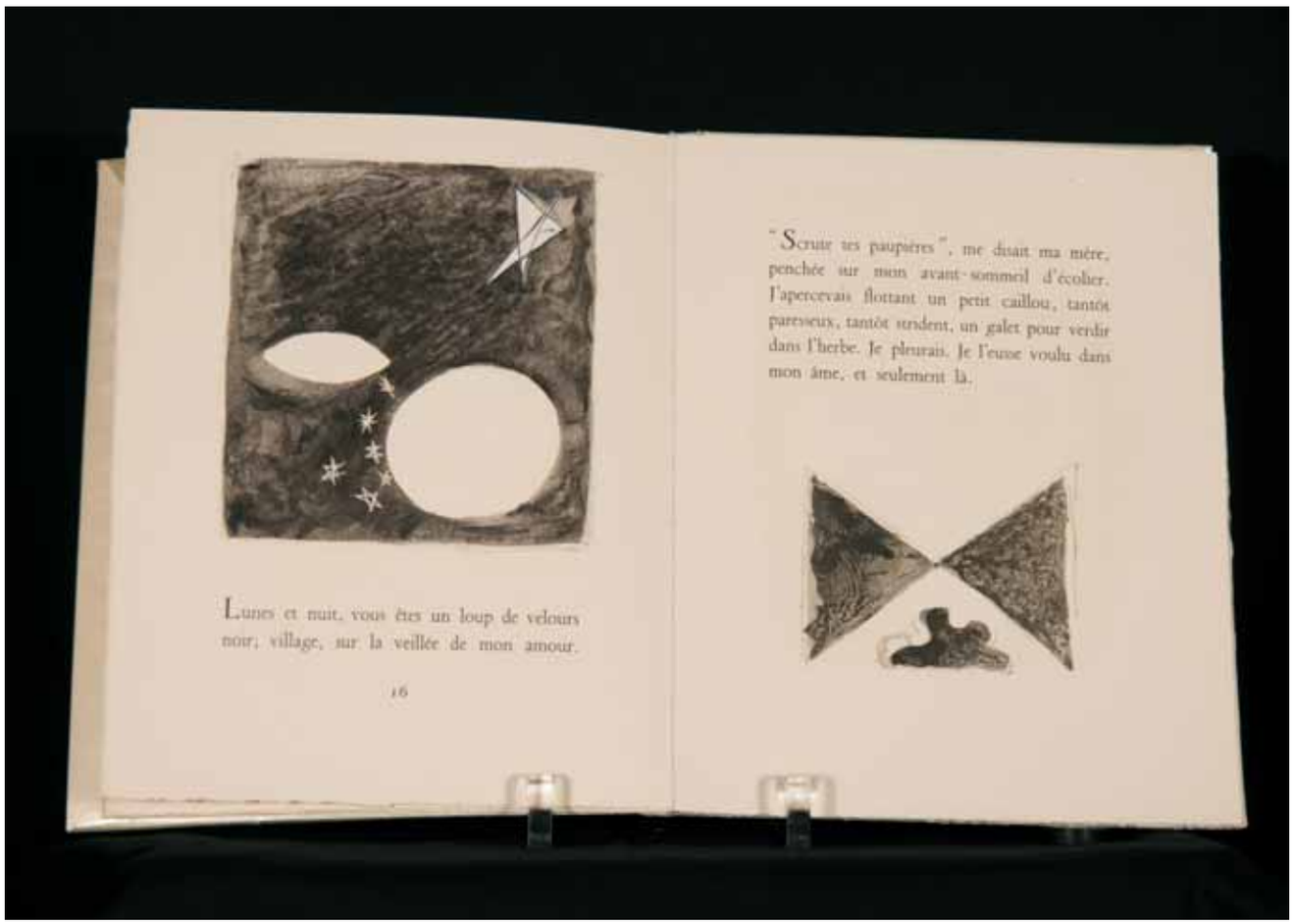
Le cœur soudain privé, l'hôte du désert devient presque boîtiment le cœur fortuné, le cœur agrandi, le diaffrem.

Je n'ai plus de fièvre ce matin. Ma tête est de nouveau claire et vacante, posée comme un rocher sur un verger à ton image. Le vent, qui soufflait du Nord hier, fait tressaillir par endroits le flanc meurtri des arbres.

Je sens que ce pays te doit une émotivité moins défiante et des yeux autres que ceux à travers lesquels il considérait toutes choses

auparavant. Tu es partie mais tu demeures dans l'inflexion des circonstances, puisque lui et moi avons mal. Pour te rassurer dans ma pensée, j'ai rompu avec les visiteurs éventuels, avec les besognes et la contradiction. Je me repose comme tu assures que je dois le faire. Je vais souvent à la montagne dormir. C'est alors, en vérité, qu'avec l'aide d'une nature à présent favorable, je m'évade des échardes enfoncées dans ma chair, vieux accidents, âpres tournois.

Pourras-tu accepter contre toi un homme si haletant ?



Lunes et nuit, vous êtes un loup de velours noir; village, sur la veillée de mon amour.

16

"Scruter ses paupières", me disait ma mère, penchée sur mon avant-sommeil d'écolier. J'apercevais flottant un petit caillou, tantôt paresseux, tantôt strident, un galet pour verdir dans l'herbe. Je pleurais. Je l'eusse voulu dans mon âme, et seulement là.

Chant d'insomnie :

Amour bêlant, l'Amoureuse viendra,
Gloria de l'été, ô fruits !
La flèche du soleil traversera ses lèvres,
Le trèfle nu sur sa chair bouclera,
Miniature semblable à l'iris, l'orchidée,
Cadeau le plus ancien des prairies au plaisir
Que la cascade mutille, que la bouche délivre.

Je voudrais me glisser dans une forêt où les plantes se refermeraient et s'étreindraient derrière nous, forêt nombre de fois centenaire, mais elle reste à semer. C'est un chagrin d'avoir, dans sa courte vie, passé à côté du feu avec des mains de pêcheur d'éponges. " Deux étincelles, tes aïeules ", raille l'alto du temps, sans compassion.

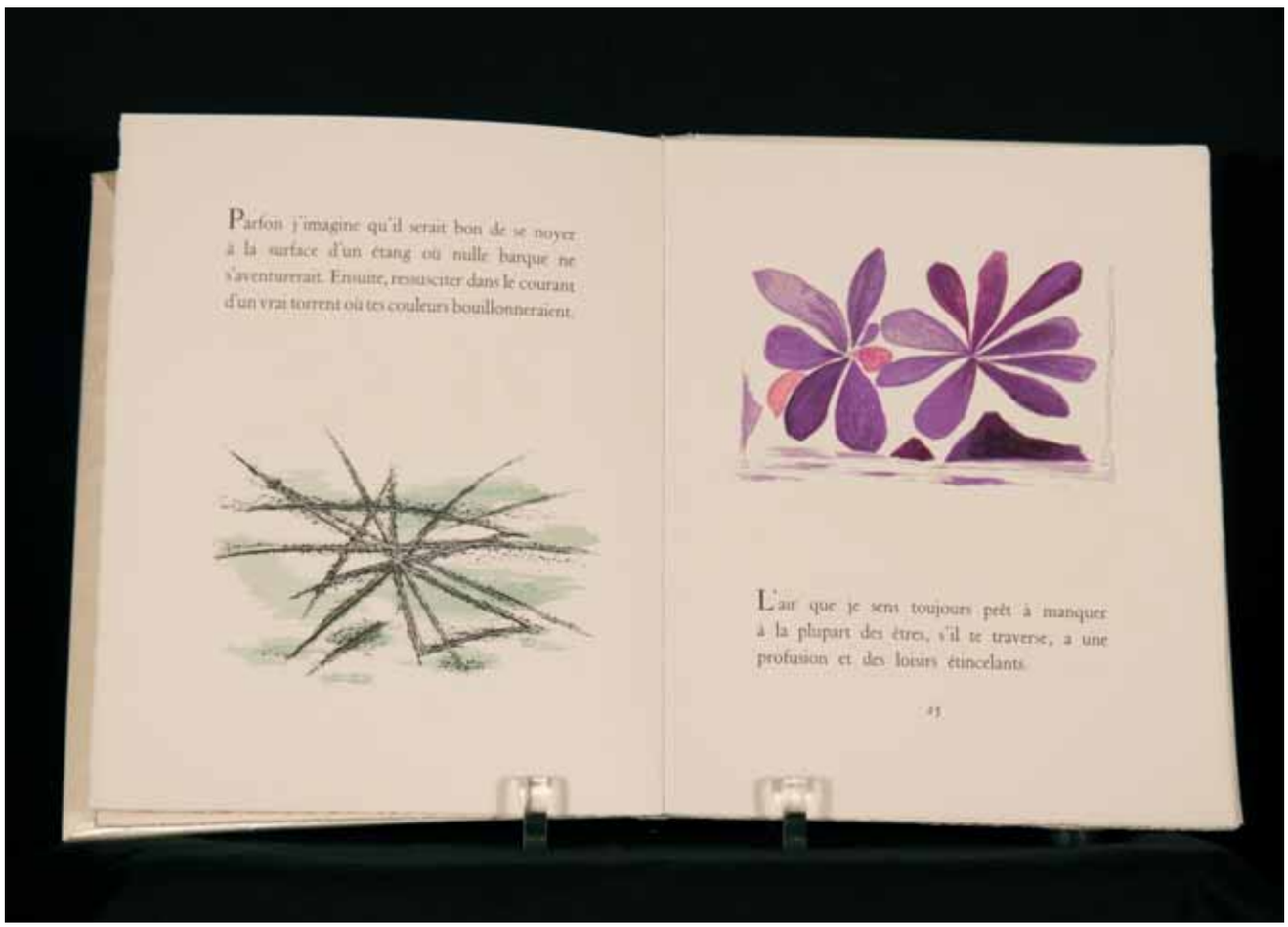
L'automne ! Le parc compte ses arbres bien distincts. Celui-ci est roux traditionnellement ;

22

cet autre fermant le chemin est une bouillie d'épines. Le rouge-gorge est arrivé, le gentil luthier des campagnes. Les gouttes de son chant s'égrènent sur le carreau de la fenêtre. Dans l'herbe de la pelouse grelottent de magiques assassinats d'insectes. Écoute, mais n'entends pas.

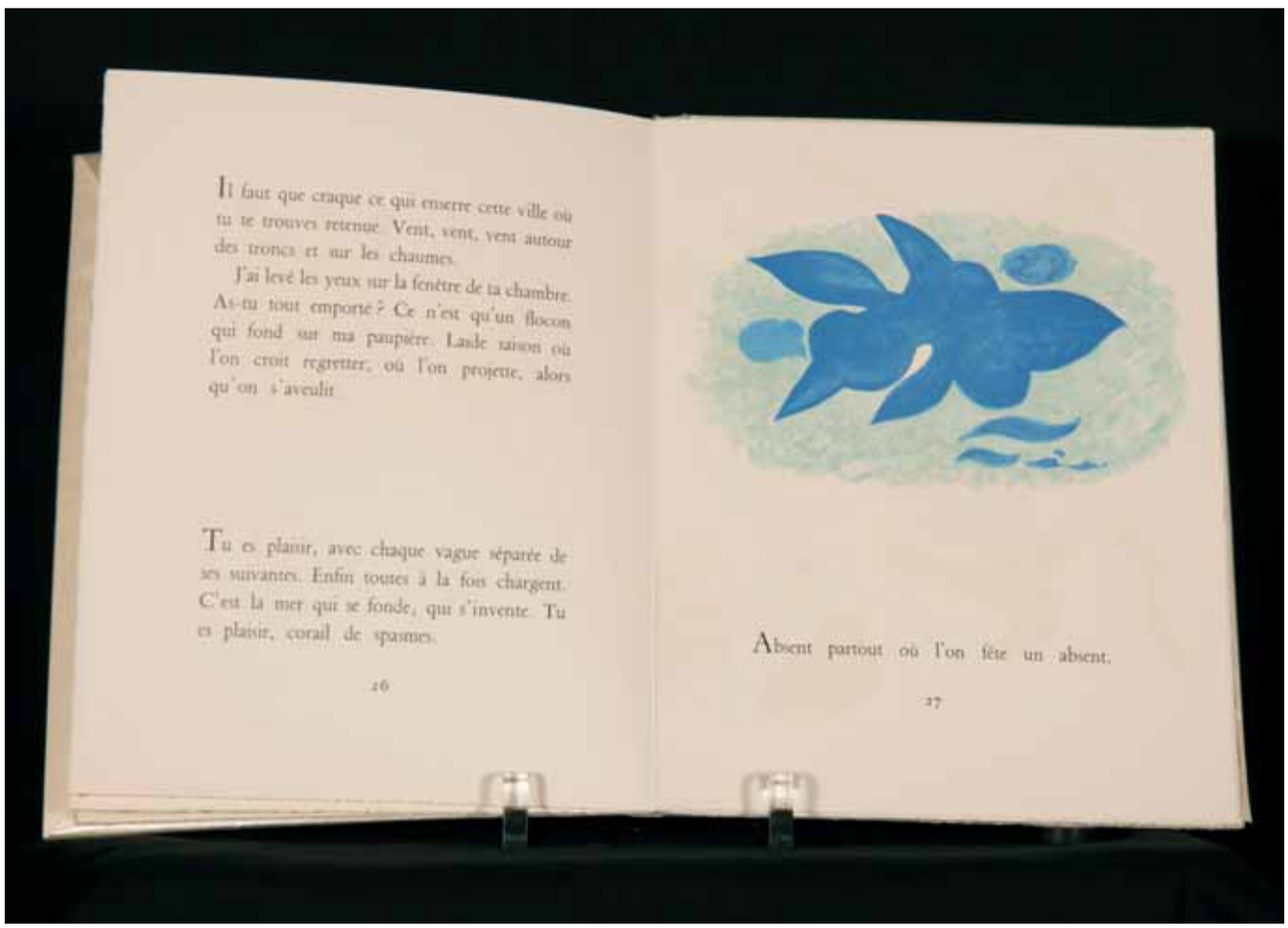
Mon éloge tournoie sur les boucles de ton front, comme un épervier à bec droit.

23



Parfois j'imagine qu'il serait bon de se noyer à la surface d'un étang où nulle barque ne s'aventurerait. Ensuite, ressusciter dans le courant d'un vrai torrent où tes couleurs bouillonneraient.

L'air que je sens toujours prêt à manquer à la plupart des êtres, s'il te traverse, a une profusion et des loisirs étincelants.



Il faut que craque ce qui enserre cette ville où tu te trouves retenue. Vent, vent, vent autour des troncs et sur les chaumes.

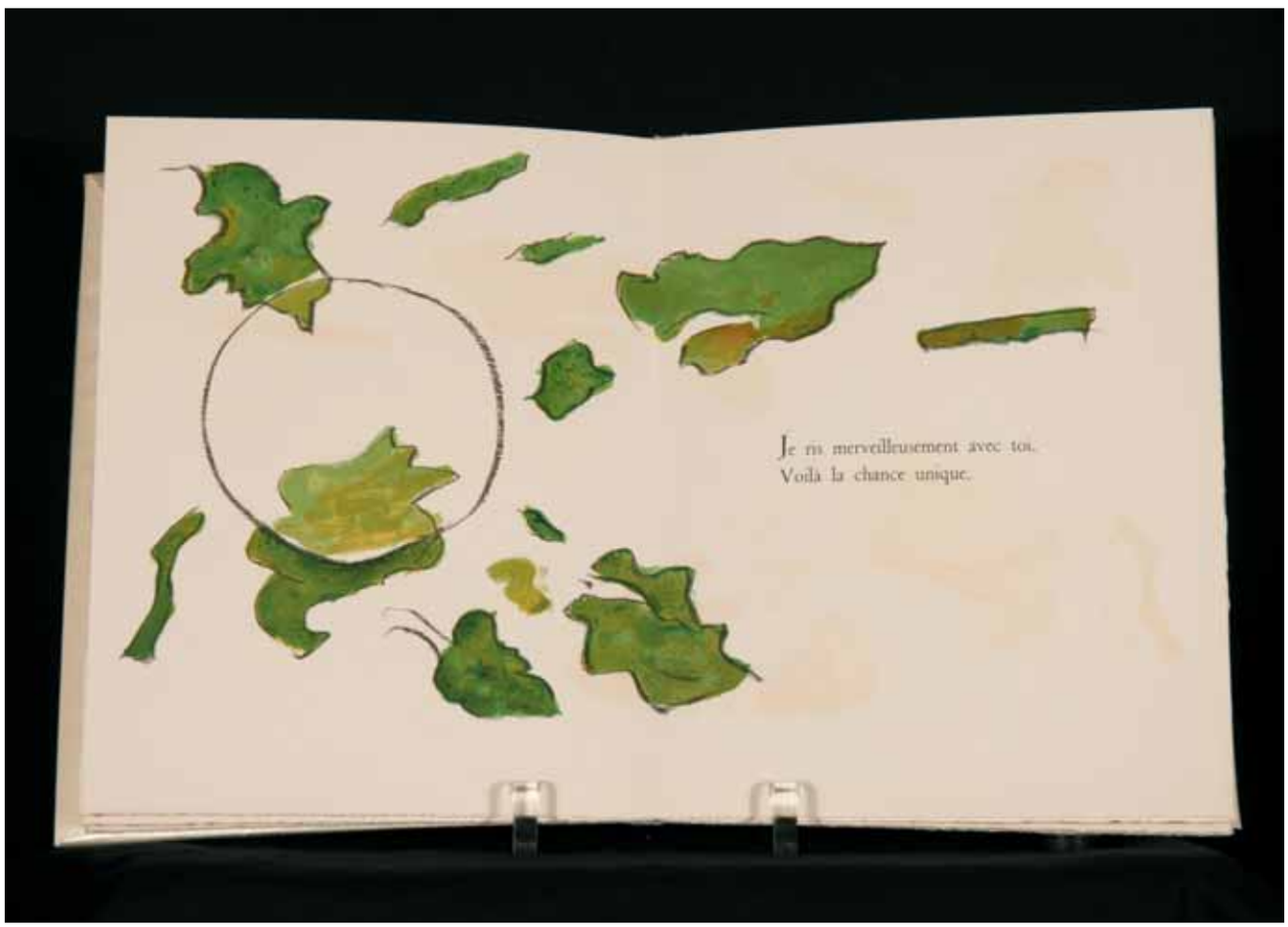
J'ai levé les yeux sur la fenêtre de ta chambre. As-tu tout emporté ? Ce n'est qu'un flocon qui fond sur ma paupière. Lasde raison où l'on croit regretter, où l'on projette, alors qu'on s'aveulit.

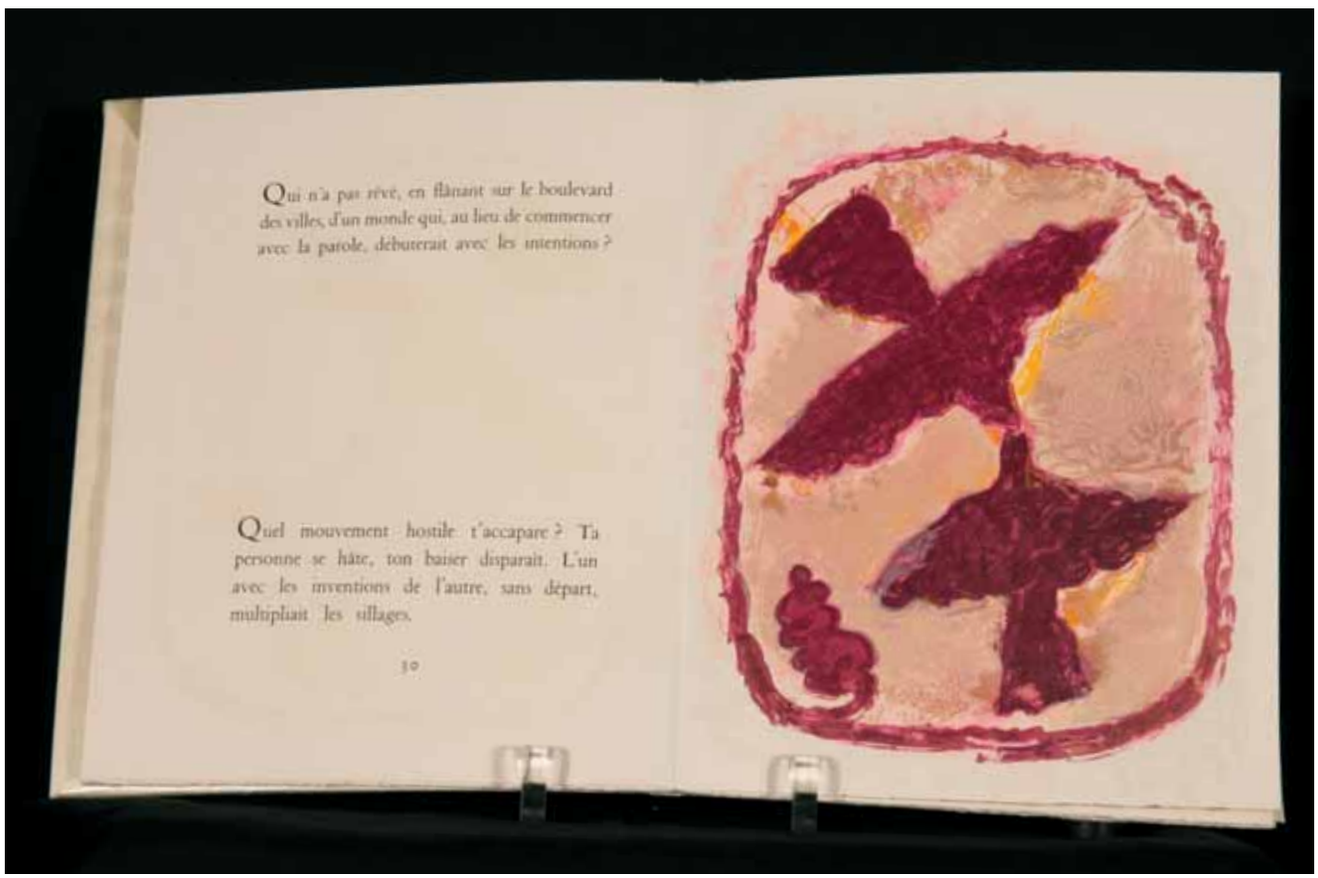
Tu es plaisir, avec chaque vague séparée de ses suivantes. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. Tu es plaisir, corail de spasmes.

26

Absent partout où l'on fête un absent.

27


Je ris merveilleusement avec toi.
Voilà la chance unique.



Qui n'a pas rêvé, en flânant sur le boulevard des villes, d'un monde qui, au lieu de commencer avec la parole, débuterait avec les intentions ?

Quel mouvement hostile t'accapare ? Ta personne se hâte, ton baiser disparaît. L'un avec les inventions de l'autre, sans départ, multipliant les sillages.

10

Je ne puis être et ne veux vivre que dans l'espace et dans la liberté de mon amour. Nous ne sommes pas ensemble le produit d'une capitulation, ni le motif d'une servitude plus déprimante encore. Aussi menons-nous malicieusement l'un contre l'autre une guérilla sans reproche.

Nos paroles sont lentes à nous parvenir, comme si elles contenaient, séparées, une sève suffisante pour rester closes tout un hiver ; ou mieux, comme si, à chaque extrémité de la silencieuse distance, se mettant en joue, il leur était interdit de s'élancer et de se joindre. Notre voix court de l'un à l'autre ; mais chaque avenue, chaque treille, chaque fourré, la tire à lui, la retient, l'interroge. Tout est prétexte à la ralentir.

Souvent je ne parle que pour toi, afin que la terre m'oublie.

Après le vent c'était toujours plus beau, bien que la douleur de la nature continuât.

Je viens de rentrer. J'ai longtemps marché. Tu es la Continuelle. Je fais du feu. Je m'assois dans le fauteuil de panacée. Dans les plis des flammes barbares, ma fatigue escalade à son tour. Métamorphose bienveillante alternant avec la funeste.

Dehors le jour indolore se traîne, que les verges des saules renoncent à fustiger. Plus haut, il y a la mesure de la futaie que l'aboi des chiens et le cri des chasseurs déchirent.

Notre arche à tous, la très parfaite, naufrage à l'instant de son pavois. Dans ses débris et sa poussière, l'homme à tête de nouveau-né réapparaît. Déjà mi-liquide, mi-fleur.

La terre feule, les nuits de pariade. Un complot de branches mortes n'y pourrait tenir.

56

S'il n'y avait sur terre que nous, mon amour, nous serions sans complices et sans alliés. Avant-coureurs candides ou survivants hébétés.

L'exercice de la vie, quelques combats au dénouement sans solution mais aux motifs valides, m'ont appris à regarder la personne humaine sous l'angle du ciel dont le bleu d'orage lui est le plus favorable.

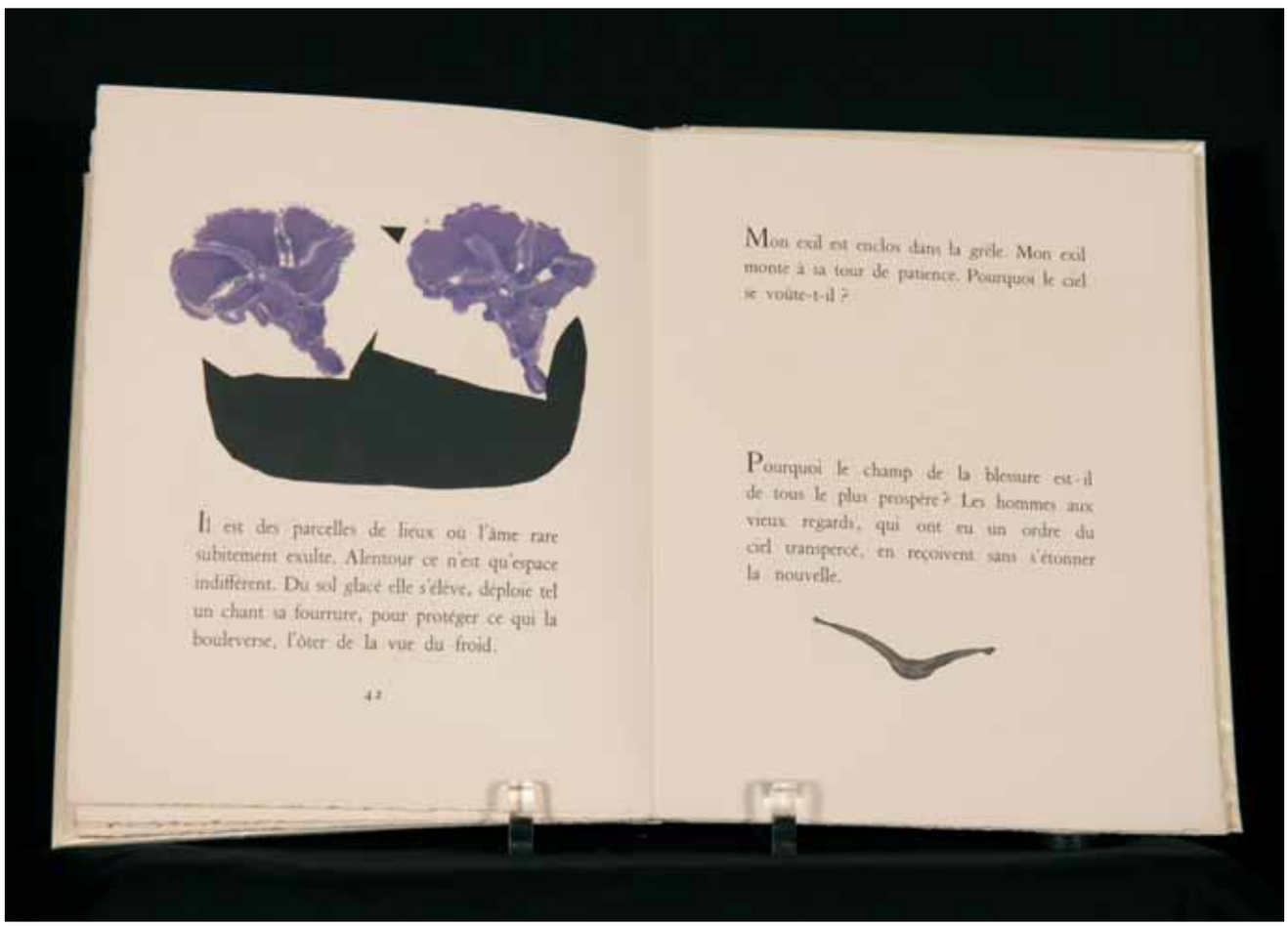
38

Toute la bouche et la faim de quelque chose de meilleur que la lumière — de plus échancré et de plus agrippant — se déchaînent.

Celui qui veille au sommet du plaisir est l'égal du soleil comme de la nuit. Celui qui veille n'a pas d'ailes, il ne poursuit pas.

J'entrouvre la porte de notre chambre. Y dorment nos jeux. Placés par ta main même. Blasons durcis, ce matin, comme du miel de cerisier.

40



Il est des parcelles de lieux où l'âme rare subitement exulte. Alentour ce n'est qu'espace indifférent. Du sol glacé elle s'élève, déploie tel un chant sa fourrure, pour protéger ce qui la bouleverse, l'ôter de la vue du froid.

42

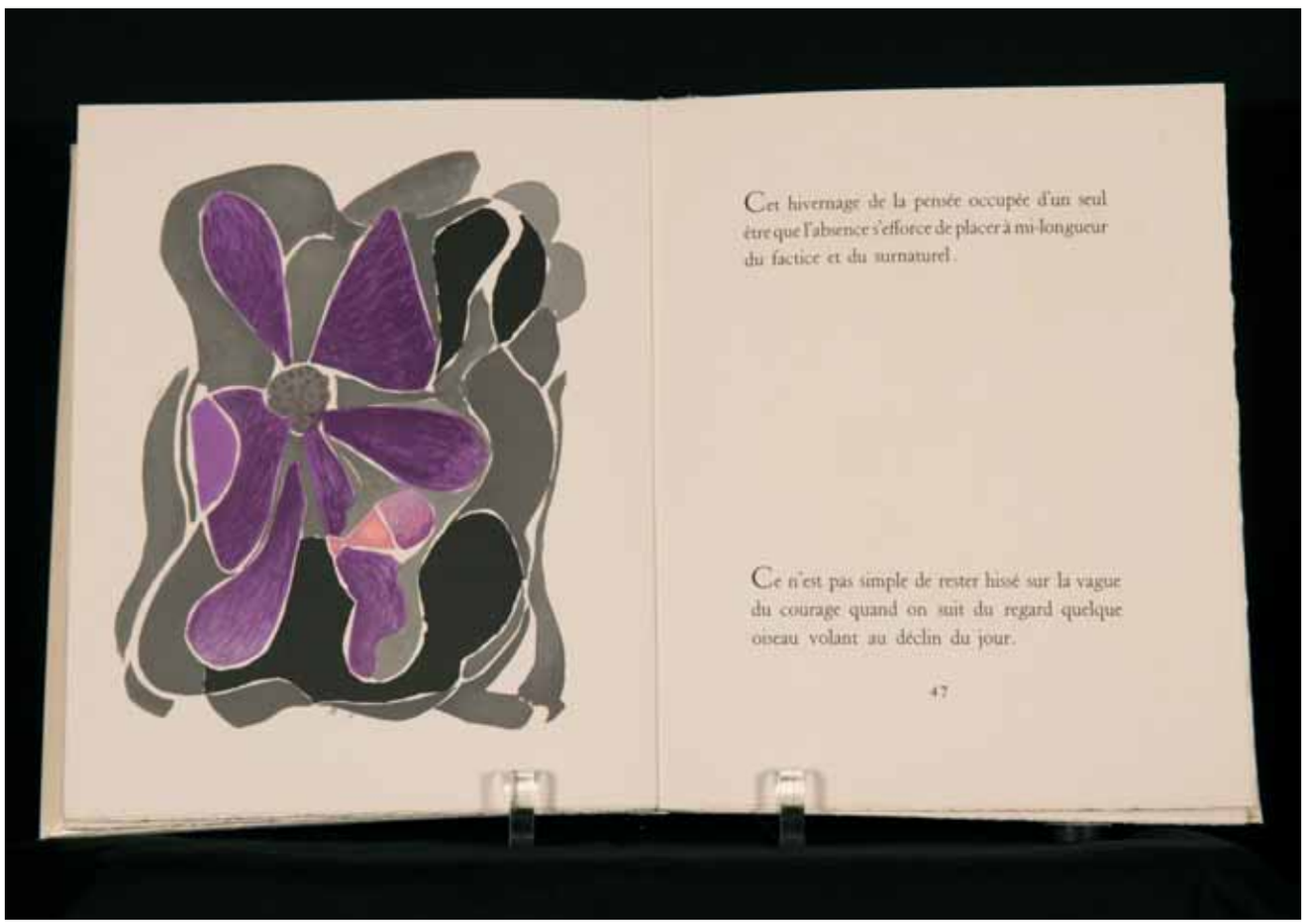
Mon exil est enclos dans la grêle. Mon exil monte à sa tour de patience. Pourquoi le ciel se voûte-t-il ?

Pourquoi le champ de la blessure est-il de tous le plus prospère ? Les hommes aux vieux regards, qui ont eu un ordre du ciel transpercé, en reçoivent sans s'étonner la nouvelle.

Affileur de mon mal je souffre d'entendre les fontaines de ta route se partager la pomme des orages.

Une clochette tinte sur la pente des mousses où tu t'assoupissais, mon ange du détour. Le sol de graviers nains était l'envers humide du long ciel, les arbres, des danseurs intrépides.

Trève, sur la barrière, de ton museau repu d'écumes, jument de mauvais songe, ta course est depuis longtemps terminée.



Cet hivernage de la pensée occupée d'un seul être que l'absence s'efforce de placer à mi-longueur du factice et du surnaturel.

Ce n'est pas simple de rester hissé sur la vague du courage quand on suit du regard quelque oiseau volant au déclin du jour.

47

Je ne confonds pas la solitude avec la lyre du désert. Le nuage cette nuit qui cerne ton oreille n'est pas de neige endormante, mais d'embruns enlevés au printemps.

Il y a deux iris jaunes dans l'eau verte de la Sorgue. Si le courant les emportait, c'est qu'ils seraient décapités.

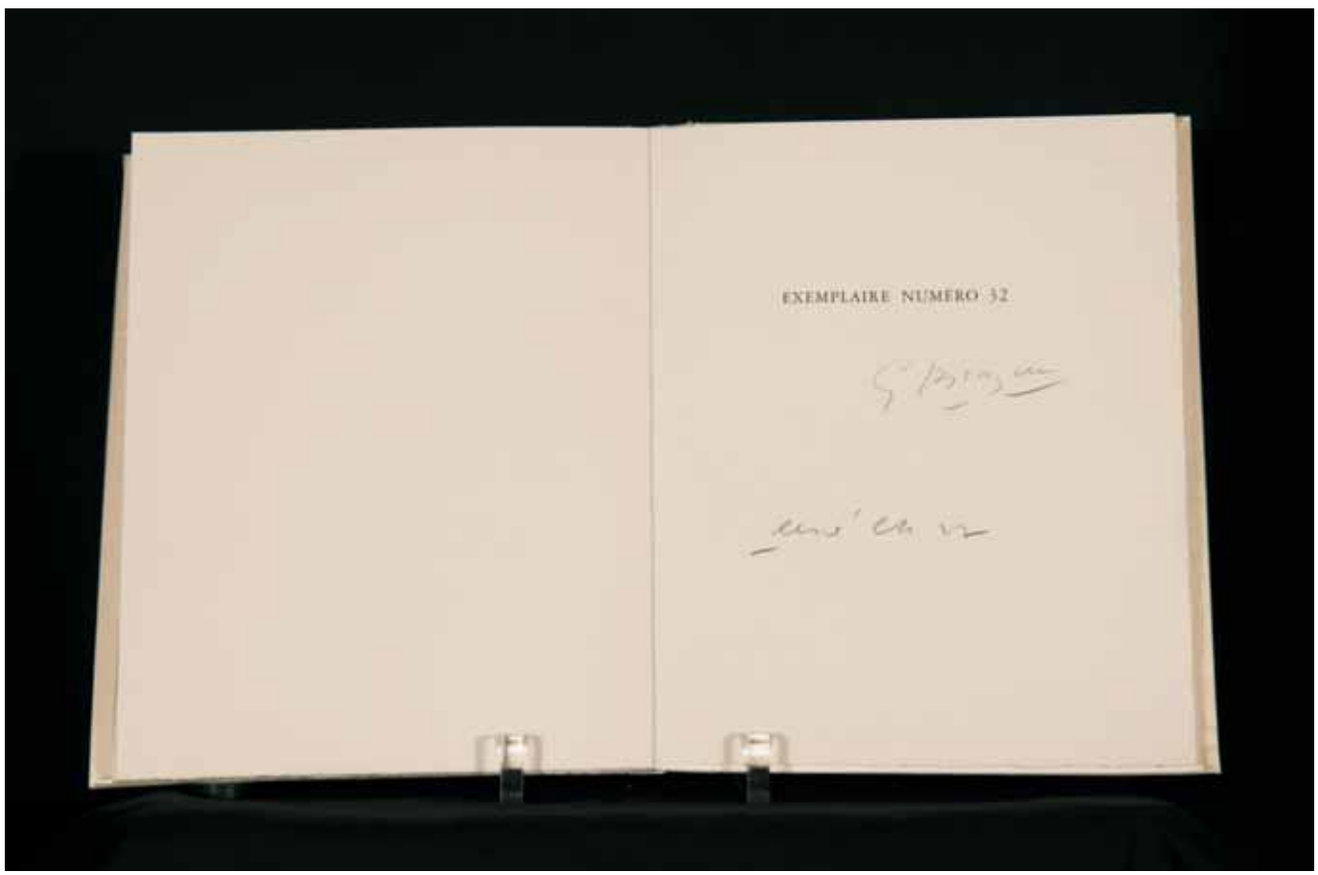
Ma convoitise comique, mon vœu glacé : saisir ta tête comme un rapace à flanc d'abîme. Je t'avais, maintes fois, tenue sous la pluie des falaises, comme un faucon encapuchonné.

50

Voici encore les marches du monde concret, la perspective obscure où gesticulent des silhouettes d'hommes dans les rapines et la discorde. Quelques-unes, compensantes, règlent le feu de la mousson, s'accordent avec les nuages.

51

Merci d'être, sans jamais te casser, iris, ma fleur de gravité. Tu élèves au bord des eaux des affections miraculeuses, tu ne pèses pas sur les mourants que tu veilles, tu éteins des plaies sur lesquelles le temps n'a pas d'action, tu ne conduis pas à une maison consternante, tu permets que toutes les fenêtres reflétées ne fassent qu'un seul visage de passion, tu accompagnes le retour du jour sur les vertes avenues libres.


EXEMPLAIRE NUMÉRO 32

JUSTIFICATION DU TIRAGE

TIRAGE À 210 EXEMPLAIRES SUR RIVES. LES EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 À 25 SONT ACCOMPAGNÉS DE DEUX SUITES DES LITHOGRAPHIES, L'UNE SUR JAPON BLANC ET L'AUTRE SUR JAPON MOUSSE; LES EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 26 À 35 SONT ACCOMPAGNÉS D'UNE SUITE SUR JAPON BLANC. CES EXEMPLAIRES COMPORTENT, EN PLUS, UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE ORNANT LA COUVERTURE DES SUITES. EN OUTRE, IL A ÉTÉ TIRÉ HORS COMMERCE 35 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 À XXV, 7 EXEMPLAIRES HORS-COLLATION ET 5 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 À 5 POUR LE DÉPOT LÉGAL. CES 5 DERNIERS EXEMPLAIRES SONT ACCOMPAGNÉS D'UNE SUITE BANDÉE, SIGNÉE PAR L'ÉDITEUR ET PAR L'IMPRIMEUR DES LITHOGRAPHIES. DES ÉTAMPES SUR ARCHES ONT ÉTÉ TIRÉES À PART. LES PIERRES ONT ÉTÉ EFFACÉES APRÈS LE TIRAGE. TOUS LES EXEMPLAIRES SONT SIGNÉS PAR LA POÉTE ET PAR LE PEINTRE.

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE JEUDI 31 MARS 1967 À PARIS SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE LINON POUR LA TYPOGRAPHIE ET SUR OLLIER DE MOURLOT POUR LES LITHOGRAPHIES ORIGINALES.

93

L'amitié
Die Zuneigung

Affiche pour „Lettera Amorosa„ (Plakat zu „Lettera Amorosa„)
von René Char
1963
Farblithographie
75,3 x 54 cm / 22,5 x 51,5 cm
sign., num.
Vallier 185, Mourlot 118

FOLGENDE DOPPELSEITE:

94

Fleur
Blume

aus „Lettera amorosa" (Liebesbrief) von René Char
1963
Farblithographie
38 x 28 cm / 26 x 18 cm
sign., num.
Vallier 187, S. 274 u.r., Mourlot 124

95

Giroflée bleue
Blaue Levkoje

aus „Lettera amorosa" (Liebesbrief) von René Char
1963
Farblithographie
38 x 28 cm / 25 x 17 cm
sign., num.
Vallier 187, S. 270 u.r., Mourlot 124

33/75

G. Bazin

II/XV

S. Brugman

96

Frontispiz zu „Braque Lithographie“
(Braque. Die Lithographien) von Fernand Mourlot und Francis Ponge

1961
Farblithographie
34,5 x 52 cm / 33 x 25,5 cm
sign.
Vallier 188, S. 284 o., Mourlot Frontispiz

97

Le bouquet
Der Strauß

zu „Braque Lithographie“ (Braque. Die Lithographien)
von Fernand Mourlot und Francis Ponge
1962
Farblithographie
33,5 x 25 cm / 30,5 x 17 cm
sign., num.
Vallier 188, S. 284 u., Mourlot 145

98

L'oiseau des sables
Der Wüstenvogel

zu „Braque Lithographie" (Braque. Die Lithographien)
von Fernand Mourlot und Francis Ponge
1962
Farblithographie
33,4 x 25,5 cm / 27 x 22,5 cm
sign., num.
Vallier 188, S. 285, Mourlot 146

FOLGENDE DOPPELSEITE:

99

La petite tasse
Das Tässchen

1962
Lithographie (Einladungskarte)
12,8 x 17,2 cm / 11 x 13 cm
Vallier 173, Mourlot 114

100

Le verre et la pomme
Das Glas und der Apfel

1963
Farblithographie
50 x 37 cm / 16 x 25,5 cm
sign., num.
Vallier 189, Mourlot 116

G. Braque

G13

65/120

G Braque

101

Décor pour „Les Fâcheux„
Dekoration für „Les Fâcheux"
(Die Verdrießlichen)

1963
Farblithographie
39 x 60 cm / 31 x 49 cm
num.
Vallier, S. 298 u.r., Mourlot 107

102

La valse
Der Walzer

Keramikplatte
Durchmesser 27 cm

LSE
G Braque

LEBENSDATEN

1882
Georges Braque wird am 15. Mai in Argenteuil-sur-Seine geboren.

1890
Übersiedlung der Familie nach Le Havre.

1897
Besuch der Abendklasse in der Kunstschule von Le Havre.

1899
Beginn einer Lehre als Dekorationsmaler.

1900
Braque geht nach Paris.

1902
Nach dem Militärdienst Besuch der Malklasse an der Académie Humbert.

1904
Erstes eigenes Atelier auf dem Montmartre.

1906
Stellt erstmals im Salon des Indépendants aus, Aufenthalt in Antwerpen, im Herbst in L'Estaque

1907
Begegnung mit Matisse, Vlaminck und Derain. Der junge deutsche Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler, der eine Galerie in der Rue Vignon in Paris aufgemacht hat, kauft Braque viele Bilder ab und schließt mit ihm einen Vertrag für sein gesamtes Œuvre ab. Braque lernt durch Vermittlung Guillaume Apollinaires Picasso kennen. Die spätere Freundschaft mit Picasso wird folgenreich für die Entwicklung des Kubismus.

1908
Sommeraufenthalt in L'Estaque. Erste kubistische Bilder entstehen. Kahnweiler zeigt 27 Bilder Braques in seiner Galerie.

1910
Sommeraufenthalt in L'Estaque. Stellt im November in der Neuen Künstler-Vereinigung München aus.

1912
Heirat mit Marcelle Lapré. Sommeraufenthalt mit Picasso in Sorgues (Provence). Es entstehen die ersten Collagen (papiers collés). Teilnahme an der Sonderbundausstellung in Köln und an der zweiten Ausstellung der Gruppe Blauer Reiter in München.

1913-15
Ausstellungen in New York, Dresden, Berlin. Einberufung zum Militär, ein Jahr später schwere Kopfverletzung und Befreiung vom Wehrdienst.

1917
Sommeraufenthalt in Sorgues. Wiederaufnahme der Malerei. Freundschaft mit Henri Laurens und Juan Gris. Léonce Rosenberg wird anstelle von Kahnweiler Braques Kunsthändler in Paris.

1920
Ausstellungen im Salon des Indépendants und im Salon d'Automne. Rückkehr zur Galerie Kahnweiler.

1921
Seine erste Lithographie entsteht.

1922
Im Salon d'Automne 18 Bilder Braques, die alle verkauft werden.

1924
Ausstellung in der Galerie Paul Rosenberg.

1925
Umzug in die Rue du Douanier 6, wo er bis zu seinem Tode lebt.

1931
Sommerhaus in Varengeville bei Dieppe.

1932
Im Auftrag von Vollard fertigt Braque 16 Radierungen als Illustrationen zu Hesiods „Theogonie".

1933
Große Ausstellung in Basel.

1936
Retrospektive im Palais des Beaux-Arts in Brüssel.

1937
Erster Preis der Internationalen Ausstellung im Carnegie Institute Pittsburgh.

1939-40
Bildhauerische Arbeiten. Retrospektive in Chicago, Washington und San Francisco.

1945
Schwere Krankheit. Wiederaufnahme der lithographischen Arbeit.

1947
Erste Ausstellung in der Galerie seines neuen Kunsthändlers, Aimé Maeght.

1948
Großer Preis der Biennale in Venedig. Das Motiv des Vogels beginnt eine große Rolle in seinem Werk zu spielen.

1949
Ausstellung im Cleveland Museum of Art und im Museum of Modern Art, New York.

1952
Auftrag für ein Deckengemälde im Louvre.

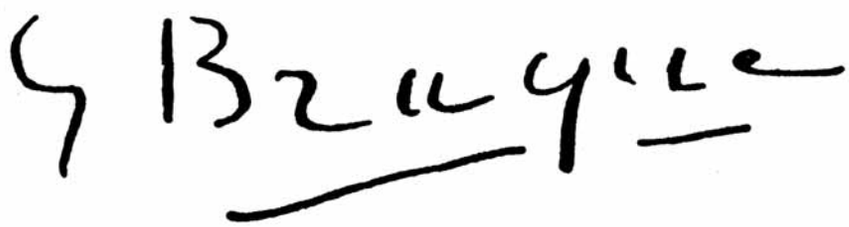
1954
Glasbilder in der romanischen Kirche von Varengeville.

1956-58
Zahlreiche Ausstellungen, u.a. in der Tate Galery in London und im Palazzo Barberini in Rom.

1960
Die Bibliothèque Nationale in Paris zeigt sein gesamtes graphisches Werk.

1963
Braque stirbt am 31. August in seiner Pariser Wohnung.

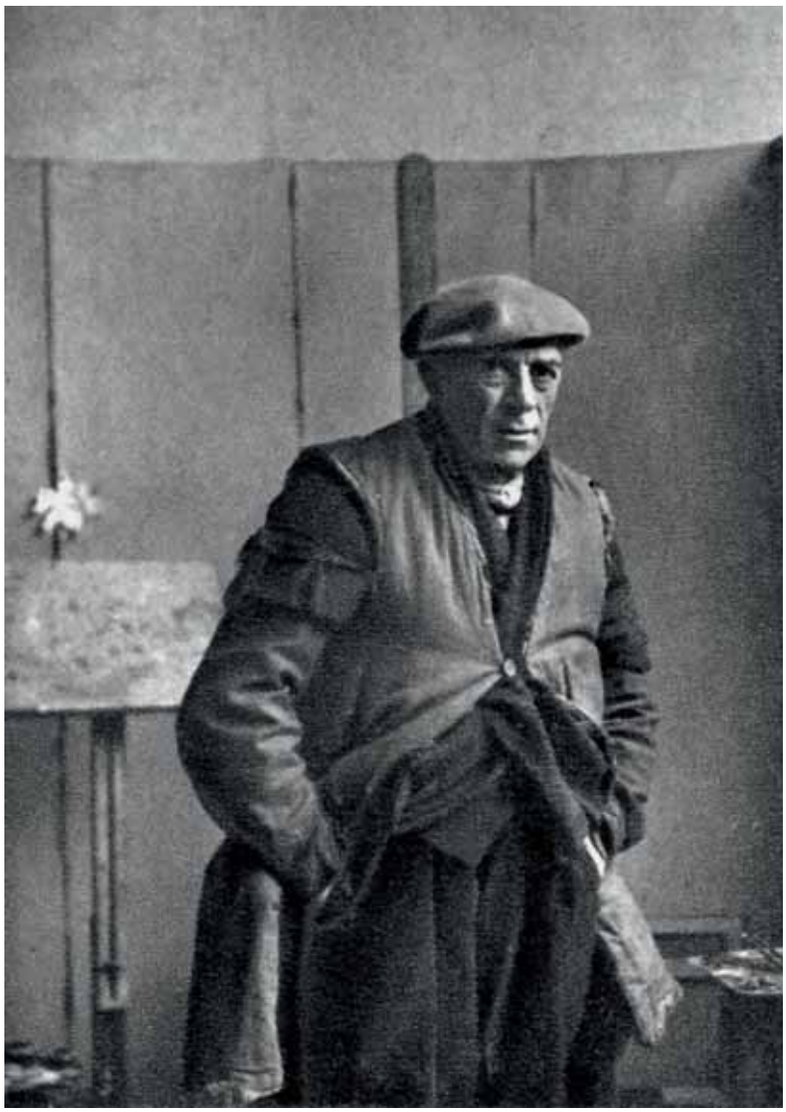
PHOTOGRAPHISCHE PORTRÄTS



Georges Braque
1908
© ullstein bild – Interpress Paris (L)

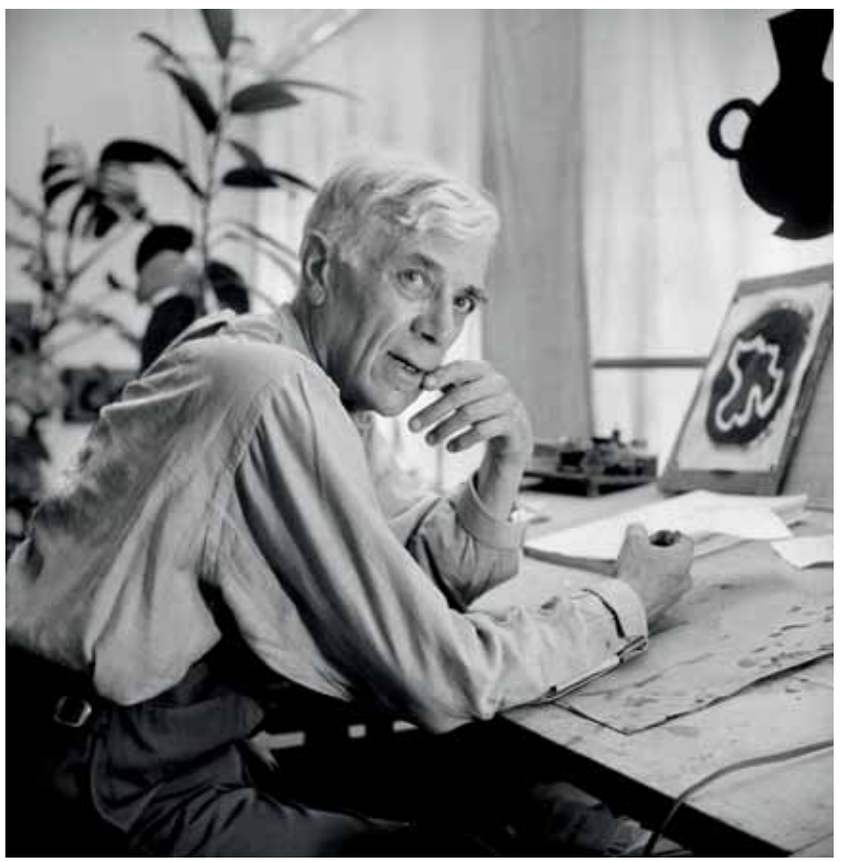
Georges Braque im Atelier von Pablo Picasso
ca. 1910
Photo: Pablo Picasso
© ullstein bild – Granger Collection

Bücherzimmer in der Wohnung des Berliner Kunsthändlers
Alfred Flechthelm. Bilder von Pablo Picasso, Georges Braque und Fernand Léger
1929
Photo: Zander & Labisch
© ullstein bild – Zander & Labisch

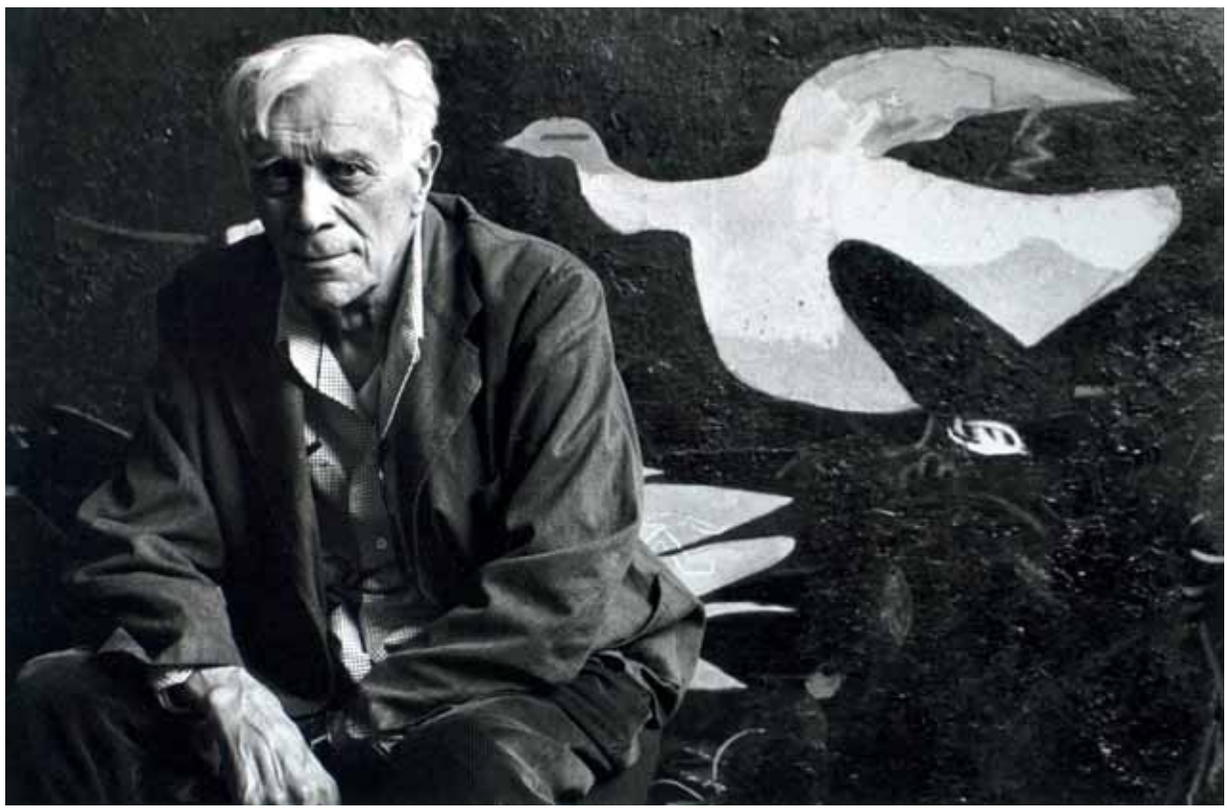


Georges Braque
1934
© ullstein bild – heritage

Georges Braque in seiner Pariser Wohnung,
Rue du Douanier 6
1949
Photos: Boris Lipnizky
© ullstein bild – Roger-Viollet



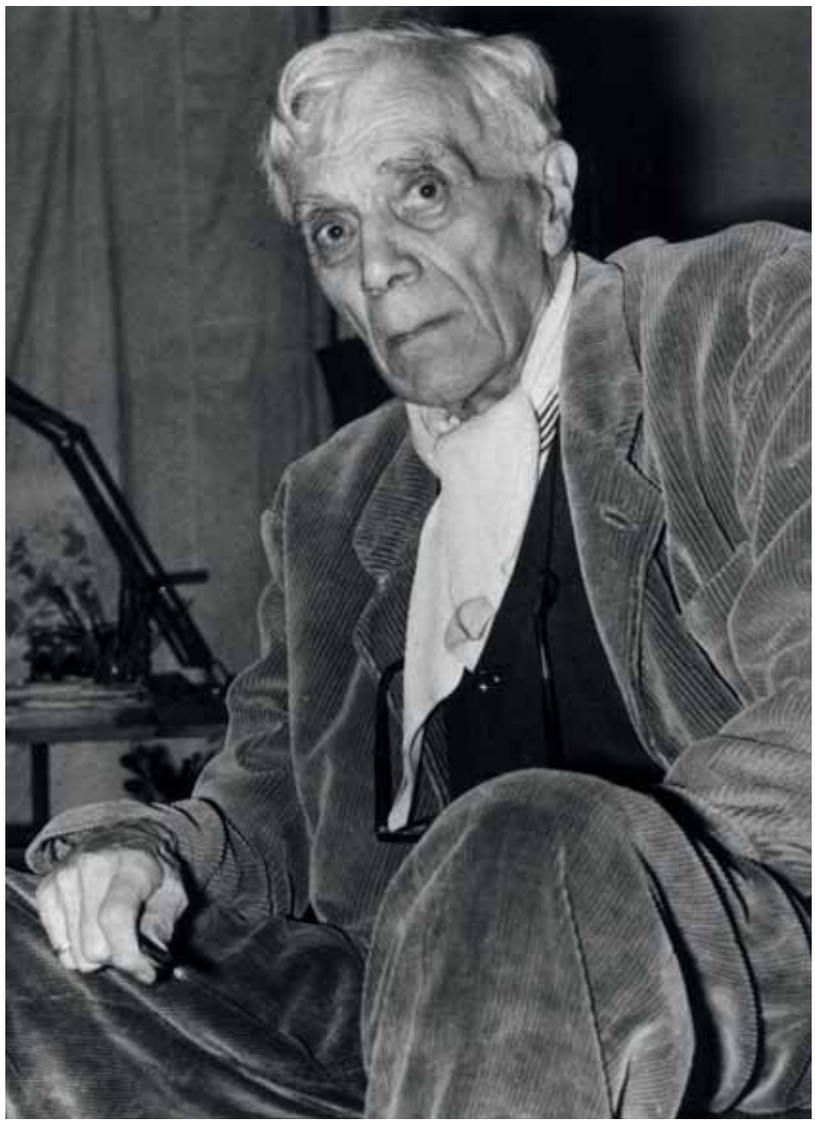
Georges Braque am Zeichentisch
1949
Photo: Boris Lipnizky
© ullstein bild – Roger-Viollet



Georges Braque in seinem Atelier
1956
Photo: Luc Fournol
© ullstein bild – Photos 12

Georges Braque im Garten
1957
Photo: Franz Hubmann
© ullstein bild – Imago

Georges Braque mit Henri Dechamps,
Fernand Mourlot und René Char
ca. 1962
Photo: Mariette Lachaud
Galerie Boisserée, Köln



Georges Braque in seiner Pariser Wohnung
August 1962
© ullstein bild – Keystone Pressedienst

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

EIGENE SCHRIFTEN

Georges Braque: Le jour et la nuit.
Paris 1952, 1988 / Der Tag und die Nacht.
Zürich 1953

WERKVERZEICHNISSE

Edwin Engelbert: Georges Braque. Œuvre graphique original. Genf 1958

Gerd Hatje: L'œuvre graphique de Georges Braque
Georges Braque. Das Graphische Werk.
Lausanne / Stuttgart 1961

Fernand Mourlot: Braque lithographe.
Monte Carlo 1963

Hermann Wünsche: Georges Braque. Das lithographische Werk. Bonn 1971

Dora Vallier: Braque. L'œuvre gravé. Paris 1982
Braque. Das graphische Gesamtwerk. Stuttgart 1982
Braque. The Complete Graphics. New York 1988

MONOGRAPHIEN, KATALOGE

H.R. Hope (Hg.): Georges Braque. The Museum of Modern Art. New York 1949

Braque. Grands livres illustrés. Galerie Adrien Maeght. Paris 1958

E. Mullins: Braque. London 1968

C. Brunet: Braque et l'espace. Langage et peinture. Paris 1971

R. Cogniat: Georges Braques. New York 1980

G. Martin-Méry (Hg.): Georges Braque en Europe. Galerie des Beaux-Arts, Bordeau u.a.
Bordeaux 1982

N. Pouillon u.a. (Hg.): Braque 1882-1963. Centre Pompidou. Paris 1982

J. Paulhan: Braque. Le Patron. Paris 1987

B. Zurcher: Braque. Vie et œuvre. Paris 1988 / Braque. Leben und Werk. München 1988 / Braque. Life and Work. New York 1988

Georges Braque. Kunsthalle der Hypokulturstiftung. München 1988

J.-L. Prat: u.a. (Hg.): Georges Braque. Retrospektive. Fondation Maeght. Saint-Paul 1994.

Braque. The Late Works. Royal Academy of Arts. London, New Haven (CT) 1997

T. Weber (Hg.): Der Vogel bei Georges Braque und Max Ernst, Galerie Boisserée. Köln 2006

VERÖFFENTLICHUNGEN ÜBER EINZELGEBIETE

W. J. Strachan: The Artist on the Book in France. The 20th Century Livre d'artiste. London 1969

M. Melot: The Cubists and Etching. In: Apollo Nr. 126, Jg. 96, 1972, S. 138 ff.

M. Müller (Hg.): Das französische Malerbuch im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Classen im Graphikmuseum Pablo Picasso Münster. München 2007