

Juan Gris

Stilleben 1912-1927
Gestalttheoretische Analysen

Edith Maria Engelhard



Edith Maria Engelhard

Juan Gris – Stilleben 1912-1927

Gestalttheoretische Analysen

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Kultur und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
der Paris Lodron Universität Salzburg
Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft
Abteilung Kunstgeschichte

Gutachter: O.Univ.-Prof. Dr. Günter Brucher

O.Univ.-Prof. Dr. Otto Neumaier

eingereicht im WS 2010/2011

Produktion: Edition Tandem

ISBN 978-3-902932-87-7

© 2018 Edition Tandem, Salzburg | Wien

INHALTSVERZEICHNIS

1. Juan Gris	9
Biographische Daten	9
2. Forschungsstand	13
3. Jahre der Isolation	23
Die Kriegsjahre 1914 bis 1918	23
3.1. 1915 – Das Jahr des eigentlichen synthetischen Kubismus	26
3.2. Die Stilleben des Jahres 1915 –	
Suche und Neuorientierung in einem vergleichenden Überblick	30
3.2.1. Violone et Verre, 1914/15	30
3.2.2. Le Livre, 1914/15	30
3.2.3. Le Paquet de Quaker Oats, 1915	31
3.2.4. L’Intransigeant, 1915	32
3.2.5. Nature Morte à la Nappe aux Careaux, 1915; Abb. 25	32
3.2.6. Livre, Pipe et Verres, 1915; Abb. 1	34
3.2.7. Nature Morte, 1915; Abb. 2	35
3.2.8. Nature Morte et Paysage – Place Ravignan, 1915; Abb. 3, 3a	37
3.2.9. Verre et Cartes à Jouer, 1915	41
3.2.10. Verre et Journal, 1915	43
3.2.11. Verre, Journal et Feuillage, 1915	44
3.2.12. Verre et Cartes à Jouer, 1915	44
3.2.13. Verre et Journal, 1915	44
3.2.14. Moulin à Café, 1915	45
3.2.15. La Persienne, 1915	45
3.2.16. La Bouteille de Curacao, 1915	45
3.2.17. Nature Morte, 1915	45
3.2.18. Les Cerises, 1915	45
3.2.19. Verre et Carte à Jouer, 1915	45
3.2.20. Le Pot de Géranium, 1915; Abb. 4	45
3.2.21. La Bouteille de Bordeaux, 1915; Abb. 5	48
3.2.22. Pipe et Journal, 1915	51
3.2.23. Journal et Compotier, 1915	50
3.2.24. Le Damier, 1915	52
3.2.25. Le petit Dejeuner, 1915; Abb. 6	52

4. Das Keilmotiv als Kompositionselement der Jahre 1915 bis 1918	63
4.1. Le Raisins ,1913; Abb. 7	64
4.2. Nature Morte à Lampe, 1911/12; Abb. 8	68
4.3. Bouteilles et Couteau, 1911/12; Abb. 9	68
4.4. Banjo et Verres, 1912; Abb. 10	69
4.5. La Montre, 1912; Abb.11	69
4.6. Verre et Bouteilles, 1912	70
4.7. La Table de Cafè, 1912	70
4.8. Guitare et journal sur une Table, 1913	70
4.9. Violine et Guitare, 1913; Abb. 12	70
4.10. La Bouteille de Bordeaux, 1913; Abb. 13	72
4.11. Bouteille de Rhum et Journal, 1914	76
4.12. Verres sur une Table, 1913/14	77
4.13. Nature Morte, 1915; Abb. 2	79
4.14. Fantomas - Pipe et Journal, 1915; Abb. 14	80
4.15. Le Paquet de Tabac, 1916; Abb. 15	81
4.16. La Chaise, 1917; Abb. 16	83
5. Transparenz, ein favorisiertes Stilmittel der frühen Kubisten?	89
Gris Entwicklung von der Analyse zur Synthese als Lösung der Widersprüchlichkeit von Collage und papier collé?	89
5.1. Compotier et Carafé, 1914; Abb. 17	90
5.2. Tasse, Verres et Bouteille, 1914	97
5.3. Guitare, Verres et Bouteille, 1914	99
5.4. Le petit Déjeuner, 1914; Abb. 6	
100	
5.5. Compotier, Verre et Citron, 1916; Abb. 18	103
5.6. Le Cahier de Musique, 1922	104
6. Das Rahmenmotiv in den Stillleben der Jahre 1921-1927	109
Die „innerbildliche Rahmung“ – eine Abkehr von der Bild bestimmenden Keilform	109
6.1. Violine et Verres, 1918	111
6.2. Pipe et Compotier avec Grappes, 1918	112
6.3. La Fenêtre du Peintre, 1926; Abb. 19	113
6.4. La Fenêtre aux Collines, 1923; Abb. 20	114

6.5. Mandoline et Compotier, 1925; Abb. 21	114
6.6. La Lampe Eléctrique, 1925; Abb. 22	115
6.7. La Table devant le Tableau, 1926; Abb. 23	115
7. Aspekte der Farbe – Die Farbgestaltung im Oeuvre Gris'	119
7.1. Die formalistische Tradition	124
7.1.1. Violon et Guitare, 1913; Abb. 12	127
7.1.2. Flacon et Verre, 1914	128
7.1.3. Pipe et Compotier et Grappés, 1918	129
7.1.4. Nature Morte et Compotier, 1918	129
7.1.5. Fleurs, 1914; Abb. 24	130
7.1.6. Nature Morte à la Nappe aux Carreaux, 1915; Abb. 25	131
7.1.7. Le Pot de Géranium, 1915; Abb. 4	132
7.1.8. Guitare sur une Table, 1915; Abb. 26	135
7.1.9. Le petit Déjeuner, 1915; Abb. 6	137
7.1.10. La Lampe Eléctrique, 1925; Abb. 22	138
7.1.11. Cartes à Jouer et Siphon, 1916; Abb. 27	141
7.1.12. La Fenêtre aux Collines, 1923; Abb. 20	145
7.1.13. La Fenêtre du Peintre, 1925; Abb. 19	148
7.1.14. La Fleur sur la Table, 1925; Abb. 28	149
7.1.15. Guitare et Papier à Musique, 1926/27; Abb. 29	150
7.2. Der Goldene Schnitt – Räumliche Wirkung der Farbe	152
8. Stillleben mit Musikinstrumenten	155
Die Schwesternkunst Musik als strukturanalytisches wie ikonographisches Element	155
8.1. „Auch die Malerei ist erfüllt von denselben Gesetzen wie die musikalische Rhythmik.“ (Platon)	158
8.1.1. Le Violon, 1916; Abb. 30	162
8.1.2. Notes, Livre, Violone et Compotier, 1926/27; Abb. 31	166
8.1.3. La Guitare aux Incrustations, 1925; Abb. 32	170
Polyphonie als das Wiederauftreten von Gleichem im unterschiedlichen Gewand?	170
8.1.4. Mandoline et Compotier, 1925; Abb. 21	175
8.1.5. La Guitare devant la Mer, 1925; Abb. 33	178
8.1.6. Guitare et Papier à Musique, 1926/1927; Abb. 29	181

8.2. Zur Zeitgestaltung der beiden Schwesternkünste Malerei und Musik.	186
8.3. Zwischenresümee	190
9. Die Fensterbilder der Jahre 1915-1927	191
9.1. Stillleben mit geöffnetem Fensters vor einem Panorama	193
9.1.1. Nature Morte et Paysage – Place Ravignan, 1915; Abb. 3	194
9.2. Henri Matisse und Juan Gris	207
9.2.1. Matisse Henri, Poissons rouges et palette, 1916; Abb. 34	208
Gris Juan, Nature Morte et Paysage – Place Ravignan, 1915; Abb. 3	208
Eine vergleichende Analyse unter der speziellen Berücksichtigung des Faktors von Dynamik und damit einhergehend der Bildzeit.	208
9.3. Gris' poetische Phase	212
9.3.1. La Vue sur la Baie, 1921; Abb. 35	214
9.3.2. Devant la Baie, 1921; Abb. 36	215
9.3.3. La Fenêtre aux Collines, 1923; Abb. 20	217
9.3.4. La Lampe Électrique, 1923; Abb. 22	220
Anklänge des Reverdy - Kreises in den Stillleben Gris'	220
9.3.5. Le Livre ouvert, 1925; Abb. 37	222
9.3.6. La Fenêtre du Peintre, 1925; Abb. 19	225
9.3.7. La Fleur sur la Table, 1926; Abb. 28	229
9.3.8. La Table devant le Tableau, 1926; Abb. 23	232
9.3.9. Guitare et Papier à Musique, 1927; Abb. 29	234
9.4. Pierre Reverdy	237
Das Gedicht, sein unverrückbares Ineinander von graphischer und poetischer Gestaltung wird zur literarischen „nature morte“?	237
9.4.1. L'Image	240
9.4.2. Das Bild	241
9.4.3. Pierre Reverdy – „Au Soleil du Plafond – et autres Poèmes“	243
10. Georges Braque und Juan Gris	247
10.1. Der Spanier Gris nimmt Braques Position während der Kriegsjahre ein – inwieweit lässt sich eine Beeinflussung Gris' auf das 1917 wieder aufgenommene Werk Braques feststellen?	247
10.1.1. Juan Gris, Cartes à Jouer et Siphon, 1916; Abb. 27	251
10.1.2. Braque, Guitare et Verre, 1917; Abb. 38 in einem Vergleich mit Gris, Cartes à Jouer et Siphon, 1916; Abb. 27	253

10.1.3. Braque , „Musicién, 1918 in einem Vergleich mit Gris, Guitare et Verre, 1917	256
10.1.4. Braque Georges, Guitare et Compotier, 1919	259
10.1.5. Braque, Georges, Le Buffet, 1919; Abb. 39	259
10.2. Picasso und Gris	263
Gris – der Vollender des Kubismus	263
Picassos Verhältnis zu seinem „einzigem Schüler“	263
11. Juan Gris: Philosophische Betrachtungen zu seinem Werk	269
11.1. Wesentliche theoretische Allgemeinheiten der kubistischen Bewegung	277
11. 2. Juan Gris’ philosophische Betrachtungen zu seinem Werk	283
11.3. Abschließende Überlegungen	291
12. Daniel – Henry Kahnweiler	295
Ein mit Kunst handelnder Kenner aller Sparten?	295
13. Selbstinterpretation – Theorienbildung?	311
Die Theoretischen Schriften – Juan Gris’	311
13.1. Wahrnehmungspsychologie – oder das Ende der Wahrnehmung?	317
13.1.2. „Fast sprechen alle Anwesenden besser als sie selbst über das, was sie gedichtet hatten“	319
13.1.3. „Nach meiner Ansicht sollte man von seinem eigenen Metier nur mit der vorsichtigsten Zurückhaltung, besser überhaupt nicht sprechen“.	320
13.1.4. „J’aime l’émotion qui corrige la règle“	321
13.2. Die theoretischen Schriften Juan Gris’	324
13.2.1. Notes sur ma Peinture	324
13.2.2. Antwort	325
13.2.3. Über die Möglichkeiten der Malerei	327
14. Resümee	339
15. Bibliographie	365
15.1. Ausstellungs- und Bestandskataloge	365
15.2. Literatur allgemein	365
16. Zeitspiegel	373
17. Abbildungsnachweis	377
18. Abbildungen	381
19. Die Autorin	423

Biographische Daten

José Victoriano Gonzales Perez wird am 23. März 1887 in Madrid geboren. Von 1902 bis 1904 besucht er die *Escuela de Artes y Manufacturas* in Madrid. Er beginnt auch für die Madrider Zeitschriften *Blanco y Negro* und *Madrid Comico* zu zeichnen. José verlässt die Escuela, um sich ganz der Malerei zu widmen. Er wird für fast zwei Jahre Schüler von José Maria Carbonero¹. Unter dem Einfluss der Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* arbeitet er in der Art des internationalen Jugendstils. In einigen frei gewählten Illustrationen zu dem Gedichtband *Alma América* von José Santos Chocano im Jahre 1906 optiert er, ehe er sich gänzlich gegen die Auftragsarbeiten stellt, für eine Gegenständlichkeit, die ikonographisch und formal die Komposition der späten Stillleben der Jahre 1925 bis 1927 ankündigt. Im selben Jahr übersiedelt der neunzehnjährige José Gonzales nach Paris, wo er das schlichte Pseudonym Juan Gris annimmt. Dort bezieht er das *Bateau Lavoir* in der Rue Ravignan 13, das er bis 1922 bewohnt. Er verfolgt in enger Tuchfühlung mit einer Gruppe von Malern wie Pablo Picasso und Dichtern wie Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon u.a. die künstlerische Revolution, die sich in der kulturellen Hauptstadt Paris abspielt.

1907 lernt Gris Maurice Raynal kennen. Er schließt sich dem Kreis um Picasso, Braque und Legér an. Obwohl Gris nicht zu den eigentlichen Begründern der kubistischen Formensprache zählt, prägt er eine klassische Variante, welche ihm die Titulierung „der Vollender des Kubismus“ einbringt. 1909 wird Gris' Sohn Georges Gonzales geboren. Bis 1910 zeichnet Gris weiterhin für Journale wie *L'Assiette au Beurre*, *Le Charivari*, *Le Cri de Paris* oder *Le Te moin* Illustrationen und Karikaturen in der Art des Jugendstils. Diese Arbeiten bezeugen, dass er sich noch wehrt, den Kubismus als gangbaren Stil zu akzeptieren. Im Jahr 1910 entstehen große Aquarelle und gewissenhaft gemalte Stillleben, die sein Formenrepertoire abstecken. 1911 malt er erste kubistisch gebrochene Ölbilder. Dabei geht er von der Bildstruktur Cézannes, also dem Ineinandertreten von

¹ *Moreno y Carbonero José*, Figuren-Bildnis- und Landschaftsmaler.*26.3.1861 in Malaga, Schüler von B. Ferándiz y Badenes. Professur an der Kunstschule in Madrid. Bekannt sind seine Darstellungen aus der Geschichte und dem Volksleben Spaniens, besonders seine Werke mit Szenen aus *Don Quijote* und *Gil Blas*.

Bildebenen aus. Er ahmt nicht einfach die gerade entstandenen Bilder der „Seilgemeinschaft Picasso-Braque“ nach, sondern zieht daraus die ihm eigenen ästhetischen Konsequenzen. Mit diesen außergewöhnlichen Begabungen, beide fünf, sechs Jahre älter, wird er sich bis in das Jahr seiner Stilfindung Mitte 1915 in einem befruchtenden Wettkampf messen. Im März 1912 stellt Gris drei Bilder im *Salon des Indépendants* und der *Section d'Or* aus. Bereits im Oktober 1912 schließt er mit dem jungen, jedoch schon etablierten Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler einen Vertrag ab, der ab diesem Zeitpunkt alle seine Werke vermarkten wird.

Kahnweiler unterscheidet vier Schaffensperioden im kurzen Künstlerleben Gris'. In einer Abwendung von der Natur experimentiert Gris mit den *papiers collés*². Wie keinem anderen Maler entspricht ihm dieses Mittel der *Collage* und *Trompe l'Oeil* Technik. Im Jahr 1914 erreicht Gris' *papier collé-Technik* ihren Höhepunkt, es verändert auch seine Kompositionstechnik, indem er sich der linearen Armierung der frühen Bilder und deren Stilisierung entledigt. So führt diese, zur Meisterschaft gelangte Technik zu einem, ihm ganz eigenen System von undurchsichtigen Überlappungen von waagrechten, senkrechten und diagonalen Ebenen, die in Farbe und Form differenziert sind. Kompositionen wie *Le Lavabo* und *Komposition mit Uhr* des Jahres 1912 zählen zu den wichtigsten Arbeiten dieser Phase. Die mönchische Askese der frühen Werke wird nun von einer nicht weniger strengen, aber nun chromatisch und plastisch reicheren Bildgestaltung abgelöst. Gris eignet sich auch die letzten kubistischen Neuerungen an, wie gemalte oder mit der Schablone gezeichnete Buchstaben, die er zu humorvollen Wortspielen zusammensetzt. Das Einfügen echter Spiegelscherben in *Le Lavabo*, einer weiteren Realitätsebene, wurde Thema vieler Abhandlungen.

Die Kriegserklärung des Jahres 1914 überrascht Braque und Picasso in der Nähe von Avignon, in Sorgues; Gris hält sich mit Matisse und Marquet im Rousillon, in Collioure auf. Im Juli 1914 verlässt Kahnweiler Paris, um den Verfolgungen als feindlicher Ausländer, zu entgehen. Er lässt sich bis zu seiner Rückkehr 1920 in Bern nieder. Im Oktober 1914 erlischt Gris' Vertrag mit ihm.

² Das schon den spanischen Primitiven bekannte Verfahren der „Collage“ wurde in seiner modernen Form im September 1912 von Braque mit dem papier colle eingeführt. Diese Technik beschleunigte den Übergang vom analytischen zum synthetischen Kubismus. Braque hat das papier colle fast nur in Zeichnungen, Picasso auch in wenigen Leinwandbildern angewandt. Gris bedient sich seiner fast nur in Ölbildern.

Im Juni 1915 malt Gris sein erstes „*Stilleben vor offenem Fenster*“. Es folgen die „*dynamischen Bilder*“.

1916 bis 1919 setzt die zweite Periode der „*flächig-farbigen Architektur*“ ein. Sicher gestaltete Bilder, deren Stil man als architektonisch und deren Denkweise Kahnweiler als „neuplatonisch“ bezeichnet hat.

Im November 1917 schließt Gris mit dem Kunsthändler Léonce Rosenberg einen Kontrakt für drei Jahre ab.

Ab 1920, im November setzt die „*poetische Phase*“ ein.

Im Mai 1920 läuft Rosenbergs Vertrag aus. Gris schließt einen neuen Kontrakt mit Kahnweiler ab.

Erste Anzeichen von Krankheit beeinträchtigen nunmehr Gris' Schaffen.

Im Januar 1921 nimmt Gris erneut das Thema „*Stilleben mit offenen Fenstern*“ auf.

Ab 1924, in der Zeit von Krankheit und auch des Zweifels entstehen Stilleben, welche oftmals als vage und seicht anstelle der klaren Kompositionen der früheren Jahre kritisiert werden. Man spricht von einer Krise in Gris' Malerei.

Zwischen 1922 und 1924 engagiert Diaghilew Gris für die Ausstattung der drei *Ballette La Colombe, L'Education Manquée* und *Les Tentations de la Bergère*.

Im Februar 1924 setzt die „*polyphone Phase*“ ein.

Am 15. Mai 1924 hält Gris den viel beachteten Vortrag *Sur la possibilité de la peinture* an der Sorbonne.³

Er arbeitet noch an zahlreichen Illustrationen zu Werken der Weltliteratur⁴ und verteidigt seine künstlerischen Ideen in Vorträgen und Aufsätzen.

Gris' Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends, er leidet an Asthma anfällen, ist ans Bett gefesselt. Am 11. Mai 1927 stirbt Gris an Urämie.

Am 13. Mai findet die Beerdigung auf dem Friedhof von Boulogne sur Seine statt.

³ Gris Juan, *Über die Möglichkeiten der Malerei*. Rede an der Sorbonne am 15. Mai 1924., hrsg.v. Sabine Groenewold, Bd. 25 (o.J.).

⁴ Buchillustrationen zu Salacrous *Le Casseur d'assiettes* (1924), Tristan Tzaras *Mouchoir des Nuages* (1925) und Gertrud Steins *A Book Concluding With A Wife Has A Cow A Love Story* (1926), alle von Kahnweilers Galerie Simon verlegt.

2. Forschungsstand

„Die Hauptursache in einer fehlgeleiteten Stillebenrezeption besteht darin, dass Gegenstände nur dann als dynamisch empfunden werden, wenn sie tatsächlich als in Bewegung befindlich dargestellt werden. Dahinter steckt ein oberflächliches Sehen, genauer gesagt, ein unzulängliches Bewusstsein von Wahrnehmung, dem nicht selten eine bruchstückhafte, die Bildstruktur vernachlässigende Beschreibungs- und Analysetechnik entspringt.“⁵

Was die Beschaffung von brauchbarer, auswertbarer Literatur betrifft und im Zuge der Recherche, sieht man sich als Autor dieser Arbeit oftmals neidvoll, ja fassungslos staunend, mit dem unglaublichen Angebot an Schriften zu Picassos Werk konfrontiert.

Gris selbst gewährt kaum Einblick in seine Persönlichkeit. Als integraler Bestandteil der Kerngruppe *Braque, Picasso, Léger* und deren facettenreiche Charakteristik reiht sich Gris durchwegs als der Bescheidene, von Strenge umflorte Vollender des Kubismus in diese Riege ein. In den zwanziger Jahren tritt er mit einer Anzahl an theoretischen Schriften wie mündlichen Stellungnahmen in Erscheinung. Unweigerlich stößt man im Zuge der Recherche auf den 1924 vor der *Société des études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles* des Dr. René Allendy gehaltenen Vortrag *Des possibilités de la peinture* des Malers Gris.⁶ Diese Überlegungen zu Kunst, Philosophie und Mathematik und Wissenschaft wurden in spanischer, englischer sowie in deutscher Übersetzung 1925 publiziert und erweiterten den Bekanntheitsgrad Gris' weit über die Grenzen Frankreichs.⁷ In diesem Vortrag führt Gris seine Vorstellung einer „technique picturale“ aus, also der Gesamtheit der Beziehungen zwischen den Formen und den Farben, die sie enthalten, und was er zwischen den farbigen Formen untereinander versteht und wie sich weiters deren Elemente zueinander verhalten. Seine Konstante der Bildstruktur ist die „*Mathematik des Malers*“; seine Metapher für die gesamte Bildkonzeption, was er „*Architektur*“ nennt, ist die Synthese einer chemischen Verbindung und fasst seinen Werdegang in eine wissenschaftliche

⁵ Brucher Günter, *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*. Wien, Köln, Weimar, 2006, S. 7.

⁶ Gris Juan, *Des possibilités de la peinture*, Vortrag vor der „Société des études philosophiques et scientifiques“ an der Sorbonne in Paris am 25. April 1924, in: *Transatlantic Review*, Paris, Bd. 1, Nr. 1, Juli 1924, (engl. Übersetzung); in: Alfar, *La Coruna*, Nr. 43, September 1924 (auszugsweise in spanischer Übersetzung); in: *Der Querschnitt*, Berlin, Bd. 1, Januar 1925, (Gesamtabruck in deutscher Übersetzung).

⁷ Kahnweiler D.-H., *Juan Gris – Leben und Werk*, neue erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1968, S. 197.

Metapher, wenn er schreibt: „Bevor es eine Physik als Wissenschaft gibt, hat man die physikalischen Phänomene umschrieben und in Klassen eingeteilt“. Weiters gibt er zu verstehen, dass seine Entwicklung von einer einfachen Systematik ausgehend zur Physik der Malerei gelangt. Die für seine Konzeption charakteristischen Stellen aus *Notes sur ma peinture* wie *Des possibilités de la peinture* werden in Kapitel 7. Aspekte der Farbe-die Farbgestaltung im Oeuvre Gris', zitiert und in einen Kontext mit den zur Analyse herangezogenen Beispielen gebracht. Ungeachtet dessen lässt sich Kahnweiler zu jener beinahe degradierenden Aussage verleiten, dass diese Abhandlung weit mehr zu jener Akzeptanz und einem weit über die Grenzen Frankreichs beitragenden Bekanntheitsgrad Gris' beitrug, als es eine Ausstellung seines Schützlings je zu Wege gebracht hätte.

Durch seinen Beitritt zu den Freimaurern⁸ verstärkte Gris seine Zugehörigkeit zu einem sehr ausgeprägten Teil der bürgerlichen Intelligenz zwischen den Kriegen. Von Gris' Seite war es ein gesellschaftlicher wie auch intellektuell bedingter Schritt, der ihn mit einer bestimmten Richtung, dem Zentrum, in Frankreich nach 1918 zusammenbrachte.⁹

Die Folge ist, wie nach manchen, von Kahnweiler getätigten Aussagen, dass sich in beinahe jeder Publikation, in Folge, im Zusammenhang mit der Person Gris' diese Zitate in unreflektierter Manier wieder finden. Wenn man im Sinne der Aufgabenstellung dieser Arbeit vermeintlich Neues, Aussagekräftiges und nicht schon in zeitgleichen Publikationen Identisches aus Gris' Überlegungen zu entnehmen sucht, stößt man relativ früh an deren Grenzen. Seien es die abgehandelten Gesetzmäßigkeiten von Form und Farbe, deren Ausdehnungsgrad etc. In der Auseinandersetzung mit diesen Grisschen Analogien sucht man vergebens nach neuen Erkenntnissen, findet Parallelen zu Kandinsky, wie Konträres, aber letztlich versanden diese theoretischen Äußerungen in jener vagen Oberflächlichkeit und sind kaum verwendbar für eine Bildanalyse. Kandinskys Überlegungen in *Über das Geistige in der Kunst* aus dem Jahr 1911/12 sollen auch Gris geläufig gewesen sein. Dass in diesen Jahren ein großes Interesse an Wahrnehmungspsychologie und Gestaltgesetzen herrschte, ist nicht abzustreiten. Die für den Kubismus so bedeutenden Autoren wie Bergson, Poincaré, Lévy-Bruhl oder Mauss dürften für Gris hinsichtlich seiner Französisch-Kenntnisse um 1914 keine

⁸ Eintritt in die Pariser *Loge Voltaire des Grand Orient de France*; Januar 1924 zum Grad des Gesellen erhoben, am 1. Mai 1925 erreichte er schon den Grad eines Meisters.

⁹ Green Christopher, *Juan Gris*, Stuttgart, 1992, S. 138.

allzu große Hürde gewesen sein, was Josette Gris in einem Interview mit Kahnweiler bestätigte; Anhaltspunkte, ob er sie wirklich gelesen hat, gibt es keine.¹⁰ Aus Picassos, in holprigem Französisch verfassten Korrespondenzen folgert Rubin, dass diese nicht Teil seines Arbeitskontextes gewesen sein konnten.¹¹ Gris hat, laut Kahnweiler schon vor 1914 die Prosa und Gedichte Mallarmés¹², wie auch Hölderlin gelesen, allerdings hat er sich nicht dazu geäußert, ob Hölderlin nicht doch in der französischen Übersetzung abgefasst war. Er bedauerte, dass sich Gris in seinen letzten Lebensjahren auch mit Kant und Hegel befassen wollte, allerdings an der Sprachbarriere scheiterte. Meines Wissens kursierten in den zwanziger Jahren Kandinskys Überlegungen ausschließlich in russischer Sprache und deutscher Übersetzung.

Juan Gris, dem „Vollender des Kubismus“, ist eine überschaubare Anzahl an publizierten Texten zu dessen Oeuvre gewidmet.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit richtet sich auf die von Brucher entwickelte Analysentechnik, basierend auf wahrnehmungspsychologischen Aspekten. Brucher befasst sich seit 1980 mit der experimentellen Grundlagenforschung einer Beschreibungskunst, der ihr eigenen Syntax und nähert sich den Kunstwerken, um sichtbare wie verborgene Strukturen aus einem neuen Blickwinkel aufzuzeigen. Komplettiert wird dieser neue Zugang zum Kunstwerk durch einen von Theissing verfassten Beitrag, „*Die Zeit im Bild*“ von 1987.

In der Hauptsache widmen sich Kunsthistoriker und Kritiker dem Maler Gris im Zusammenhang mit den weiteren Protagonisten des Kubismus. Hilfreich für die Erfassung des sozialen Umfeldes, seiner Position innerhalb der 4-er Gruppe Picasso, Braque, Léger und eben Juan Gris, sind die Beiträge zu Picassos Arbeit und Leben, was die Biographie betrifft.

Gertrude Steins literarische Wagnisse runden in ihren Erzählungen das Bild des scheuen Spaniers Gris ab, was die mit Vorliebe ins Anekdotische kippenden Sequenzen angeht.^{13 14}

¹⁰ Unterredung Madame Josette Gris mit D.-H. Kahnweiler, 20. Juni 1977.

¹¹ Rubin William, *Picasso und Braque. An Introduction*, in: *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, the Museum of Modern Art, New York, 1989, S. 54-55, Anm. 3.

¹² Kahnweiler, D.-H., *Juan Gris – Leben und Werk*, Stuttgart 1968, S.48 und S.98.

¹³ Stein Gertrude, *Juan Gris*, in: *The Little Review*, New York, Bd.10, Nr. 16, Herbst/ Winter 1924-1925.

¹⁴ Stein Gertrude, *The Life and Death of Juan Gris*, in: *Transition*, New York, Nr. 4, Juli 1927.

Einzig zwei Seiten widmet Apollinaire in *Les peintres cubistes* als ein Zeitgenosse dem jungen Maler Gris und doch presst er mit diesem kleinen Beitrag Gris in die Schublade des strengen Logikers, Bezug nehmend auf nur zwei Bilder Gris.

Von weit größerer Aussagekraft darf man die Publikationen Einsteins, Raynals, W. Georges werten. Verfolgt man deren Kommentare zu Gris über die Jahre, muss man feststellen, wie diese sich in ihrer Wertschätzung widersprechen, was in Kapitel 13 nachzulesen ist.

Die Bedeutung der Schriften Kahnweilers soll nicht geschmälert werden, in dem Kapitel 12 werden diesbezügliche Ungereimtheiten und der Stellenwert seines Freundes eingehend hinterfragt.

In der Neuauflage *Der Weg zum Kubismus* beruft sich Kahnweiler darauf, dass dieses Werk als Quellenschrift zu verstehen sei und betont hinsichtlich der Authentizität, dass sich die aus persönlich geführten Gesprächen mit den Künstlern gewonnenen Einsichten in dieser theoretischen Auseinandersetzung niederschlagen. 1928 verfasst Kahnweiler eine Monographie über *Juan Gris – sein Leben und Werk*.

Eine Lücke hinsichtlich der Vita Gris' lässt sich aus den Kommentaren der zahlreichen Biographien zu Picasso entnehmen, vor allem lassen sich aus den Äußerungen Picassos wie auch Braques Rückschlüsse auf die Wertschätzung seitens ihres Kollegen Gris ziehen. Als Autoren seien Penrose, Wiegand, Boeck, Barr, Richardson, Warncke, Mailer und Josep Palau i Fabre genannt.

Was Gris' Stellung und Akzeptanz innerhalb der Seilgemeinschaft Picasso und Braque betrifft, lässt sich vor allem aus John Richardsons zwei bändigen Werk über Picasso entnehmen.

Dora Valier, als eine von vielen „Picasso“- geprägten Lebensgefährtinnen, entwirft in ihren Lebenserinnerungen gleichfalls ein Bild dieser Zeit, indem dann und wann auch die Person Gris in Erscheinung tritt. Weitere Rückschlüsse lassen sich aus Gertrude Steins oftmals unqualifizierten Äußerungen ziehen.

Für diese Arbeit von Interesse ist der in drei Bänden erschienene Beitrag Palaus zu Picasso, hilfreich sind vor allem die chronologisch geordneten Abbildungen zu nennen.

Sobys Ausstellungskatalog zu Juan Gris, im Museum of Modern Art New York 1958, umreißt in knapp 120 Seiten Gris' Gesamtoeuvre, basierend auf biographischen Eckdaten und Anekdotischem.

Rosenblum widmet Gris in *Cubism and Twentieth Century*, erschienen in New York 1966, ein Kapitel.¹⁵ Nennenswert ist auch M. Rosenthals Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1983.¹⁶

Wenn man davon ausgeht, dass der Kubismus als Synonym für das Genre Stillleben gilt, ist es umso verwunderlicher, dass dieser Thematik und Kunstrichtung bis dato keine Publikation gewidmet wurde.

Coopers Katalogisierung in zwei Bänden des Jahres 1977, Juan Gris. *Catalogue raisonné of the painted work*,¹⁷ in welchen er fast vollständig alle Werke des Künstlers aufgenommen hat, waren für diese Arbeit von Nöten, was die chronologisch geordneten Abbildungen, die exakten Daten zum jeweilig aufgenommenen Werk und der Provenienz betrifft, wie auch Hinweise zu den Ausstellungen der einzelnen Werke aufgelistet werden.

Deren Gültigkeit muss in Anbetracht des Jahres der Publikation, immerhin vor gut dreißig Jahren, in Frage gestellt werden.

Coopers *Letters of Juan Gris 1913 bis 1927*¹⁸, gesammelt von Kahnweiler, übersetzt von Cooper, erscheint 1956 in London und gibt Aufschluss über das Verhältnis Gris' zu seinem Kunsthändler Kahnweiler, welcher die an ihn adressierten Briefe Gris' dem Herausgeber zur Verfügung stellt.

In Coopers Beitrag zu *The Cubist Epoch* aus dem Jahr 1971¹⁹ schließt sich dieser eindeutig der Sicht Waldemar Georges und auch Raynals an, wenn er zusammenfassend über Gris' Schaffen Folgendes schreibt: „Gris' Werk gibt seine intellektuelle Klarheit und Integrität wie auch seinen wissenschaftlich geformten Geist wieder. Er erweitert die „Möglichkeiten des Kubismus auf ein ihm eigenes, begrenztes Feld, bis er zu einer logischen Schlussfolgerung gelangt“.²⁰ Erwähnenswert ist auch sein Artikel *A Juan Gris Discovery, im Burlington Magazin* veröffentlicht, 1984.²¹

Der durch den Ersten Weltkrieg und Kahnweilers Exil in der Schweiz unterbrochene Briefkontakt wird durch die gesammelte Korrespondenz Gris' mit

¹⁵ Rosenblum Robert, *Cubism and Twentieth Century*, New York 1966.

¹⁶ Rosenthal Mark, *Juan Gris*, Ausstellungskatalog, Berkeley University of California Art Museum, and New York Abbeville Press, 1983.

¹⁷ Douglas Coopers Katalogisierung in zwei Bänden des Jahres 1977, *Juan Gris. Catalogue raisonné of the painted work*, unter Mitwirkung von Margaret Potter, Paris 1977.

¹⁸ Cooper Douglas, (Hrsg.), *Letters of Juan Gris 1913-1927*, gesammelt von D.-H. Kahnweiler, übersetzt von Douglas Cooper, London 1956.

¹⁹ Cooper Douglas, *The Cubist Epoch*, London-New York 1971.

²⁰ Cooper Douglas, *The Cubist Epoch*, New York 1971, S. 229-230.

²¹ Cooper Douglas, *A Juan Gris Discovery*, in: *Burlington Magazine*, London, Bd. 126, Nr. 971, Februar 1984.

Léonce Rosenberg, von Derouet 1996 herausgegeben, komplettiert.²² Dieser umfasst 197 Dokumente, die aus verschiedenen Archiven zusammengetragen wurden und schließt die Lücke zwischen dem letzten Brief Gris' an Kahnweiler vom Dezember 1915 und der Wiederaufnahme des Kontakts am 22. August 1919. Bedenkt man die isolierte Stellung in den Kriegsjahren, so darf diese Korrespondenz als bedeutendes Zeugnis dieser Zeit gewertet werden, wie Gris nach eigener Aussage vom 2. Oktober 1916 bestätigt, wenn er an Rosenberg schreibt: „Außer Ihnen schreibt mir niemand“.²³

Unverzichtbar ist die Gris-Monographie Christopher Greens, anlässlich einer in London, Paris und Stuttgart im Jahr 1992 organisierten Ausstellung. Was dieses Werk auszeichnet, ist zum einen der Versuch, Gemeinsamkeiten, Vergleiche mit einzelnen Werken Gris in mehr oder weniger kurzen Beiträgen vorzustellen. Zum anderen gewinnt man Einblick in das literarische, wie geisteswissenschaftliche Umfeld Gris', untermauert mit kritischen Äußerungen von Zeitgenossen.

Museums- und Ausstellungskataloge widmen sich einzelnen Arbeiten, wenngleich sich hinsichtlich der Kompositionsstruktur kaum Auswertbares findet; ikonographische Hinweise, wie auch vereinzelte Versuche einer metaphorischen Deutung lassen sich diesen Beiträgen entnehmen.

Der Ausstellungskatalog Baden-Baden aus dem Jahr 1973 ist vor allem auf Grund der Beiträge namhafter Autoren von Wert.

Der 2005 in Madrid anlässlich einer großen Ausstellung zu Gris Oeuvre in Spanisch, wie in Englisch herausgegebene Katalog wird der Fragestellung der jeweiligen, aktuellen Provenienz gerecht. Qualitative, andere Publikationen weit übertreffende Farbproduktionen, wie auch die Veröffentlichung der bis dato unbekannt Werke, kommen dieser Arbeit entgegen. Neben einer umfassenden Gesamtschau von Stilleben Gris' von 1908 bis 1927 finden sich wertvolle Hinweise auf deren aktuelle Provenienz. Diese beziehen sich in der Hauptsache auf Beiträge, Kommentare zu einzelnen Stilleben, vor allem wird Wert auf das Zitieren von Kunstkritikern gelegt; als unwesentlich haben manche Verweise auf kompositionsbestimmende Verbindungen, wie ikonographische Deutungsversuche einzelner Autoren zu gelten. Für die Arbeit unbefriedigend sind die endlose

²² Green Christopher, *Juan Gris*, Stuttgart, 1992, S. 283-297, Christian Derouet, *Correspondance De Juan Gris*, 1996 [o.O.].

²³ Die gesammelten Dokumente bestehen aus 11 Briefwechseln von 1915, 60 von 1915, 50 von 1917, 39 von 1918, 13, von 1919, 16 von 1920 und 3 aus dem Jahr 1921.

Wiederholung und das Zitieren einzelner Kunsthistoriker. Selten findet sich ein Verweis auf Vergleichsbeispiele, was das Oeuvre Gris' wie auch seiner Mitstreiter betrifft. Nicht einer der Autoren geht das Wagnis einer Bildanalyse ein.

Die 2005 in der *Reina Sophia* in Madrid kuratierte Gris-Sonderausstellung setzt bis dato den Schlusspunkt der bisherigen Ausstellungstätigkeit dar.

Brucher zu Folge ist es eine Utopie, in einer Bildanalyse Ganzheit zu erreichen. Würde man sich einzig mit einem „an der Betrachterzeit klebenden additiven Beschreibungsvorgang begnügen“, so führte dieses Vorgehen, wie Brucher so pointiert anmerkt, dazu, „kein adäquates Verstehen eines dynamischen, also lebendigen Organismus, sondern das Zurücklassen eines seziierten Kunstleichnams.“²⁴

2006 erschien Bruchers Band *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*. Den Mangel an profunden Bildanalysen kritisiert Brucher, wenn er schreibt: „Die Hauptursache einer fehlgeleiteten Stillebenrezeption besteht darin, dass Gegenstände nur dann als dynamisch empfunden werden, wenn sie tatsächlich als in Bewegung befindlich dargestellt werden. Dahinter steckt ein oberflächliches Sehen, genauer gesagt, ein unzulängliches Bewusstsein von Wahrnehmung, dem nicht selten eine bruchstückhafte, die Bildstruktur vernachlässigende Beschreibungs- und Analysetechnik entspringt.“

Diese Arbeit setzt den Fokus auf präzise Analysen im Sinne der Gestalttheorie und hinsichtlich dieses Vorhabens, deren Aufgabenstellung, finden sich wenige, vor allem auf die Jahre des analytischen Kubismus bezogene Ansätze dazu wie z.B. J.Golding, E. Strauss oder M. Huggler. Strauss' Bemühen um eine präzise Erfassung künstlerischer Gestaltungsmittel und differenzierter Begriffsbildung, steht im Kontext zu den Reflexionen des Malers Gris. Seine Abhandlung über Juan Gris' *Technique Picturale* von 1968 folgt in kurzen Werkanalysen dem „Zusammenwirken der bildnerischen Mittel in dessen „architecture plate et colorée“. Er benennt das „systematische Interesse einer phänomenologisch-analytischen kunstwissenschaftlichen Interpretation an Werk und Reflexionen des Künstlers Gris.“²⁵

Strauss' Forschung schlägt eine Brücke zu Bruchers Methode genauestens Sehens, jenseits von vager Interpretation, allerdings beschränkt sich Strauss

²⁴ Brucher Günter, *Kandinsky – Wege zur Abstraktion*, München, New York 1999, S. 145.

²⁵ Dittmann Lorenz, *Nachruf. Ernst Strauss, verstorben 27. 9. 1981*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45 Bd., H.1 (1982), S. 87-95, Deutscher Kunstverlag München-Berlin.

Erfassung in seinem Essay Über Juan Gris' „*Technique picturale*“ nur auf einen Teilaspekt in Gris' Oeuvre, nämlich auf die Jahre 1913 bis 1918.²⁶

Lorenz Dittman zitiert aus Strauss 1968 verfassten Beitrag in Geschichte der Malerei, wie er auch Gris' Sorbonne Vortrag mit einbindet.

Diesem Anspruch wird Christopher Greens 1992 publizierte Monographie über Juan Gris gerecht. Zu den Kapiteln „Fensterbilder“, „die innerbildliche Rahmung“, „der goldene Schnitt“ und dem Verweis auf Goldings Versuch einer Nachkonstruktion des goldener Schnitts, die Frage nach den Spuren der Poesie in Gris' Arbeiten und dessen Freundschaft zu Reverdy der Jahre 1925-27, wie auch der Exkurs in die Schwesternkunst Musik, vor allem Gris' Theatertätigkeit, Gris' Wegbegleiter und deren kunsttheoretische, wie philosophische Beiträge, liefert dieser Band wertvolle Impulse.

Anliegen dieser Arbeit ist es, die künstlerische Entwicklung Juan Gris der Jahre 1909 bis 1927, die Komplexität der Stilleben, die immerhin um die 700 Werke umfasst, an Hand exemplarischer Stilleben quer durch seine dem Kubismus verpflichtete Schaffensperiode im Sinne der Gestalttheorie zu analysieren. Ergänzt wird diese durch die theoretischen Äußerungen des Künstlers durch Beiträge seitens der Kunstkritik unter der Berücksichtigung persönlicher, die Arbeit beeinträchtigender Faktoren, wie seine isolierte Position in der Zeit des Ersten Weltkriegs wie auch seine von Krankheit begleiteten Jahre.

1915 war das Jahr der Neuorientierung und persönlichen Stilfindung. In Kapitel 3 wird ein besonderer Schwerpunkt auf das Jahr 1915 gelegt, vor allem im Hinblick auf die maßgebliche Beeinflussung dieser Arbeiten auf die späteren Zwanziger-Jahre, welche aufgrund ihrer Komplexität zu einem umfassenden Fragenkomplex auffordern.

Großen Raum nehmen die „Stilleben mit Aussicht“ im Kapitel 9 ein. Diesen „Fensterbildern“ werden ausführliche Analyse im Sinne einer metaphorisch ausgerichteten Deutung gewidmet.

Nach Brucher, der die gestalttheoretischen Erkenntnisse Arnheims, aber auch die von Metzger, Kobbert, Kreidler und Kreidler sowie Kandinsky wohl am gründlichsten angewandt hat²⁷, gelten die Gesetze der Gestalttheorie als das

²⁶ Strauss Ernst, *Über Juan Gris' „Technique picturale“*, in: Amici Amico, Festschrift für Werner Gross, München 1968.

²⁷ Pochart Götz, *Rudolf Arnheim, Gestaltpsychologie und Kunstwissenschaft*, in: Allesch und Neumaier, 2004.

adäquate methodologische Hilfsmittel, um bei Interpretationen einen „ungezügelter Subjektivismus“ zu verhindern.(ganz im Sinne Gris)

Basierend auf Bruchers Analysetechnik, im Sinne der Gestalttheorie werden in den Kapiteln 3.2.²⁸, 4.²⁹, 5.³⁰, 6.³¹, 7.³², 8.³³, 8.2., 9.³⁴ und 10.³⁵, Strukturen der einzelnen Stillleben, deren Verhältnis von Form und Farbe, die sich daraus freisetzende Dynamik und der Gesamtausdruck der Komposition herausgearbeitet, mit dem Anliegen, Gris' theoretische Sichten wie auch die Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie miteinzubeziehen.

²⁸ 3.2. Die Stillleben des Jahres 1915. Suche und Neuorientierung in einem vergleichenden Überblick.

²⁹ 4. Das Keilmotiv. Ein favorisiertes Kompositionselement der Jahre 1915 bis 1918.

³⁰ 5. Transparenz ein favorisiertes Stilmittel der frühen Kubisten?

³¹ 6. Das Rahmenmotiv in den Stillleben der Jahre 1921 bis 1927. Die „innerbildliche Rahmung“, eine Abkehr von der Bild bestimmenden Keilform.

³² 7. Aspekte der Farbe. Die Farbgestaltung im Oeuvre Gris'.

³³ 8. Stillleben mit Musikinstrumenten. Die Schwesternkunst Musik als strukturanalytisches, wie ikonographisches Element.

³⁴ 9. Die Fensterbilder der Jahre 1915 bis 1927.

³⁵10. Georges Braque und Juan Gris. Gris' angespanntes Verhältnis zu Braque.