

Von Cézanne zu Redon 8.

Autor der Studieneinheit: Lorenz Dittmann

Lorenz DITTMANN (60), Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in München. 1955 Promotion, 1965 Habilitation, ab 1970 Wiss. Rat und Professor an der TH Aachen, seit 1977 o. Professor für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. Wissenschaftliche Arbeiten zur Farbgestaltung in der Malerei und zu Methodenproblemen der Kunstgeschichte.



Vor der 8. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

Wann beginnt die „moderne“ Kunst? Nicht nur *ein* Datum ist hierfür zu nennen. Ein erster Umbruch vollzieht sich um 1800 mit dem tiefgreifenden Wandel der politischen und sozialen Verhältnisse als Folge der Französischen Revolution. Kirche und Adel verlieren ihre alte Rolle als Auftraggeber. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts tritt eine zweite wichtige Veränderung ein. An die Stelle der literarischen, mythologischen und religiösen Motive, die der Romantik noch als Inspirationsquellen dienten, treten nun, im „Realismus“, zeitgenössische Themen.

Um 1880 löst sich die Malerei weithin auch aus den im Zeitgenössischen verankerten gesellschaftlichen Bindungen. Ganz auf sich selbst gestellt, in neuer Eigenverantwortung, schaffen die Künstler nun ihr Werk. Dies verändert auch die Naturauffassung. War die Natur der *impressionistischen Malerei* noch Lebenswelt der Menschen, so verwandelt Paul CÉZANNE aus tieferfahrener Einsamkeit die Motive der Landschaft um Aix-en-Provence in Darstellungen des in sich ruhenden Kosmos. Im *Symbolismus* geht die Kunst den Weg nach innen, legt Schichten des Unbewußten bloß, läßt Traumbilder aufsteigen, verrät die Alltagswelt.

Gemeinsam ist beiden Gestaltungswegen die Abwendung von allen werthaft faßbaren Inhalten. Damit entzieht sich Kunst auch allen vorgegebenen oder schnell formulierbaren Funktionen. Darin liegt auch die Schwierigkeit dieser Kunst begründet: Wie leicht sind wir doch geneigt, das anschaulich Gegebene eines Werks der bildenden Kunst mit Worten, mit handlichen Begriffen, mit übersichtlichen Klassifikationen zuzudecken. Entzieht sich die Kunst aller Zeiten letztlich solchen Versuchen – in der Malerei seit 1880 bringt sich diese Autonomie des Bildwerks mit aller Macht zur Geltung, eine Autonomie, auf der auch die maßgebende Kunst des 20. Jahrhunderts ruht.

Kunst existiert in Werken. Nicht als allgemeiner Überblick, sondern durch Betrachtung ausgewählter Werke sei die Entwicklung der Malerei vom *Impressionismus* zum *Symbolismus* hier dargestellt. Die Erörterungen sind auch gedacht als Anregung zu eigenen Beobachtungen, zum sehenden Verständnis der Bilder, der ersten Quellen der Malereigeschichte. So muß es Ziel einer Einführung in die Malerei seit 1880 sein, zur *Anschauung der Werke* selbst hinzuführen – so schwierig dies auch im Rahmen eines Funkkollegs ist.

- Lernziele**
- Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- die Entwicklung, insbesondere der französischen Malerei, seit 1880 in ihrer inneren Folgerichtigkeit darzustellen;
 - den Wandel von impressionistischer Menschen- und Naturdarstellung zu unterschiedlichen, in neuer Weise aus Einsamkeitserfahrung gespeisten Gestaltungsweisen zu charakterisieren;
 - die Gründe dafür, daß Kunstgeschichte keine einlinige Entwicklung kennt, sondern mehrere Richtungen gleichzeitig entfalten läßt, zu bewerten;
 - Umfang und Grenzen photographischer Abbildung im Vergleich zur malerischen und graphischen Darstellung zu bestimmen;
 - durch Verweis auf zeitgenössisches Mißverstehen den Wandel des Kunsturteils in Rechnung zu stellen.

Gliederung der Kollegstunde

1. Monet als Inbegriff des Impressionismus

Impressionistische Malerei wurde als Naturalismus aufgefaßt, als Wiedergabe von Naturausschnitten im Wechsel von Licht und Atmosphäre. Der ungewohnte offene Pinselstrich führte zur Verurteilung als Kleckseriei. Die eigentliche künstlerische Leistung, die Umsetzung des Naturmotivs in eine farbig-rhythmische Einheit, wurde dabei verkannt. Auch der Begriff „Impressionismus“ mindert das Maß der schöpferischen Verwandlung. Zeitgenössische Kritiken und Selbstaussagen MONETS machen auf diese Probleme aufmerksam.

2. Cézannes Überwindung des Impressionismus

Dem Flüchtigen impressionistischer Naturdarstellungen setzte CÉZANNE eine neue Festigkeit und Dichte des Bildgefüges entgegen. Seine Kunst wurde am heftigsten bekämpft, sein Weg am wenigsten verstanden. Es war ein schwerer Weg, aus einem von Angst und Trieb bestimmten Frühwerk zur Befreiung in ein weltzugewandtes Selbst, das in seinen Werken eine „Harmonie parallel zur Natur“ aus den konkreten Naturmotiven entfaltete.

3. Leben und Werk van Goghs

Leben und Werk VAN GOGHS gelten als Beispiel für die Existenz des leidenschaftlichen und leidenden, des vereinsamten und an seiner Einsamkeit verzweifelnden Künstlers. VAN GOGH war aber auch unablässig um eine vertiefte Erkenntnis seiner Gestaltungsmittel, vor allem der Farbe, bemüht. Selbstäußerungen des Künstlers lassen dies erkennen. Hervorgehoben werden dabei seine Aussagen zum Symbolismus der Farben und der Farbkontraste.

4. Der Symbolismus Odilon Redons

Bereiche, die sich schon vom Motiv her ins „Phantastische“ öffnen, stellte Odilon REDON dar. Dichter nahmen sie begeistert auf. REDON selbst aber unterstrich die Faszination, die schon im bildnerischen Material und den künstlerischen Mitteln liegt. Das Unbewußte sei nur mit „analytischem Sinn“ zu gestalten, betonte er.

5. „Phantasie“ bei Max Liebermann

Im Symbolismus konnte Phantasie zum Gegenbegriff zu Naturalismus werden. Daß Phantasie aber in die künstlerische Verwirklichung selbst eindringen muß und damit

gerade auch für eine „naturalistische“ Malerei entscheidend ist, diesen Gesichtspunkt akzentuierte Max LIEBERMANN, der Repräsentant eines deutschen Impressionismus. „Gestaltende Phantasie“ bekundet sich vor allem in der künstlerischen Technik.

6. Diskussion über die gesellschaftlichen Zusammenhänge moderner Kunst

Folgende Aspekte werden in der Diskussion zwischen Detlev J. K. PEUKERT und Lorenz DITTMANN angesprochen:

- die Frage nach einem dadaistischen Neben- und Nacheinander der künstlerischen Ausdrucksweisen im 20. Jahrhundert;
- das Verhältnis von „hoher“ Kunst und Gebrauchskunst;
- die Loslösung des Künstlers vom Auftraggeber hin zum Kunstmarkt und die Frage, welche etwaigen Auswirkungen diese Situation auf die Inhalte der Kunst hatte.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Paul CÉZANNE (1839–1906), französischer Maler; kam durch Camille PISSARRO zum Kreis der Impressionisten (1874 gemeinsame Ausstellung im Atelier des Photographen NADAR in Paris mit MONET, RENOIR, PISSARRO, SISLEY, DEGAS und Berthe MORISOT); lebte und arbeitete ab 1878 zurückgezogen in L'Estaque, danach bei Aix-en-Provence; wandte sich vom Impressionismus zu einer „konstruktiven“ Malerei und gab damit der modernen Malerei folgenreiche Impulse.

Edgar DEGAS (1834–1917), französischer Maler, in seinen Zeichnungen von INGRES beeinflusst; suchte seine Bildmotive besonders in der Welt der Konzertcafés, der Pferderennbahn, des Ballettsaals und des Boudoirs; erblindete um 1900 fast völlig.

Vincent VAN GOGH (1853–1890), holländischer Maler; kam 1886 nach Paris, lebte und arbeitete von 1888–1889 in Arles. Sein anfänglich dunkler, harter Stil wandelte sich zu der strahlenden, farbigen Malweise, die seine Bilder berühmt machte; nahm sich nach längerem Aufenthalt in einer Nervenklinik das Leben.

Joris-Karl HUYSMANS (1848–1907), französischer Schriftsteller und Kritiker flämischer Herkunft. Sein Roman „Gegen den Strich“ (1884), der für die Fin-de-siècle-Literatur kennzeichnend ist (*Dekadenz*), war von großem Einfluß auf die moderne Literatur.

Max LIEBERMANN (1847–1935), deutscher Maler, Hauptvertreter des deutschen Impressionismus; gründete 1893 die Berliner Sezession. Begann mit naturalistischen, dunkeltonigen Bildern arbeitender Menschen, wandte sich aber in den 90er Jahren in farbigem impressionistischen Stil der Landschaftsmalerei zu.

Edouard MANET (1832–1883), französischer Maler; Wegbereiter des Impressionismus, rief 1865 mit seiner „Olympia“ einen Sturm der Entrüstung hervor. Zur Weltausstellung 1867 eröffnete MANET in einer Baracke eine Sonderausstellung mit etwa 50 Werken.

Claude MONET (1840–1926), französischer Maler, Hauptvertreter des Impressionismus; nach seinem Bild „Impression, soleil levant“ (1872) wurde der Begriff „Impressionismus“ geprägt. Er malte vor allem Landschaften und Serien von Ansichten desselben Motivs zu verschiedenen Tageszeiten.

Camille PISSARRO (1830–1903), französischer impressionistischer Maler; führte CÉZANNE und GAUGUIN in die Darstellungsmethode des Impressionismus ein; malte zuerst Landschaften und ab 1893 Großstadtbilder (Straßenansichten).

Odilon REDON (1840–1916), französischer symbolistischer Maler. Widmete sich bis 1899 fast ausschließlich der Schwarz-Weiß-Kunst, um einer visionären Traumwelt Ausdruck zu geben; begann um 1900 mit der farbigen Malerei von Frauen, Landschaften, Blumenstillleben und mythologischen Szenen; gründete 1884 mit G. SEURAT, P. SIGNAC und anderen den Salon der „Indépendants“.

(Pierre-)Auguste RENOIR (1841–1919), französischer impressionistischer Maler; stellte vorwiegend die glücklichen Augenblicke im Leben der Pariser Kleinbürger und Bohemiens dar; Spannungen und Tragik lagen ihm fern.

Alfred SISLEY (1839–1899), französischer impressionistischer Maler; malte vor allem lichtdurchstrahlte Landschaften.

Wichtige in der Kollegstunde verwendete Fachausdrücke

Impressionismus: Richtung der neueren Malerei, die sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Frankreich durchsetzte. In der ersten öffentlichen Ausstellung der Impressionisten, 1874 im Atelier des Fotografen NADAR, hing Claude MONETS Bild „*Impression, soleil levant*“, nach dem der Ausdruck „Impressionismus“, zunächst als Spotname, geprägt wurde. Die Künstlergruppe, zu der unter anderen MONET, DEGAS, RENOIR, PISSARRO, SISLEY und BAZILLE gehörten, hatte sich vom Akademiebetrieb abgewandt, dessen Ausbildungswesen in erster Linie das Studium der alten Meister vorschrieb. Die genannten Maler bevorzugten das Studium nach der Natur bzw. das Malen in der Natur (Freilichtmalerei). Sie versuchten, den unmittelbaren optischen Eindruck zufälliger Ausschnitte der Wirklichkeit wiederzugeben, gingen in der künstlerischen Gestaltung aber weit darüber hinaus. Die Bilder zeigen vorwiegend die heitere Seite des Stadt- und Landlebens. – In Deutschland fand der Impressionismus in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts einige bedeutende Anhänger, wie LIEBERMANN, VON UHDE, TRÜBNER, SLEVOGT und CORINTH.

Naturalismus: Richtung der Malerei zwischen 1870 und 1900, in der die Zufälligkeit des Alltäglichen gegen idealisierende und heroisierende Richtungen, wie die Kunst der Gründerzeit, gesetzt wird. Die Themen aus dem sozialen Alltag, der kleinbürgerlichen Idylle und dem proletarischen Milieu wurden zum Teil in sozialkritischer Absicht dargestellt.

Symbolismus: Seine Anfänge in der Malerei reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück, (F. de GOYA u. a.). In der Malerei nach 1885 begegnet er als gesamt-europäische Erscheinung in enger Beziehung zum literarischen Symbolismus. Bekannte Vertreter waren Paul GAUGUIN, Odilon REDON, Max KLINGER. Kosmische Landschaften, nächtliche Szenen, Visionen und Beschwörungen, Vergänglichkeitsbilder, Tod und Eros in unmittelbarer Gegenüberstellung, Traumbilder kehren immer wieder.

Musikalische Gestaltung der Kollegstunde:

Die Bezeichnung „Impressionismus“ wurde von der Malerei in die musikalische Terminologie übernommen. Als der herausragende Repräsentant dieses Stils gilt Claude DEBUSSY (1862–1918). Freilich ist die Bezeichnung „Impressionismus“ im Hinblick auf ihn recht vage, die Analogie zu vordergründig, um das Wesentliche seiner Musik zu treffen. Obschon manche Eigenheiten etwa seiner Harmonik mittlerweile in die Unterhaltungsmusikosphäre abgesunken sind, erscheint seine Musik nach wie vor modern.

In den Zwischenakzenten hören Sie Ausschnitte aus 2 Klavierzyklen von Claude DEBUSSY. Arturo Benedetti MICHELANGELI spielt aus den „*Préludes*“, Michel BÉROFF aus den „*Etudes*“.

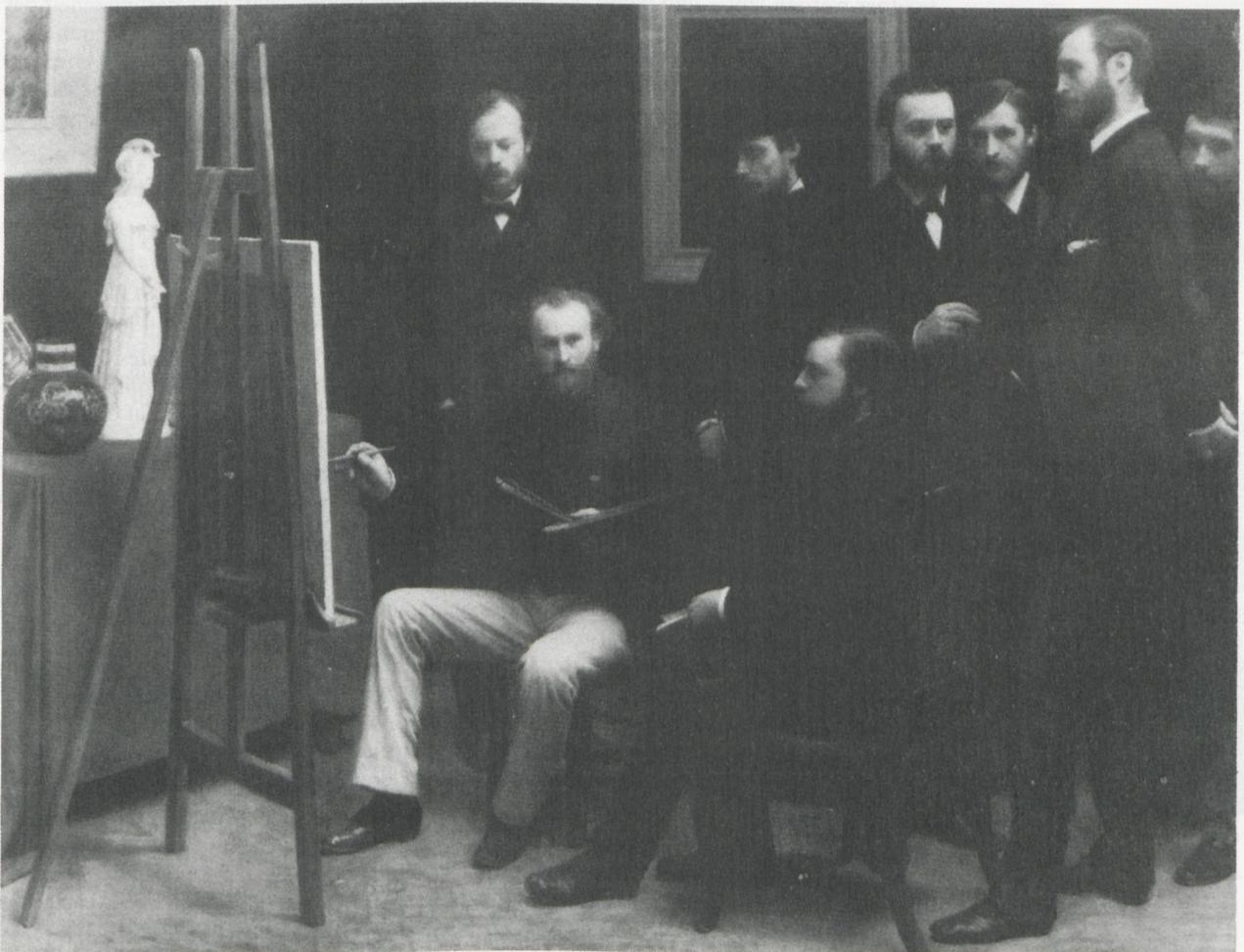
Während der 8. Kollegstunde zu bearbeiten

Gliederung der Kollegstunde

1. Monet als Inbegriff des Impressionismus
2. Cézannes Überwindung des Impressionismus
3. Leben und Werk van Goghs
4. Der Symbolismus Odilon Redons
5. „Phantasie“ bei Max Liebermann
6. Diskussion über die gesellschaftlichen Zusammenhänge moderner Kunst
(zwischen Detlev J. K. Peukert und Lorenz Dittmann)

Arbeitsunterlagen

Henri Fantin-Latour: Das Atelier in Batignolles. Öl auf Leinwand. 1870



Paris, Musée d'Orsay.

Die Maler und Dichter der „Neuen Schule“ trafen sich abends nach Einbruch der Dämmerung im Café Guerbois zum gemeinsamen Meinungsaustausch. Um MANET scharte sich die „Gruppe von Batignolles“, die FANTIN-LATOUR auf seinem Bild festhielt: der Maler RENOUAULT, der Dichter ASTRUC, der Schriftsteller ZOLA, der Musikliebhaber MAÏTRE, der junge BAZILLE, Claude MONET und der deutsche Maler SCHOLDERER.

Nach der 8. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Die Kollegstunde legte die Entwicklung der französischen Malerei vom Impressionismus zum Symbolismus am Beispiel einiger maßstabsetzender Künstler dar: *Impressionistische Malerei* versuchte, die Natur in ihrer Flüchtigkeit, ihrem ständigen Wandel darzustellen. Dem setzte CÉZANNE die in sich ruhende Welt seiner Bilder entgegen. Er erkannte die Unmöglichkeit einer Nachahmung der Natur im Licht der Sonne. Die Körperlichkeit der Bilddinge verband er mit dem sie umgebenden atmosphärischen Medium. So steht in seinen Bildern das Einzelne im unlösbaren Zusammenhang eines überdinglichen Ganzen. VAN GOGHS Existenz zeigt beispielhaft die neue Stellung des Künstlers, der leidenschaftlich seine Einsamkeit zur menschlichen Gemeinschaft und zur schicksalhaft aufgefaßten Natur hin zu durchbrechen suchte. Farbsymbolismus ist das Ausdrucksmittel seiner Malerei. – Im *Symbolismus* suchte die Kunst den Weg ins Unbewußte, Unbestimmte. Traumbilder steigen auf. Die Phantasie wird zur Quelle der graphischen und malerischen Darstellungen Odilon REDONS. Das einsame Subjekt in seiner Innerlichkeit wird bildwürdig. Ist „Phantasie“ aber auszuschließen von einer Malerei, die der äußeren Wirklichkeit verbunden bleibt? Auch die „naturalistische“ Malerei bedarf der „gestaltenden Phantasie“, betonte Max LIEBERMANN. In jedem einzelnen Pinselstrich muß sie sich bekunden. In solcher Phantasieleistung wird nun der Rang eines Werkes begründet, nicht mehr in der Bedeutung eines vorgegebenen Motivs. In der künstlerischen Technik, im offenen Pinselstrich, der den Entstehungsprozeß eines Werkes sichtbar werden läßt – und damit die Subjektivität, die Leidenschaft und Besonnenheit des Künstlers –, bewahrt die Malerei ihr Existenzrecht gegenüber der Photographie, die nun viele Darstellungsaufgaben von ihr übernahm und in Wechselbeziehungen zu ihr trat. – Abschließend diskutierten Detlev J. K. PEUKERT und LORENZ DITTMANN über die gesellschaftlichen Zusammenhänge moderner Kunst.

8.1. Die Malerei Claude Monets

Exponent 1



CLAUDE MONET

Claude MONET (1840–1926) begann als Junge damit, Karikaturen zu malen, bis er als 15jähriger von Eugène BOUDIN zur Landschaftsmalerei gebracht wurde. Auf dessen Anregung hin ging er 1859 nach Paris, wo er sich jedoch allen Einflüssen der École des Beaux Arts entzog und seiner Landschaftsmalerei treu blieb. In Paris lernte er auch Camille PISSARRO kennen, dem er sich anschloß. Nach zweijähriger Militärzeit in Algier kam er auf Grund einer schweren Erkrankung nach Le Havre – seiner Heimatstadt seit 1845 – zurück, wo er wieder mit BOUDIN und Johann Berthold JONGKIND zusammen malte. Im November 1862 ging er nach Paris, um im Atelier Marc-Charles GLEYRES Unterricht zu nehmen. Allerdings kam es bald zu Unstimmigkeiten zwischen Lehrer und Schüler; denn für den Lehrer waren die Bilder seines Schülers zu naturgetreu. Zwei weitere Schüler fielen ebenfalls in Ungnade: Auguste RENOIR und Alfred SISLEY. Sie schlossen sich mit MONET und Frédéric BAZILLE zu einer Gruppe zusammen und gaben sich nach der Schließung von GLEYRES Atelier im Jahr 1864 ganz der Landschaftsmalerei – also nach GLEYRE der „Kunst der Dekadenz“ – hin. Ihr neues Vorbild wurde Edouard MANET, der im „Salon der Refüsierten“ – einer Ausstellung von Bildern, die 1863 von der Jury des Salons abgelehnt worden waren – mit seinem Malstil auf sich aufmerksam gemacht hatte. Er galt seither als Anführer der neuen Generation. Ein weiteres Vorbild für MONET war Charles DAUBIGNY, von dessen Bildern der Kritiker Théophile GAUTIER 1865 sagte, er begnüge sich mit einer Impression und vernachlässige die Details.¹

Im gleichen Jahr stellte MONET zum ersten Mal im offiziellen Salon aus und hatte mit seinen beiden Ansichten der Seine-Mündung in der Nähe des Leuchtturms von Honfleur beachtlichen Erfolg. Seine Freunde jedoch wurden alle abgewiesen, und in den nächsten Jahren wiederholte sich dies. Deshalb beschloß ein Kreis von zwölf Malern um MONET 1867, eine eigene Ausstellung durchzuführen, der Plan scheiterte jedoch an Geldmangel. Dieser Geldmangel begleitete ihn auch in den nächsten Jahren, da er trotz seiner zeitweiligen Erfolge kaum ein Bild verkaufen konnte.

¹ John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche. Neue, veränderte Auflage. Köln 1979, S. 71.

Nach seinem Aufenthalt in London und Holland während des Deutsch-Französischen Krieges (1870/71) und nach anderen weiteren Ablehnungen seiner und seiner Freunde Bilder durch den Salon nahm er sein altes Vorhaben wieder auf, eine eigene Ausstellung durchzuführen. Am 15. April 1874 eröffnete er am Pariser Boulevard des Capucines, in den Räumen des Photographen NADAR, zusammen mit seinen Freunden PISSARRO, CÉZANNE, RENOIR, SISLEY, DEGAS, Berthe MORISOT und einigen anderen Malern seine erste Ausstellung. Sie wurden von den Kritikern zerrissen und erhielten nach einem von MONET ausgestellten Bild „*Impression, soleil levant*“ (1872) den Spottnamen „Impressionisten“, den sie jedoch bald akzeptierten.

Nach dieser mißglückten Ausstellung wurde seine finanzielle Lage noch kritischer, oftmals war er auf die Unterstützung von Freunden angewiesen. Als seine Frau Camille im September 1879 starb, war er an seinem finanziellen Tiefpunkt angekommen. Aus tiefer finanzieller Not entschloß er sich 1880, zwei Bilder an den Salon einzureichen, was ihm von seinen Freunden als Verrat ausgelegt wurde. Er hatte jedoch wenig Erfolg und nahm im März 1882 an der 7. Impressionisten-Ausstellung teil, bei der sich die Maler der ersten Ausstellung – mit Ausnahme von CÉZANNE und DEGAS – noch einmal zusammenfanden. Auch hier blieb der Erfolg aus, ebenso bei einigen Impressionisten-Ausstellungen, die der Kunsthändler DURAND-RUEL 1882/83 durchführte. MONET begann an seiner Arbeit zu zweifeln.

Nach Überwindung dieser Selbstzweifel begann er um 1885 mit dem Malen von Serien, wobei er das gleiche Motiv mehrmals zu verschiedenen Tageszeiten und mit unterschiedlichen Effekten darstellte. Nun begann seine Arbeit langsam Anerkennung zu ernten, und in den nächsten Jahren verkauften sich seine Bilder immer besser. Vor allem seine Serien hatten großen Erfolg. Auch im Ausland setzte er sich nun rasch durch. Als einziger der Impressionisten konnte er seinen Erfolg auch noch auskosten, er starb im Dezember 1926 im Alter von 86 Jahren als anerkannter Künstler.

Schon 1866 hatte der Schriftsteller Jules Antoine CASTAGNARY den Maler MONET als neuen „Naturalisten“ gepriesen. Die 1863 von CASTAGNARY eingeführte Bezeichnung ist ein Hinweis darauf, daß der Begriff „Realismus“, den Gustave COURBET (1819–1877) für seine Malerei in Anspruch genommen hatte, für die Ziele der neuen Generation nicht mehr genügte.

Im „*Salon von 1863*“ erklärte CASTAGNARY: „Die naturalistische Schule behauptet, die Kunst sei der Ausdruck des Lebens auf allen Entwicklungsstufen; ihr einziges Ziel ist, die Natur in ihrer ganzen Kraft und Eindringlichkeit wiederzugeben: es ist die Wahrheit, die dem Wissen die Waage hält. Die naturalistische Schule stellt die zerstörten Beziehungen zwischen Mensch und Natur wieder her. Durch ihr zwiefaches Interesse für das Landleben, das sie schon mit so viel Eindringlichkeit darzustellen versteht, und für das Leben der Städte, das bereits die schönsten Triumphe verspricht, versucht sie, alle Formen der sichtbaren Welt zu umfassen. Schon hat sie Linie und Farbe an ihre richtigen Plätze verwiesen, indem sie sie nicht mehr getrennt behandelt. Den Künstler ins Zentrum seiner Epoche stellend, mit dem Auftrag, nachzudenken, hat sie den wahren Sinn und folglich die Moralität der Kunst festgesetzt.“ Der „Naturalismus“ soll aber auch die Künstler in ihrer Individualität zur Geltung bringen, wie CASTAGNARY im „*Salon von 1868*“ ergänzte: „Weit davon entfernt, Grenzen zu ziehen, hebt er alle Schranken auf. Er vergewaltigt das Wesen der Künstler nicht, sondern er befreit es. Er legt die Persönlichkeit des Malers nicht in Ketten, sondern gibt ihr Flügel. Er ruft dem Künstler zu: sei frei!“²

Damit ist ein anderer, positiver Ansatz gewonnen gegenüber der weithin wirksamen zeitgenössischen Kritik.

Am härtesten urteilte der mächtige Kritiker Albert WOLFF in einem Artikel des *Figaro* vom 3. April 1876 über die zweite Ausstellung der Impressionisten: „Die Rue Peletier ist eine Unglücksstraße“, heißt es hier. „Nach dem Brand der Oper ist nun ein neues Unheil über sie hereingebrochen. Bei Durand-Ruel ist eine Ausstellung eröffnet worden, die Gemälde zu zeigen verspricht. Ahnungslose Leute treten, von der fahngeschmückten Fassade angezogen, ein, und ihren entsetzten Blicken bietet sich ein grausames Schauspiel: fünf oder sechs Wahnsinnige, worunter sich sogar eine Frau befindet, haben sich hier, sichtlich von ihrem Ehrgeiz verblendet, eingefunden, um ihre Werke auszustellen. Viele Leute bekommen Lachkrämpfe vor diesen Machwerken; mir aber zieht sich das Herz zusammen. Diese sogenannten Künstler nennen sich Umstürzler, Impressionisten; sie nehmen Leinwand, Farbe und Pinsel, setzen, wie es gerade kommt, einige Töne nebeneinander und unterzeich-

2 John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus (s. *Anm. 1*), S. 100.

nen das Ganze [...] Schauriges Beispiel menschlicher Eitelkeit, die sich im Wahnsinn verirrt. Geben Sie doch Herrn Pissarro zu verstehen, daß Bäume nicht violett sind und der Himmel nicht die Farbe frischer Butter hat, daß man in keinem Land die Dinge sehen kann, die er malt, und kein intelligenter Beschauer solche Verirrungen annehmen wird [...] Geben Sie sich die Mühe, Herrn Renoir zu erklären, daß der Körper einer Frau nicht ein Stück faules Fleisch mit grünen und violetten Flecken ist, die den Zustand völliger Verwesung eines Leichnams kennzeichnen.“³

Die ganze Verständnislosigkeit gegenüber der neuen Darstellungsmethode der Impressionisten meldet sich hier zu Wort.

Aber MONETS Bilder sind auch mit dem Begriff „Naturalismus“ nicht angemessen zu erfassen. Sie sind aus dem Naturmotiv entwickelte Kompositionen, die ihrer eigenen Logik, ihrer eigenen Gesetzlichkeit gehorchen.

8.1.1. „Die Brücke in Argenteuil“ (1874)

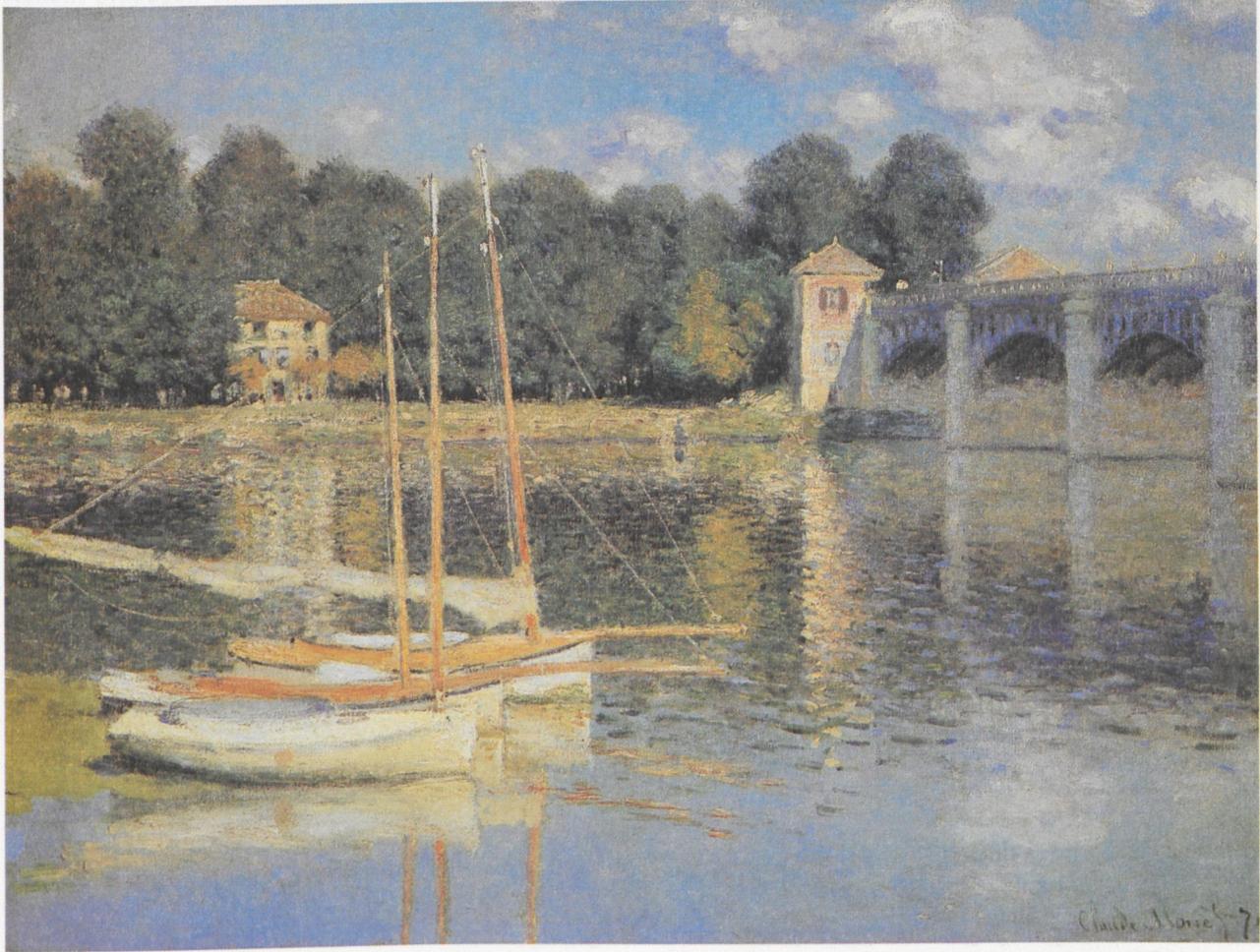
Beispiel 1

Ein Werk der Blütezeit des Impressionismus ist MONETS „*Brücke in Argenteuil*“ von 1874, zuerst gezeigt auf der zweiten Impressionisten-Ausstellung im Jahre 1876. Bildthema sind Segelschiffe auf der Seine, nahe der Brücke von Argenteuil. In strahlendem Weiß und Ocker zieht die Gruppe der Segelschiffe zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Die Körperschatten sind allein durch geringe Tonabstufung vom Weiß der Lichtbezirke getrennt. Nur die kurzen Schlagschatten vertiefen sich zu dunklen Blautönen. Der mittlere der Segelmasten ragt senkrecht in die Höhe, die beiden anderen neigen sich leise nach links, schon darin kommt sanftes Schaukeln auf dem Wasser zu anschaulichem Ausdruck. Die Bootskörper wie die in Dreiecksbeziehungen verbundenen Elemente der Masten, Taue und Großbäume schließen sich zu einer Gegenstandsformen und Spiegelbilder übergreifenden, in sich bewegten Gesamtfigur zusammen. Unüberschnitten bleibt das Tau, das nahe dem linken Bildrand zum aufgerafften Segel führt, wie auch die Spiegelung des vordersten Bootes Anschluß an den linken Bildrand sucht: Hinweise darauf, wie wenig „zufällig“ das Naturmotiv erscheint, wie sorgfältig die Umsetzung in die Erfordernisse des Bildgevierts vollzogen ist. Und so auch im Farbigen. Helle, lichte Farben bestimmen das Bild, geordnet, in erster Näherung beschrieben, als Abfolge von Zonen. Lichtes, helles Blau füllt die unterste Zone, das Wasser, in dem der Himmel sich spiegelt. Links vorne ist es als intensiver Buntwert gegeben, der auch das Weiß der Boote in seinem Farbcharakter steigert, nach rechts hin wird es stärker durch Weiß gebrochen, nimmt also den Farbkontrast gewissermaßen in sich hinein.

Darüber breiten sich Grünzonen aus, zuerst die Spiegelung der Bäume in verschiedenen Grüntönen, durchsetzt von Hellblau-, Braunviolett- und Weißlichbezirken. Die Teilung der Farbe in einzelne horizontale, nebeneinandergesetzte Pinselstriche, im Blaustreifen nur vereinzelt anklingend, kommt hier voll zur Geltung. Sie macht die Beweglichkeit der Wasseroberfläche sichtbar, zugleich aber die Bewegtheit, Leichtigkeit, das Leben der Farben selbst. Ein gelbgrüner Uferstreifen trennt die Spiegelung von der dichten Reihe der Bäume, die das Ufer säumen und sich zu einem nach kühlerem und wärmerem, gelblichem Grün differenzierten Gesamtkomplex vereinen. Hier dient die Farbteilung auch der Darstellung des Blattwerks. Eine schwarzbraune schmale Schattenzone unter den Baumkronen verleiht diesem Bezirk Festigkeit, bezeichnenderweise oberhalb der horizontalen Bildmitte: Nicht auf einer festen Basis sind die Bildelemente aufgebaut, sie scheinen vielmehr um diesen feingezogenen Schattenstreifen zu schweben. Nach oben hin schließt das Bild mit Himmelblau, lichter und lockerer als das Blau des Wassers, und dem zarten Weiß der Wolken, in dem das Weiß der Boote gedämpfter widerklingt. Dem in der Horizontalen sich ausbreitenden Bezirk der Spiegelung der Uferbäume entgegen in

³ John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus (s. *Anm. 1*), S. 237.

Abb. 1: Claude Monet: Die Brücke in Argenteuil. Öl auf Leinwand. 1874



Paris, Musée d'Orsay.

ihm selbst und über ihm die Vertikalbahnen des hellen, brückenturmartigen Bauwerks mit seiner langgezogenen Spiegelung und die für den Schattenbereich eigenartig hellen, lichtblauen Brückenpfeiler mit ihren Spiegelbildern. Das gelb- und blaugrüne Reflexlicht unter den violettgetönten Brückenarkaden löst die Massivität der Brückenarchitektur in lichthafte Flimmern auf, gleicht Gegenstand und Spiegelung im selben Realitätsgrad einander an. Ein in unterschiedlichem Maße nach Horizontalen und Vertikalen artikuliertes, in solcher Entgegensetzung wie auch in der Mikrostruktur der Farbflecken rhythmisiertes und zugleich in sich geschlossenes, keiner Erweiterung fähiges und bedürftiges Bildganzes ist so entstanden, die Beliebigkeit des vorgegebenen Naturmotivs verwandelnd und so über allen bloßen Naturalismus weit hinausreichend.

„Der Bahnhof Saint-Lazare“ (1877) 8.1.2.

Ein „modernes Sujet“ im Werk MONETS ist der „*Bahnhof Saint-Lazare*“. MONET kannte den Bahnhof gut; denn hier stieg man aus, wenn man von Argenteuil – er lebte dort von 1871 bis zum Anfang des Jahres 1878 – nach Paris fuhr. Das 1877 gemalte Bild wurde im gleichen Jahr auf der dritten Impressionisten-Ausstellung gezeigt.

Beispiel 2

Emile ZOLA begrüßte in seiner Ausstellungsbesprechung das neue Bildmotiv: „Dieses Jahr zeigt Monet einige wunderbare Innenansichten von Bahnhöfen. Man kann den Lärm der einfahrenden Züge hören, man sieht die Rauchwolken, die sich unter dem riesigen Dach zerteilen. Das ist die Kunst von heute [...] unsere Maler sind dazu gezwungen, die Poesie der Bahnhöfe zu entdecken, so wie ihre Väter die Poesie der Wälder und Flüsse entdeckt haben.“⁴

4 Zit. nach: Anne DISTEL: Claude Monet: La gare Saint-Lazare. In: Musée d'Orsay. Meisterwerke der Impressionisten und Post-Impressionisten. Paris/London 1986, S. 90.

Abb. 2: Claude Monet: Der Bahnhof Saint-Lazare. Öl auf Leinwand. 1877



Paris, Musée d'Orsay.

Die „Poesie der Bahnhöfe“ gestaltet MONET aber nicht als naturalistische Momentaufnahme, sondern auch hier als konsequente Umsetzung des gegebenen Motivs in ein Bild voll eigenwertiger Farbharmonien in einem zarten und dennoch strengen Gefüge.

Anders als bei der „Brücke in Argenteuil“ bestreiten nun differenziert abgestufte, gebrochene Farben die Gesamtwirkung, Klänge von Blau und Gelblich, Graublau und hellem Bräunlich. Im Schienenbereich erscheinen Ockertöne, die sich links, in der Schattenzone, zu Rotbräunlich verdichten. Der rechte Schattenbezirk dagegen ist in Blaugrau gehalten. Das Bahnhofsdach ist gleichermaßen eine Zone von Bläulichgrau, das sich nach rechts hin – geringer auch nach links – in Bräunlichtöne wandelt. Die intensivste Farbe, ein helles Blau, erscheint in den Rauchwolken, die vom Schornstein der einfahrenden Lokomotive aufsteigen. Wie eine „Fata morgana“ tauchen die Bauten des Bahnhofsvorplatzes, in Ocker und Gelblichweiß, aus Dunst und Sonnenlicht auf.

Dies ist kein Zufallsbild. Die große Bahnhofshalle ist fast symmetrisch dargestellt, die Abstände der dünnen Stützen von den seitlichen Bildrändern sind nahezu gleich. Als klare Winkelform hebt sich das Bahnhofsdach vom helleren Himmel ab. Das Gestänge seiner Verstrebrungen und die Schattenstreifen der Dachfensterrahmen legen ein dünnliniges Netz durch die Boden- und Dachzone. Vom Motiv wird entschiedene Tiefenflucht vorgegeben, die Bildgliederung in Farbzonieren aber vermindert die Tiefenspannung, verdichtet den Bildraum zu einem Gewirk farbiger Schleier. Nahezu flächig sind die Farbbezirke in Dach und Gleisbereich ausgebreitet. Sie folgen keiner Farb- und Luftperspektive. Aber der Bildraum entfaltet sich insgesamt als Ferne, ist durch eine unüberbrückbare Distanz vom Ort des Betrachters entrückt. Diesen Eindruck verursacht vor allem die Erscheinungsweise der Farben. Sie verdeutlichen keine Oberflächen von Einzelgegenständen, sie dienen aber auch nicht einer „naturgetreuen“ Wiedergabe von Licht und Atmosphäre. Vielmehr lassen sie, in den rhyth-

misch wechselnden Größen ihrer Partikel, die Bildgegenstände erst aus sich entstehen, erzeugen ein gemeinsames Medium, das die Materieunterschiede in sich aufhebt: Dach- und Bodenzonen wirken nicht dichter, materieller als der atmosphärengefüllte Freiraum.

So ist die Bildaussage nicht die Darstellung der neuen, technisch-industriellen Welt als solcher, sondern deren Erscheinung durch das verwandelnde Schaffen des Künstlers, deren Sichtbarkeit als ein Produkt menschlichen Sehens und Empfindens. Nicht eine Verklärung oder Bejahung der aufkommenden technischen Welt allein sind hier dargestellt, sondern zugleich eine Befreiung von ihr. Ihre materielle und energetische Kraft wird spiritualisiert zur zarten Dynamik in sich bewegten Farblichts.

„Serien“ (1885–1926)

8.1.3.

Beispiel 3

In drei aufeinanderfolgenden Jahren, im Herbst 1899, im Februar 1900 und von Februar bis April 1901 besuchte MONET wiederum London, um den Nebel auf der Themse als das Charakteristische im Erscheinungsbild dieser Stadt zu fassen.⁵ 37 Ansichten der Themse entstanden so, mit den drei Architekturmotiven der Charing-Cross-Brücke, der Waterloo-Brücke und dem Parlament. 1904 wurden sie unter dem Titel „*Série de vues de la Tamise à Londres (de 1900 à 1904)*“ bei dem Pariser Kunsthändler DURAND-RUEL ausgestellt. Mit dem Titel „Serie“ griff MONET eine künstlerische Problemstellung wieder auf, die er zuvor, 1890, in der Folge der Bilder von „*Heuhaufen*“, sodann 1892 und 1893 in den Darstellungen der „*Kathedrale von Rouen*“ angegangen hatte: die Darstellung des gleichen Bildmotivs unter verschiedenen Bedingungen des Lichtes und der Atmosphäre: bei bedecktem Himmel, am Morgen, in der Morgensonne, im vollen Sonnenlicht usw. Das einzelne Werk wird so Teil eines übergreifenden Ganzen, des sich ständig wandelnden Lichts, des unablässig sich verändernden atmosphärischen Mediums. So scheint sich die bildnerische Aufgabe auf die Darstellung des Moments, des naturalistischen Eindrucks in seiner äußersten zeitlichen Zuspitzung zu konzentrieren. Aber darin erschöpft sich MONETS Absicht nicht. Auch bei diesen Bildern legte der Künstler größten Wert auf die Vollendung des je einzelnen Bildes. Bezeichnenderweise tragen viele der Darstellungen der Kathedrale von Rouen Untertitel wie „*harmonie blanche*“, „*harmonie bleue*“, „*harmonie bleue et or*“, benennen also eigenwertige Farbharmonien, die sich so niemals in der empirischen Wirklichkeit zeigen. Und nun tritt, bei der Fortsetzung und Radikalisierung dieser künstlerischen Aufgabe, zunehmend die Arbeit im Atelier wieder an die Stelle der Arbeit im Freien, vor dem Motiv selbst.

Am 12. Februar 1905 schrieb MONET an seinen Kunsthändler DURAND-RUEL: „Ob meine ‚Kathedralen‘, meine ‚London‘ – und andere Bilder nach der Natur gemalt sind oder nicht, geht niemanden etwas an und ist von keinerlei Bedeutung. Ich kenne so und so viele Maler, die nach der Natur malen und nur schauerhafte Sachen machen [...] Das Resultat ist alles.“⁶

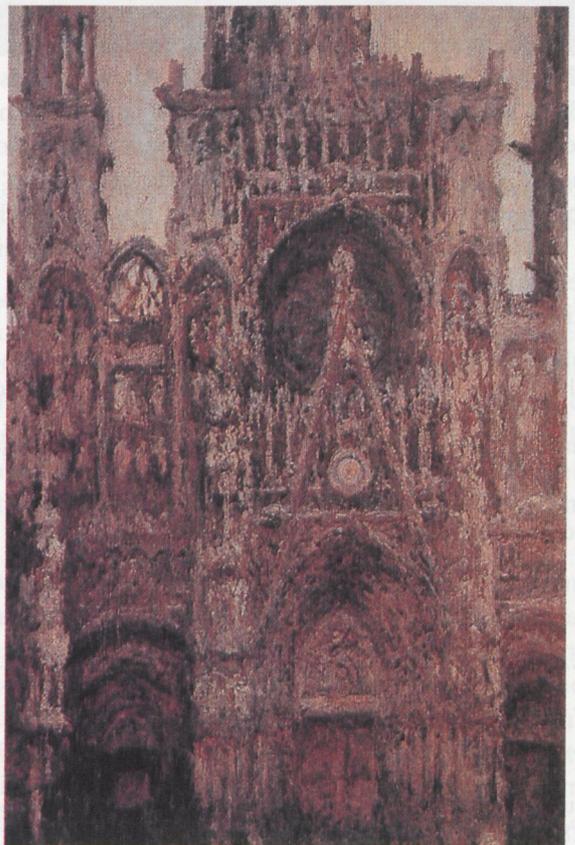
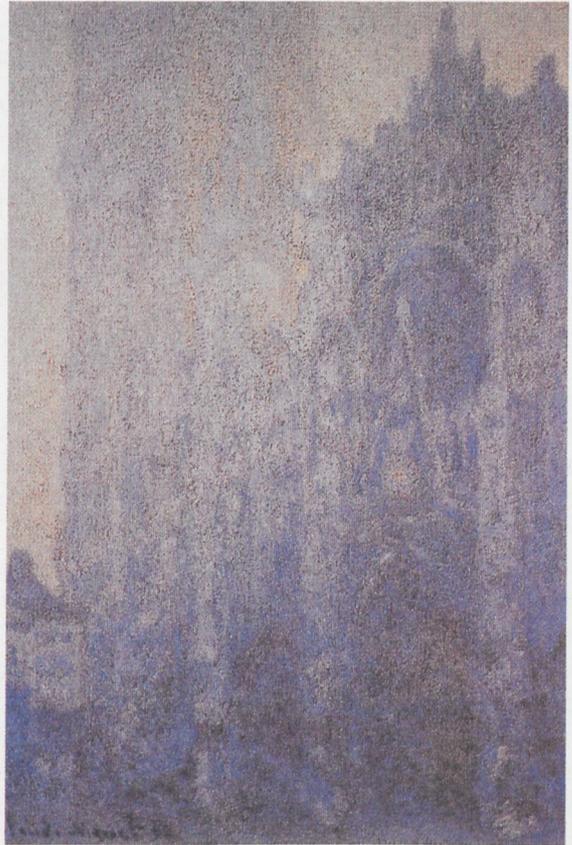
Charakterisieren Sie die zeitgenössischen Auffassungen der impressionistischen Malerei und deren Grenzen.

Aufgabe 1

⁵ Zu den folgenden Angaben vgl. Ausstellungskatalog „Hommage à Claude Monet (1840–1926)“. Paris, Grand Palais 1980, S. 312, 317.

⁶ Zit. nach: Hans GRABER: Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel 1943, S. 305.

Abb. 3: Claude Monet: Die Kathedrale von Rouen zu vier verschiedenen Tageszeiten. 1892/93



Die Malerei Paul Cézannes

8.2.

Exponent 2

Ein Weggenosse MONETS war Paul CÉZANNE (1839–1906). Der Jurastudent aus Aix-en-Provence kam 1861 nach Paris, um sich ganz der Malerei zu widmen. Von der Ecole des Beaux-Arts zurückgewiesen, kehrte er entmutigt nach Aix zurück. Zwischen 1862 und 1870 teilte er sein Leben zwischen Paris und Aix.

Auch er versuchte mehrmals, im offiziellen Salon auszustellen, wurde jedoch jedesmal abgelehnt. 1866 protestierte er dagegen beim Kultusministerium. Aber er sah auch in jeder Zurückweisung „einen Beweis seiner Originalität“.⁷

Über PISSARRO lernte er Claude MONET und andere impressionistische Maler kennen und nahm mit ihnen an der 1. Impressionisten-Ausstellung teil. Besonders seine Bilder stießen auf das Unverständnis der Kritiker und lösten Proteststürme aus. Er ließ sich jedoch dadurch nicht beirren und fand in selbstgewählter Abgeschiedenheit zu seinem eigenen Stil, der sich immer weiter vom Impressionismus entfernte. 1887 stellte er mit PISSARRO, SEURAT und anderen bei der belgischen Gruppe Les Vingt in Brüssel aus. Im Herbst 1895 veranstaltete er auf PISSARROS Drängen eine Ausstellung in einer kleinen Galerie in Paris, wodurch er einem breiteren Publikum bekannt wurde. Eine wachsende Zahl junger Maler kam zu ihm nach Aix-en-Provence, um seinen Rat zu erbitten. Im Pariser Herbstsalon von 1904 wurde ihm ein ganzer Saal zur Verfügung gestellt. Auch im Herbstsalon 1905 war er vertreten, ebenfalls in dem seines Todesjahres 1906. Sein Werk wurde zu einer Grundlage der Malerei des 20. Jahrhunderts.

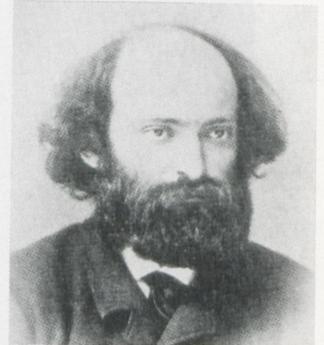
Emile BERNARD überlieferte einen wichtigen Ausspruch CÉZANNES aus seiner Begegnung mit ihm im Jahre 1904:

„Der Schatten ist eine Farbe wie das Licht, aber sie ist weniger leuchtend; Licht und Schatten sind lediglich ein Verhältnis zweier Farbtöne.“⁸

Licht und Schatten, Beleuchtungslicht und Körperschatten, lassen erst die Körperlichkeit eines Bildgegenstandes erstehen. Werden sie in Farbe umgesetzt, tritt Farbmodulation an die Stelle von Körpermodellierung, so scheint der Bildgegenstand ganz aus Farbe zu bestehen. Damit tritt er in einen neuen Lichtbezug, in einen Bezug, der ihn als plastische Einheit in einer Bewegung, einem Drängen zum Lichte hin zeigt. Auch in CÉZANNES Bildern ist noch Beleuchtungslicht wirksam, und solchem die Bilddinge beleuchtenden Licht wenden sich diese zu. In seinen Stilleben scheinen Blumen und Früchte dem einfallenden Licht entgegenzuwachsen, Teller, Flaschen, Krüge drängen zu ihm hin. In seinen Landschaften breiten sich die Häuser dem Licht entgegen, die Bäume öffnen sich ihm, die Montagne Sainte-Victoire steigt zum Himmel und zum Licht auf.

Unter dem Titel „*Ce qu'il m'a dit*“ („Was er mir gesagt hat“) veröffentlichte der provençalische Schriftsteller und Dichter Joachim GASQUET (1873–1921) Gespräche mit CÉZANNE als zweiten Teil einer CÉZANNE-Biographie. Obgleich diese Gespräche teilweise vom Autor erdacht oder frei rekonstruiert sind, geben sie manchen erhellenden Einblick in CÉZANNES Denk- und Schaffensweise.

Im ersten Abschnitt, betitelt „*Das Motiv*“, verdeutlichte CÉZANNE seine Arbeit vor dem Motiv, indem er die Hände faltete, die Finger ineinandergreifen ließ. Er „... entfernt die Hände voneinander, die zehn Finger gespreizt, nähert sie dann langsam, langsam, faltet sie wieder, verschränkt sie krampfhaft ineinander. Hier, das ist es, was man erreichen muß. Wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Erregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft. Ich lenke [...] den Realisationsprozeß auf meiner Leinwand in allen Teilen gleichzeitig. Ich bringe im gleichen Antriebe [...] alles miteinander in Beziehung, was auseinanderstrebt [...] Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen. — Sie bilden Linien, sie werden Gegenstände, Felsen, Bäume, ohne daß ich daran denke. Sie nehmen ein Volumen an, sie haben einen Wirkungswert. Wenn diese



PAUL CÉZANNE

7 John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus (s. Anm. 1), S. 92.

8 Zit. nach: Paul CÉZANNE: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Mit einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“ und einer Bibliographie. Hrsg. von Walter HESS. Mittenwald 1980, S. 88.

Massen, diese Gewichte auf meiner Leinwand, in meiner Empfindung den Plänen, den Flecken entsprechen, die mir gegeben sind, die wir da vor unseren Augen haben, gut, meine Leinwand verschränkt die Hände. Sie schwankt nicht. Sie greift nicht zu hoch und nicht zu tief. Sie ist wahr, sie ist dicht, sie ist voll. — Aber wenn ich die geringste Ablenkung habe, die leiseste Schwäche fühle, besonders wenn ich einmal zu viel hineindeute, [...] wenn ich dazwischenkomme, dann stürzt alles ein und ist verloren.“ Und einige Zeilen später folgt die berühmte Formulierung: ‚Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.‘ Aber Cézanne stellte an den Schöpfer dieser ‚parallelen‘ Harmonie präzise Forderungen: ‚Sein ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen. Um sie auf die Leinwand zu bannen, sie aus sich herauszustellen, muß dann das Handwerk einsetzen, aber ein ehrfurchtsvolles Handwerk, das auch nur zu gehorchen bereit ist, unbewußt zu übertragen.“⁹

8.2.1. „Die Brücke von Maincy“ (1879)

Beispiel 1

Paul CÉZANNE überwand den Impressionismus. Dies zeigt die „Brücke von Maincy“, die er 1879 in der Nähe von Melun malte. Das Bild entstand damit am Beginn der bisweilen „klassisch“ genannten Periode CÉZANNES, in der alle Erinnerungen an die impressionistische Bildgestaltung verwandelt sind in ein Neues. Dargestellt ist eine Brücke über stillem Wasser, begleitet von dichtstehenden Bäumen, eine in sich ruhende, geschlossene, ja verschlossene Welt. Bekundet sich in Claude MONETS „Brücke in Argenteuil“ die Anwesenheit des Menschen – auch wenn er selbst nicht erscheint –, durch die Segelboote, die seiner Freizeit, seinem Vergnügen dienen, wie auch durch das freundliche, einladende Haus am Ufer, so wirkt CÉZANNES Bildwelt als des Menschen unbedürftig und seiner Verfügbarkeit entzogen. Nicht als Erscheinung präsentiert sich eine kultivierte Natur, wie bei MONET, nicht als Anblick für einen Betrachter, sondern als Insgesamt von Bilddingen eigenen Rechts und eigener Würde, Dingen, die in unlösbaren Verkettungen miteinander verbunden sind. Entscheidende Voraussetzung für diese Wirkung ist die Körperlichkeit der Bildgegenstände. Nirgendwo finden sich flächige Zonen wie in MONETS Bild. Die Modellierung der Körper ist aber zugleich, wie CÉZANNE selbst formulierte, „Modulation“ von Farbtönen, und Farbmodulation ist das Medium der Einheit der Gegenstände. In ihr verbinden sich auch Körper und Raum: so öffnet sich das Blattwerk in den „umhüllenden Reflex“ der Atmosphäre. Zu einer einzigen rhythmischen Gestalt gliedern sich die Bildgegenstände bei CÉZANNE – auch dies im Unterschied zu MONETS Landschaft. In Graugrün, Weißgrau und Graubraun wechseln die Vertikalen der Baumstämme als Einleitungsakzente. Zu ihnen führt als Anhebung die linke Brückenarkade mit ihrer Spiegelung im Wasser. Zu welcher prägnanter Gestalt formt sich bei CÉZANNE selbst das Spiegelbild aus! Gestufte Braun- und Braunrosatöne umgeben es. In der Brückenarkade aber hebt die Grünmodulation an, zuerst in einigen fast quadratischen Feldern, an der Brückenschräge sich zu größeren Bezirken versammelnd, darüber in kreisförmiger Bewegung nach rechts geführt, hin zu den Senkrechten der Stämme, wobei ein kühles Grün dann in ein gelbliches sich wandelt. In Graublau ist der Brückensteg gehalten, seine klare Horizontale entgegnet den einleitenden vertikalen Stämmen, die in den Senkrechten des Waldes rechts ihr Echo finden. Dazwischen entfaltet sich, über der Brücke, die freie Schrägbewegung der Äste, unter ihr verdunkelt sich das Wasser mit Olivgrau-, Schwarz- und Graublau-Tönen in eine unergründliche Tiefe und bleibt gleichwohl edelsteinhaft fest. In der rechten, sachte fallenden Arkade klingt die rhythmische Bewegung langsam aus. Auch die Folge der Grünvariationen findet rechts unten ihren Abschluß. – Das Naturmotiv hat eine Bildgestalt von zugleich unerschütterlicher Festigkeit und reichster dynamischer Differenzierung gefunden.

⁹ Zit. nach: Paul CÉZANNE: Über die Kunst (s. Anm. 8), S. 12, 13.

Abb. 4: Paul Cézanne: Die Brücke von Maincy. Öl auf Leinwand. 1879



Paris, Musée d'Orsay.

„Felsen bei den Grotten des Château-Noir“ (1904) 8.2.2.

Ein spätes Beispiel dieser dichten Verschränkung aller Bildteile, ein Werk höchster Vollendung stellen die „Felsen bei den Grotten des Château-Noir“ von etwa 1904 dar. Beispiel 2

Die vierteilige, noch stärker gegenstandsgebundene Bildrhythmik der „Brücke von Maincy“ entfaltet sich hier zu einer letzten Freiheit. Aus den beiden unteren Bildecken breiten sich wellenförmig Farbstreifen aus, die sich nach allen Richtungen hin modulierend verketten, von Blau zu Braun und Grün, in einer aller Beschreibung sich entziehenden Vielfalt wohlunterschiedener Stufen. „Musik der Farbe“ wird hier anschauliche Gestalt.

Im zentralen Felsmotiv vereinen sich die Ströme, aus der tiefen Farbdunkelheit der rechten unteren Bildecke leuchten hier Ocker- und Rotockertöne auf. Zugleich nähern sich an dieser Stelle die konturumspielenden Farbsäume, die in der unteren Bildhälfte eigene Stimmen bilden, den Gegenstandsgrenzen. Die blauen Vertikalstreifen, der Himmel zwischen den Stämmen, die reichmodulierten Braunfolgen der Stämme selbst, führen die Bildbewegung zu einem Abschluß am rechten Bildrand. Fast waagrecht wachsen Zweige ab, ihre Richtung übernehmen die Bahnen des Laubwerks und, von nicht geringerer Dichte, die des dunkelleuchtenden Himmels.

Ganz nah ist der Naturausschnitt gesehen, aber frontal richten alle Bilddinge sich auf. Kein Zugang erschließt diese Felsen. In Dunkelheit zurückgenommen und aus ihr im eigenen Licht erstrahlend, ist Natur zu sich selbst befreit, zeigt sich die Erde in der Würde ihrer Unverfügbarkeit, eins mit dem Himmel.

Die Malerei Vincent van Goghs

8.3.

Vincent VAN GOGH (1853–1890) kam nach einer Tätigkeit als Kunsthändler, Hilfsprediger (ab 1876) und als Zeichner und Maler (ab 1879), vor allem in Drenthe, Nuenen, Antwerpen, im Frühling 1886 nach Paris, um die neuen Kunstrichtungen kennenzulernen. Doch seine impressionistische Arbeitsphase dauerte nicht lange. Durch seinen Bruder Theo finanziell unterstützt, ging VAN GOGH im Februar 1888 nach Südfrankreich, um neue Farbeindrücke zu sammeln. In Arles begann die radikale Umwandlung seiner Kunst. Mit Paul GAUGUIN, mit dem ihn eine seltsame Freundschaft verband, lebte und arbeitete er eine Zeitlang zusammen, doch aufgrund ihrer gegensätzlichen Charaktere kam es zum Streit, worauf GAUGUIN Arles verließ.

Nach einem ersten Anfall geistiger Umnachtung begab sich VAN GOGH freiwillig im Mai 1889 in die Obhut der Irrenanstalt in Saint-Rémy, malte aber weiter. In dieser Zeit wurde er von der belgischen Gruppe Les Vingt aufgefordert, gemeinsam mit CÉZANNE, SISLEY, RENOIR, REDON und anderen an ihrer im Jahr 1890 geplanten Ausstellung teilzunehmen. Dort und auf der Ausstellung der „Indépendants“, einen Monat später, wurden seine Bilder erstmals der Öffentlichkeit bekanntgemacht, was ihm bei Malern wie MONET und CÉZANNE Anerkennung verschaffte, jedoch wurde nur ein Bild von ihm verkauft. Nach einjährigem Aufenthalt in der Nervenklinik kehrte VAN GOGH in den Norden Frankreichs zurück, wo er in Auvers noch mehrere Bilder malte. Dort nahm er sich im Juli 1890 das Leben.

Exponent 3



VINCENT VAN GOGH

„Die Kartoffelesser“ (1885)

8.3.1.

Die „suggestive Farbe“ ist das Medium der Kunst VAN GOGHS. Diese Ausdrucksdimension gewann der Künstler aber nicht im wilden Drauflosmalen, sondern indem er sich – wie seine zahlreichen brieflichen Äußerungen, vor allem an seinen Bruder Theo, bekunden – mit höchster Intensität den „Grundregeln“ der Bildfarbe zuwandte. In einzigartiger Weise durchdringen sich bei VAN GOGH farbtheoretische Reflexionen und expressive Farbgestaltung.

Beispiel 1

Spürbar wird dies schon in der dunkelfarbigen Frühzeit, als deren Hauptwerk die „Kartoffelesser“ von 1885 gelten können. Weiß und Schwarz sind hier aus Buntfarben gewonnen. Solche Entfaltung der Neutralfarben aus den Buntwerten läßt sich bis zu Überlegungen des Jahres 1882 zurückverfolgen.

Schon am 31. Juli 1882 hatte Vincent an seinen Bruder Theo geschrieben: „Absolutes Schwarz kommt [in der Natur] eigentlich nicht vor. Es ist jedoch, ebenso wie Weiß, in fast allen Farben enthalten und bildet die unendlichen, in Ton und Stärke verschiedenen Variationen von Grau. So daß man also in der Natur eigentlich nichts anderes sieht als Töne oder Stärken.“ Die Graustufen sind – auch das ist neu und charakteristisch für VAN GOGH – selbst im wesentlichen Mischungen der Buntfarben. „Grundfarben gibt es nur drei – rot, gelb, blau, ‚zusammengesetzte‘ sind orange, grün, violett. Daraus entstehen durch Beimischung von Schwarz und etwas Weiß die unendlichen Variationen von Grau: rotgrau, gelbgrau, blaugrau, grüngrau, orangegrau, violettgrau. Zu sagen, wie viele verschiedene Grüngrau existieren, ist unmöglich, das variiert ins Unendliche. Aber die ganze Chemie der Farben ist nicht verwickelter als diese paar einfachen Grundregeln. Das richtig zu begreifen, ist mehr wert als siebzig verschiedene Farbtuben – weil man nämlich mit den drei Hauptfarben und Weiß und Schwarz mehr als siebzig Töne und Stärken machen kann.“¹⁰

Sind hier Weiß und Schwarz noch als eigene Werte angesetzt, so ließ sie VAN GOGH in einer späteren Aufzeichnung ganz in den Buntfarben aufgehen. In einem im November 1885 geschriebenen Brief stellte er vier Skalen auf. Die erste erstreckt sich „von gelb bis violett“, die zweite „von rot bis grün“, die dritte „von blau bis orange“, als „Summe“ ergibt sich dann eine vierte, „die der neutralen Töne, die von rot + blau + gelb“, also die „von weiß bis schwarz“. Nun faßte er also Weiß als „die extremste Mischung des nach Möglichkeit hellsten Rot, Blau, Gelb“ auf – die Buntfarben sind mithin die einzigen Repräsentanten der Farbwelt geworden. Die Skalen sind nach den Komplementärkontrasten geordnet. Der Brief schloß dieser Bedeutung entsprechend mit dem Hinweis, die Dinge, „die sich auf Komplementärfarben, auf contraste simultané und auf die gegenseitige Aufhebung komplementärer Farben

10 Vincent van GOGH: Sämtliche Briefe. In der Neuübersetzung von Eva SCHUMANN. Hrsg. von Fritz ERPEL. Zürich 1965. Bd. 2, S. 68 (Neuausgabe 1985).

Abb. 6: Vincent van Gogh: Die Kartoffelesser. Öl auf Leinwand. 1885



Vincent van Gogh-Stiftung/Nationalmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

beziehen, diese Frage (sei) die erste und wichtigste...¹¹ Daneben waren ihm die nahen Farrintervalle wichtig, VAN GOGH sprach von der Wirkung „eines Karmin auf ein Zinnober, eines Rosalila auf ein Blaulila“, von „Hellblau gegen dasselbe Dunkelblau“, „Rosa gegen ein Braunrot“ gestellt.

Komplementärspannungen und nahe Farrintervalle bilden auch die Grundklänge der Bilder VAN GOGHS, doch erschöpft sich deren Farbgestaltung darin nicht.

Viele seiner Bilder wurden von ihm selbst beschrieben, oft anhand von kleinen Skizzen.

In einem Brief vom Herbst 1888 berichtete Vincent an Theo: „Endlich schicke ich Dir eine kleine Skizze, um Dir wenigstens einen Begriff davon zu geben, welche Wendung die Arbeit nimmt... Diesmal ist es ganz einfach mein Schlafzimmer, hier muß es nur die Farbe machen; indem ich durch Vereinfachung den Dingen einen größeren Stil gebe, soll einem der Gedanke an *Ruhe* oder ganz allgemein an Schlaf kommen. Kurz, der Anblick des Bildes soll den Kopf oder richtiger die Phantasie beruhigen. – Die Wände sind blaßviolett. Der Fußboden hat rote Ziegel. Das Holz des Bettes und die Stühle sind frisches Buttergelb, das Laken und die Kopfkissen sehr helles Zitronengrün. – Die Bettdecke scharlachrot. Das Fenster grün. – Der Waschtisch orange, das Waschbecken blau. [Damit sind zwei der wichtigsten Komplementärkontraste benannt.] – Die Türen lila. – Und das ist alles – sonst ist nichts in diesem Zimmer mit den geschlossenen Fensterläden. – Die feste Derbheit der Möbel muß nun noch die unerschütterliche Ruhe ausdrücken. – An der Wand Bildnisse und ein Spiegel und ein paar Kleider. Der Rahmen – da kein Weiß auf dem Bild ist – soll weiß sein. – Damit räche ich mich für die erzwungene Ruhe, die ich halten mußte. – Morgen will ich noch den ganzen Tag daran arbeiten, aber Du siehst, wie einfach die Konzeption ist. Schatten und Schlagschatten sind weggelassen, und die Farben sind flach und einfach aufgetragen wie bei Japandruckern. – Das wird ein Gegensatz zum Beispiel zur ‚*Postkutsche von Tarascon*‘ und zu dem ‚*Nachtcafé*‘ werden.“¹²

VAN GOGHS Beschreibung konzentriert sich ganz auf die Farbgebung. Über die Linien- und Raumgestaltung, die ja die Wirkung seiner Werke wesentlich mitbestimmen, findet sich kein Wort. Die Besonderheiten der Bildfarben aber sind vom Künstler klar benannt: der „flache“ Farbauftrag, mit dem Hinweis auf japanische

11 Vincent van GOGH: Sämtliche Briefe (s. *Anm. 10*). Bd. 3, S. 318, 319.

12 Vincent van GOGH: Sämtliche Briefe (s. *Anm. 10*). Bd. 4, S. 198, 199.

Farbholzschnitte, denen er so viel verdankte, das Fehlen von Körper- und Schlagschatten und die beabsichtigte Ausdruckswirkung. (Es bleibt jedoch zu prüfen, ob die vom Künstler benannte Wirkung sich auch beim Betrachter einstellt!) Wichtig ist schließlich auch sein Hinweis auf zwei andere Bilder, die er als „Gegensätze“ empfand. Er bezog in seiner Vorstellung Bilder farbig aufeinander, ein Gedanke, der auch den „Wandschmuck“ aus „Sonnenblumenbildern“ bestimmte.

„Das Schlafzimmer“ (1889) 8.3.2.

In drei, jeweils vor allem farblich voneinander abweichenden Fassungen malte VAN GOGH sein „Schlafzimmer“. Die letzte, im September 1889 entstandene Version wird im Pariser Musée d'Orsay aufbewahrt. Sie wurde im Hospital von Saint-Paul in Saint-Rémy, also aus der Erinnerung heraus gemalt (denn es handelt sich ja um das Zimmer in Arles, das Vincent im Jahre 1888 bewohnte). Einige Farben weichen hier von den Angaben des erwähnten Briefes ab.

Strahlend helles Blau füllt die Wände, in drei Helligkeitsstufen differenziert. In einem mittleren Ton ist die Rückwand gehalten, noch dunkler und farbintensiver die beiden Türen links und rechts, die beiden Seitenwände aber erscheinen ganz hell, durchmischt von Weiß. So wirkt der Raum geweitet, seitlich geöffnet, nach den Bildrändern aber zieht er sich, in einem scharfen Rhythmus, im dunkleren Blau der Türen wieder zusammen. Die Möbel sind in einem gedeckten Ockerton gehalten, der stellenweise zum Orange hin ausschlägt, so etwa beim Bettgestell, vor allem beim Waschtisch. Dichtes, ockertoniges Orange und weißlich aufgehelltes Blau stehen in einem spannungsvoll veränderten, „dissonanten“ Komplementärkontrast zueinander. Nahe Intervalle nur trennen die Ockertöne vom Zitrongelb der Stühle, etwas weitere das Zitrongelb vom Gelbgrün des Stuhlgeflechts, Farben, die wie aus sich zu bersten scheinen, gehalten nur von den (meist

Abb. 7: Vincent van Gogh: Das Schlafzimmer. Öl auf Leinwand. 1889



Die Malerei Edgar Degas'

8.4.

Exponent 4

Edgar DEGAS (1834–1917) beteiligte sich an sieben der acht Impressionistenausstellungen, blieb aber immer ein Außenseiter. Er hielt von der Arbeit im Freien nicht viel und malte nur selten Landschaften. Ihn interessierten viel mehr Motive aus der Welt der Cafés, der Rennbahnen, des Balletts. Als einziger Maler aus der Impressionisten-Gruppe hatte DEGAS verhältnismäßig früh Erfolg und stellte vor 1874 auch im offiziellen Salon einige Bilder aus. Er hatte immer Vorbehalte gegenüber der impressionistischen Malerei, zog sich immer weiter von seinen Weggenossen zurück und führte mitten in Paris das Leben eines Einsiedlers. Langsam erblindend, ging er zum Modellieren über und versuchte der Bewegung als Bildhauer Gestalt zu geben.

„Die Absinthtrinker“ (1876)

8.4.1.

Beispiel 1

Bei Edgar DEGAS' Bild „L'absinthe“ (Die Absinthtrinker) von 1876 fühlt man sich an Emile ZOLAS Roman „L'Assommoir“ (Der Totschläger) erinnert, der in jenen Jahren in Fortsetzungen erschien.¹³ Die Trunksucht und ihre Folgen wurden hier mit zuvor ungekannter Eindringlichkeit geschildert.

Schweigend sitzen zwei Menschen, eine Frau und ein Mann, vor ihren Gläsern auf der Bank eines Cafés. Sie haben sich nichts mehr zu sagen, wie verloren starrt die Frau vor sich hin. Aber es sind keine Randexistenzen menschlicher Gesellschaft, die hier erscheinen, als Modelle dienten DEGAS vielmehr die Pantomimen-Schauspielerin Ellen ANDRÉE, die auch für MANET und RENOIR Modell saß, und der Maler, Radierer, Schriftsteller und vor allem echte Bohemien Marcellin DESBOUTIN.

„Von unklarer aristokratischer Herkunft hatte er ein Riesenvermögen vergeudet und auf einem großen Schloß in Italien gelebt, bis ihn seine Schulden zwangen, den Besitz zu verkaufen. Es gelang ihm dann, ein Theaterstück am Théâtre Français anzubringen. Trotz seiner romantisch zerlumpte Kleidung bewahrte er vollendete Würde. Voll origineller Ideen und auf vielen Gebieten bewandert, glänzte er in jeder Gesellschaft, vor allem, wenn er Gelegenheit hatte, seine Monologe zu halten.“¹⁴

Er war Stammgast im Café „La Nouvelle-Athènes“ auf der Place Pigalle in Paris, dem bevorzugten Treffpunkt auch von MANET, DEGAS und deren Bekannten. Eine Ecke des Cafés ist hier dargestellt.

Es handelt sich also um eine „künstliche Wirklichkeit“, die hier im Bild gegeben ist. Aber das genau bedachte Arrangement erscheint mit dem höchsten Anspruch einer realistischen Wirklichkeitswiedergabe. „Zufällig“ ist der Bildausschnitt gewählt, die Figuren sind in die rechte Bildecke gerückt, der Mann wird vom Bildrand überschritten. Die Draufsicht auf Tischplatten und Fußboden bezieht den Betrachter unmittelbar in das Bild ein. Als Ort ist ihm der vordere Tisch zugewiesen. Zugleich ergeben die Tischplatten – und die verbindende Schräge der in einen Halter geklemmten Zeitung – ein rhythmisches Motiv, gegen das die Starrheit, das Isoliertsein der Menschen um so wirkungsvoller kontrastieren.

Vereinheitlichendes Medium ist die Farbe, die sich auf den Klang von Grau und Braun konzentriert. Diese beiden Neutral- und Halbneutralwerte aber sind vielfältig differenziert, die Grauskala reicht von gebrochenem Weiß bis Schwarzgrau, das verhüllte Kaffeebraun hebt sich bis zu den Gelblichtönen des Gewands der Frau und des Spiegelrahmens, im Inkarnat überfloreten zartgraue Schatten ähnliche Töne.

Die Farbe bezeichnet hier nicht die Oberfläche der Bildgegenstände, vielmehr scheint in diesem Bilde alles Dargestellte wie aus Farbe zu bestehen. Wolkenartig breitet sie sich aus, etwas Amorphes ist ihr eigen. Diesem Amorphen aber

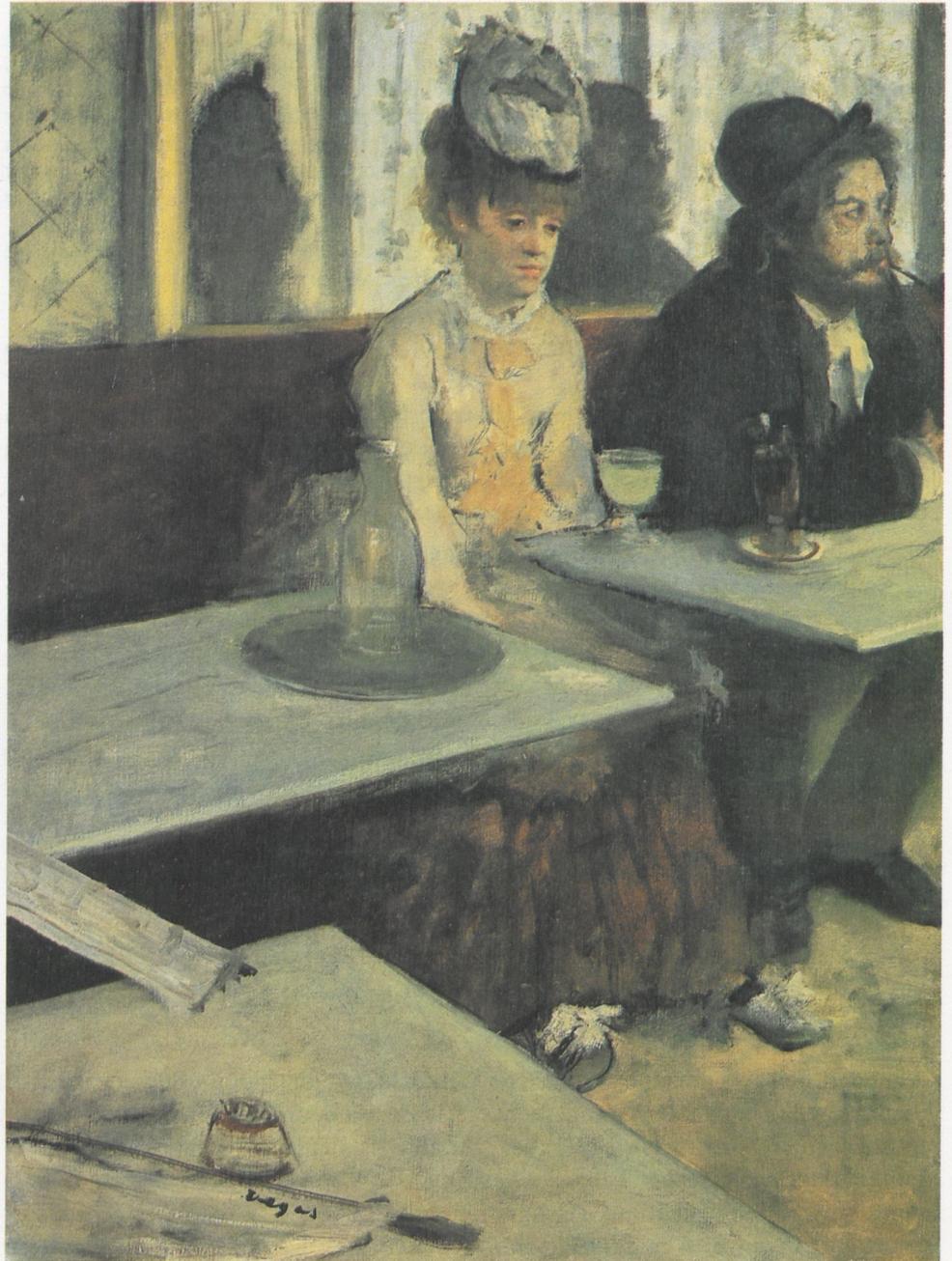


EDGAR DEGAS

13 Vgl. Geneviève LACAMBRE: Edgar Degas: L'absinthe. In: Musée d'Orsay (s. Anm. 4), S. 40.

14 John REWALD: Die Geschichte des Impressionismus (s. Anm. 1), S. 150.

Abb. 8: Edgar Degas: Die Absinthtrinker. Öl auf Leinwand. 1876



Paris, Musée d'Orsay.

kontrastieren einige energisch gesetzte schwarze Konturlinien – etwa am Oberkörper und am Hut der Frau. So erscheint das Bild von geheimen, nervösen Spannungen durchzogen, die, ganz dem Wechselspiel der bildnerischen Mittel sich verdankend, zum Ausdruck des Bildgehaltes werden. Nahe sitzen Mann und Frau nebeneinander und scheinen seelisch doch weltenweit voneinander getrennt. Als Nahraum ist das Bildmotiv gezeigt und wird doch durch eine amorphe Farbe in unbestimmbare Ferne entrückt.

Aufgabe 4

Warum ist DEGAS' Malweise untypisch für den Impressionismus?

.....

.....

.....

.....

Die Graphik und Malerei Odilon Redons

8.5.

Odilon REDON (1840–1916) trat 1881 zum ersten Mal in einer kleinen Sonderausstellung in Paris in Erscheinung, erhielt jedoch anfangs wenig Beachtung; seine Kunst war sowohl von der offiziellen Richtung als auch vom Impressionismus weit entfernt und stand völlig isoliert. Um diese Isolation zu durchbrechen, gründete er mit einigen anderen vom Salon abgewiesenen Malern 1884 die „Gesellschaft unabhängiger Künstler“ („Salon des Indépendants“). Außerdem beteiligte er sich an der 8. und letzten Impressionisten-Ausstellung, 1886.

REDON verband in seinen Bildern die beobachtete Wirklichkeit mit einer Traumwelt und war damit der erste symbolistische Maler. Er wurde von den symbolistischen Dichtern seiner Zeit gefeiert, unter den Malern fand er jedoch kaum Gefolgschaft. Ab 1904 wurde REDON nach einer Ausstellung im „Salon d'Automne“ immer bekannter und verkaufte nun seine Werke besser, was ihm ein sorgenfreies Leben erlaubte.

„Hommage à Goya“ (1885)

„Wo sie [die Impressionisten] den schönen Schein und die glitzernde Oberfläche sonniger Landschaften oder heiterer Menschen wahrnehmen, steht bei Redon ein schattenüberdecktes Traumbild, das aus der Tiefe aufsteigt, eine Vision, die eine zweite, unsichtbare Welt einschließt. Wo sich die Impressionisten auf den sinnlichen Eindruck der äußerlichen Natur verlassen, gibt Redon die Symbole eines geistigen, nach innen gerichteten Erlebnisses“, so charakterisierte André MELLERIO, der Freund und erste Biograph Odilon REDONS, den Umschwung der Kunst zum Symbolismus, zur Darstellung von Elementen der Naturwirklichkeit als „Symbolen geistiger, nach innen gerichteter Erlebnisse“.¹⁵ Darin treffen sich Malerei und Graphik REDONS mit den geistigen Zielen der symbolistischen Dichtung. „Mallarmé de la peinture“ (Der Mallarmé der Malerei) wurde REDON von Maurice DENIS genannt.¹⁶ Stéphane MALLARMÉ empfand diese Übereinstimmung sogleich, als ihm REDON sein Lithographie-Album „Hommage à Goya“ übersandte.

In einem am 2. Februar 1885 abgestempelten Brief bedankte er sich dafür: „Sehr geehrter Herr! Wie Sie mich verwöhnen! Sie haben einem meiner Wünsche vorgegriffen, nämlich eines Ihrer Bilder ausführlich zu betrachten. Seit zwei Tagen blättere ich in diesem außergewöhnlichen Album von sechs Lithographien, ohne je den Eindruck eines jeden Blattes auszuschöpfen. So stark ist die Aufrichtigkeit Ihrer Vision, so stark auch Ihre Macht, diese Vision in anderen zu erwecken. Eine geheimnisvolle Übereinstimmung hat Sie in dem köstlich verrückten Einsiedler [Blatt III] den armen kleinen Mann darstellen lassen, der ich im tiefsten Herzen selbst gern wäre; dieses Bild hänge ich gesondert an eine Wand meines Gedächtnisses [...] Der Traumkopf [Blatt II], diese Sumpflume, erleuchtet mit einem nur ihm bekannten, geheimnisvollen Licht den tragischen Lampion des alltäglichen Daseins. Und welch grausam abgekürzte Synthese, diesmal ohne Krankhaftigkeit, dafür fast vollkommen, in dem nach innen gewandten Antlitz auf dem Blatt IV. Die Frauenstudie [Blatt VI], die Sie mit Recht als Göttin des Intelligiblen bezeichnen, entreißt uns widerstrebend dem Albtraum; aber meine ganze Bewunderung gilt vor allem dem großen Magier [Blatt I]: Rastlos und hartnäckig sucht er nach einem Geheimnis, von dem er weiß, daß es nicht existiert, dem er aber in der Trauer seiner scharfsichtigen Verzweiflung zeitlebens nachjagen wird, weil es die Wahrheit wäre! Ich kenne keine andere Zeichnung, die so sehr wie dieses großartige Antlitz so viel Seelenangst und gräßliches Mitempfinden mitteilt. Mein anderes Lieblingsblatt ist in der gleichen Abfolge salomonischer Träume jener ‚seltsame Gaukler‘ [Blatt V], dessen Geist durch das tief sinnige Wunder, das er vollbringt, zerstört ist und der im Triumph seiner gekonnten Tat zutiefst leidet.“

Ferner bewundere ich Ihre knappen Legenden. Sie bestehen nur aus ein oder zwei Wörtern, aber ihre Treffsicherheit beweist, wie tief Sie in das Geheimnis Ihrer Bildthemen eindringen.“¹⁷

Die fremdartigen Gebilde sind Symbole, „Traumbilder“ einer „zweiten, unsichtbaren Welt“, aber diese Welt ist die Welt des eigenen Inneren, in den „Traumbildern“ stellen sich seelische, tief in das Unbewußte reichende Erlebnisse dar, „Seelen-

Exponent 5

8.5.1.

Beispiel 1



ODILON REDON

¹⁵ Zit. nach: Klaus BERGER: Odilon Redon. Phantasie und Farbe. Köln 1964, S. 10.

¹⁶ Vgl. Odilon REDON. Ausstellungskatalog. Kunstmuseum Winterthur 1983/Kunsthalle Bremen 1984. Winterthur/Fribourg 1983, S. 46.

¹⁷ Aus: Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à O. Redon. Librairie José Corti. Paris 1960, S. 132–33, zit. nach: Jean CASSOU: Odilon Redon. München 1974, S. 7, 8.

Abb. 9: Odilon Redon: Irrer in einer düsteren Landschaft. Lithographie. 1885. Blatt III

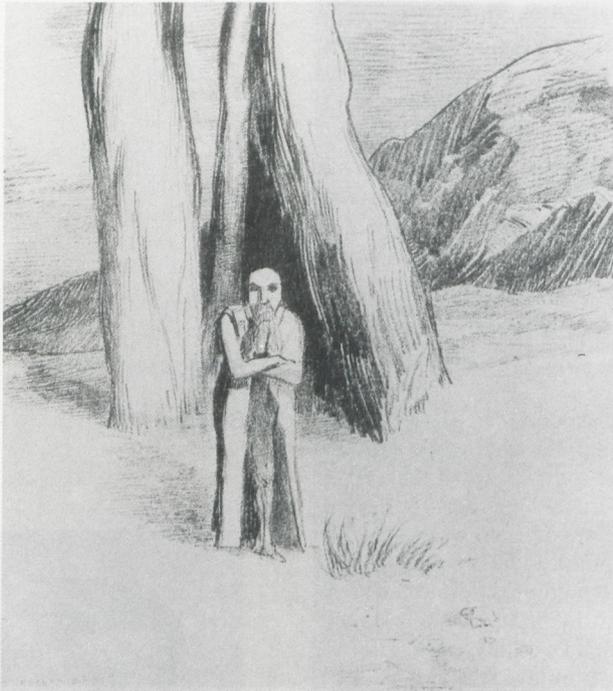


Abb. 10: Odilon Redon: Die Sumpflüte, ein trauriger menschlicher Kopf. Lithographie. 1885. Blatt II

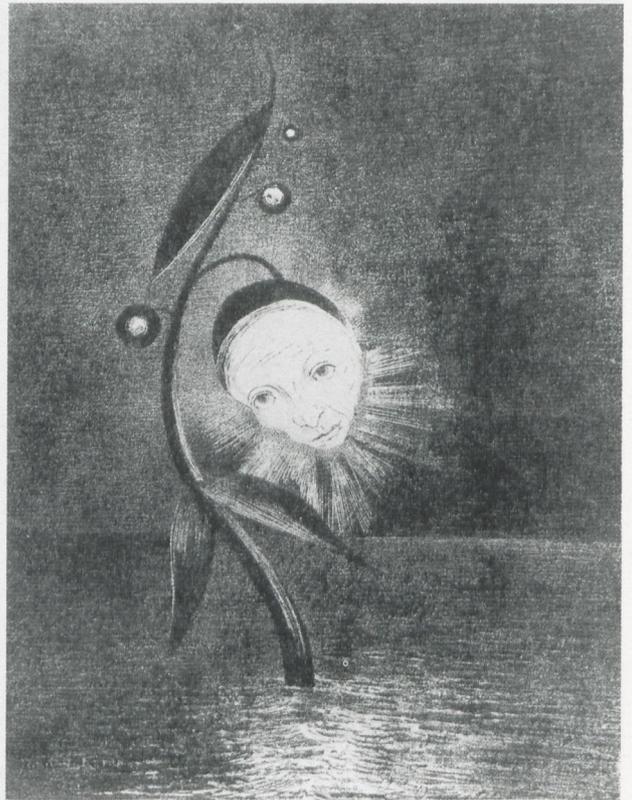


Abb. 11: Odilon Redon: Da gab es auch embryonale Wesen. Lithographie. 1885. Blatt IV

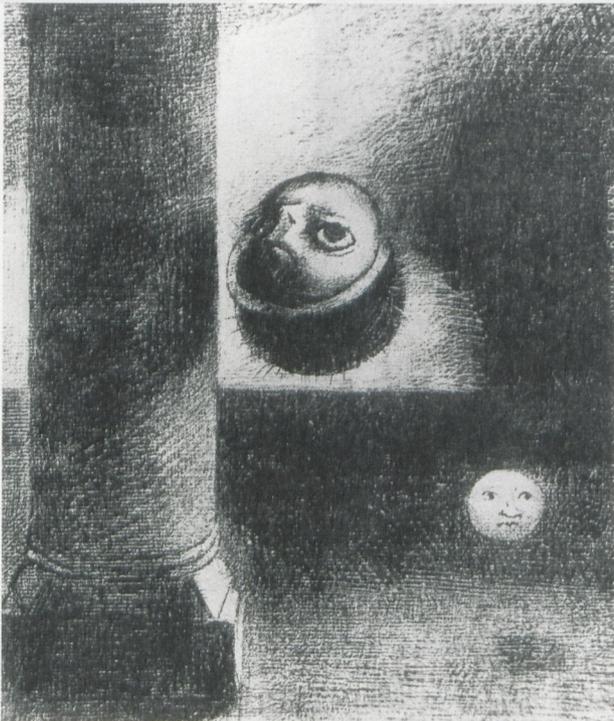


Abb. 12: Odilon Redon: Beim Erwachen erschien mir die Göttin des Verstehens... Lithographie. 1885. Blatt VI





Abb. 13: Odilon Redon: Im Traum erblicke ich am Himmel ein geheimnisvolles Gesicht. Lithographie. 1885. Blatt I



Abb. 14: Odilon Redon: Ein seltsamer Gaukler. Lithographie. 1885. Blatt V

Sämtliche Lithographien aus: Odilon Redon: „Hommage à Goya“. Kunstmuseum Winterthur.

angst“, Melancholie, Trauer – doch diese Worte sind zu schwach, sie können dem Undurchdringlichen, Geheimnisvollen dieser Blätter nicht beikommen.

Wirklichkeitsfragmente, ausgestaltet mit realistischen Details, sind in phantastischen Kombinationen miteinander verbunden, das Große ist dem Kleinen beigegeben, alle Raumklarheit ist aufgegeben, meist herrscht tiefe, schwarze Dunkelheit, erhellt von einem mondhaft-kalten Licht. Es ist gerade die eigentümliche Synthese des Naturwahrscheinlichen mit dem Unwirklichen, Abstrakten, worauf die eindringliche Wirkung dieser Blätter beruht.

„Meine ganze Neuschöpfung“, erklärte REDON, „besteht darin, daß ich die unwahrscheinlichsten Wesen nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit zum Leben erweckt habe, indem ich, soweit es mir möglich war, die Logik des Sichtbaren in den Dienst des Unsichtbaren stellte [...] Der wichtigste und fruchtbarste Ansatz meiner Entwicklung (lag) darin, daß ich stets die Wirklichkeit kopierte, ja daß ich auch die kleinsten, sonderbarsten und zufälligsten Dinge der Natur nachzubilden versuchte. In der Anspannung, einen Kieselstein, einen Grashalm, eine Hand, ein Profil oder ein anderes Objekt der belebten oder unbelebten Materie zu zeichnen, keimt schon geistiges Saatgut, das zur Entfaltung drängt; ich muß dann nur noch dem schöpferischen Drang nachkommen und mich der Welt des Imaginären ergeben. Dann erst wird die so behandelte Natur zum Quell und Ferment. Deshalb sind auch meine Bilderfindungen echt und wahr.“¹⁸

Genaueres Studium der Natur ist also die eine Wurzel der Redonschen Kunst, die andere aber die Faszination, die ausgeht von den bildnerischen Mitteln selbst. Für das graphische Werk der ersten Phase ist dies die Farbe Schwarz.

„Schwarz ist die wichtigste Farbe.“ Obwohl in ihr Trauer und Schmerz zum Ausdruck kommen können, war sie für REDON, wie er 1887 formulierte, verbunden mit den „tiefen und geheimen Quellen der Gesundheit“, dem „Vollbesitz physischer Kraft“. Auch im Alter kann man „noch immer schwarzen Staub auf einer Oberfläche verteilen, aber die Kohle bleibt (dann) eben Kohle und der Lithographierstift überträgt nichts mehr; mit einem Wort, die Materie bleibt in unseren Augen als was sie erscheint: unbeweglicher, lebloser Stoff. Anders in der glücklichen Stunde aufbrausender Kraft, wenn die Vitalität eines Wesens aus ihr entspringt, seine Energie, sein Geist, ein Stück seiner Seele, der Abglanz seiner Sensibilität, so etwas wie die Spiegelung seiner Substanz.

Schwarz muß man bewundern. Nichts kann es zu Schanden machen. Es ist dem Auge nicht gefällig, erweckt nicht die Sinnlichkeit. Es ist ein Bote des Geistes, mehr als die schönste Farbe auf der Palette oder im Prisma.“¹⁹

Diese Ausführungen REDONS sind aufschlußreich, weil sie den Betrachter davon abhalten, die „Stimmung“ eines Werkes sogleich auf die persönliche Situation des Künstlers zu beziehen, und andererseits die Ausdrucksvielfalt der Farbe Schwarz – die sich in „Trauer“ und „Schmerz“ nicht erschöpft – umschreiben.

8.5.2. „Les yeux clos“ (1890)

Beispiel 2

Dennoch wandte sich REDON in seinen späteren Werken den Buntfarben zu. Ihren zarten Brechungen gewann er neue, geistig-seelische Wirkungen ab.

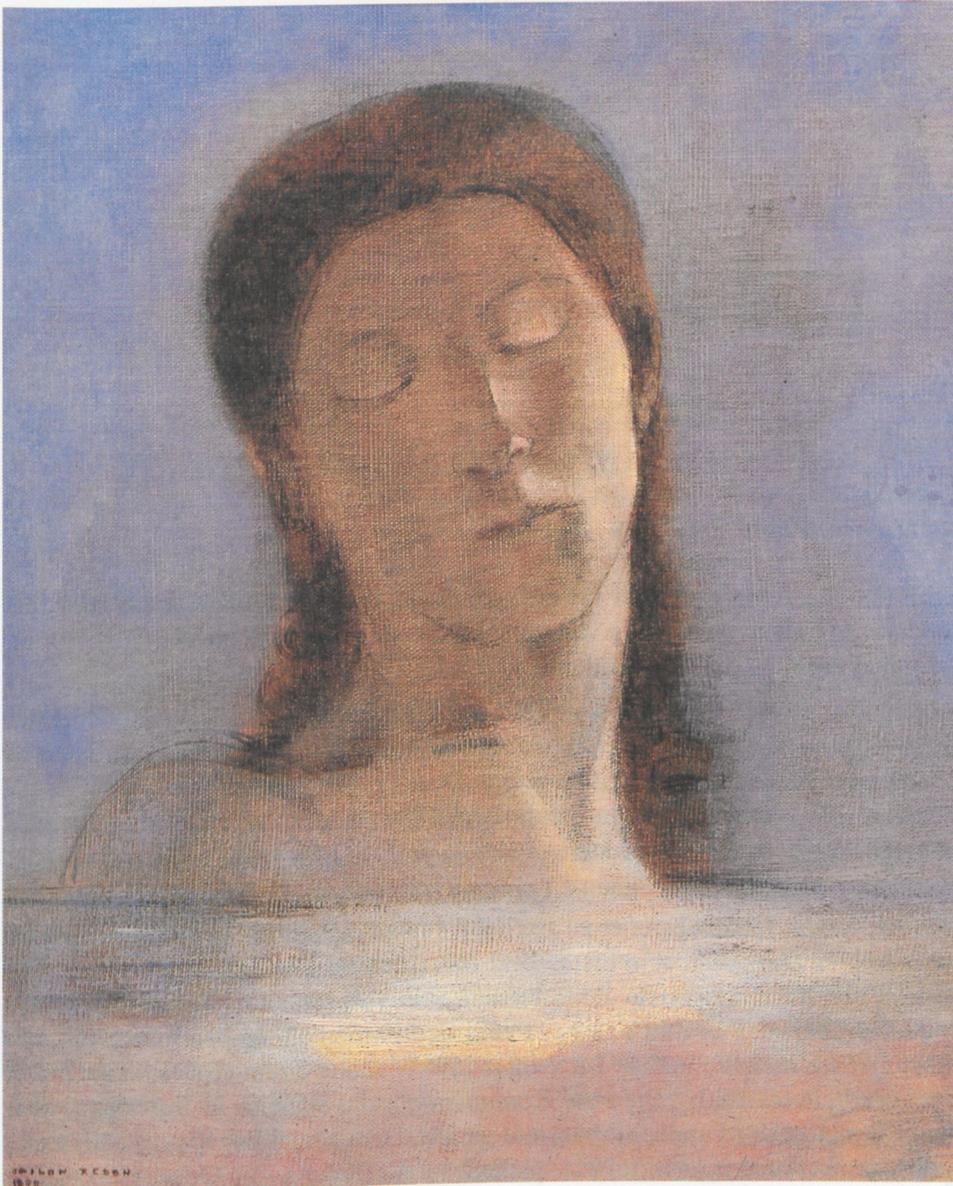
Den Wendepunkt markiert das Gemälde „*Les yeux clos*“ („Mit geschlossenen Augen“) von 1890. Es erscheint das Antlitz seiner Frau Camille, aufragend über einem Streifen des Vordergrunds, der wie unbegrenzbare Weite wirkt – als eine erhabene Vision, die aufsteigt über dem Horizont. Die Haltung, der Kopf leicht gegen die Schulter geneigt, ist nachempfunden dem „*Sterbenden Sklaven*“ MICHELANGELOS im Louvre, über den REDON im Mai 1888 in seinem Tagebuch vermerkte:

„Hinter den geschlossenen Lidern seines Sklaven – wieviel erhabenes Denken! Er schlummert, und der sorgenschwere Traum, der hinter dieser Marmorstirn vorüberzieht, versetzt den unseren in eine ergreifende, denkende Welt.“

18 Zit. nach: Odilon Redon. Ausstellungskatalog (s. *Anm. 16*), S. 35.

19 Zit. nach: Klaus BERGER: Odilon Redon (s. *Anm. 15*), S. 121.

Abb. 15: Odilon Redon: Mit geschlossenen Augen. Öl auf Leinwand. 1890



Paris, Musée d'Orsay.

Eine „ergreifende, denkende Welt“ wird auch hier anschauliche Gestalt – nicht nur im zugleich breitflächigen und schmalen Antlitz, sondern ebensowohl in den zarten wie verhangenen Farben. Den Grund, den „Himmel“, füllt ein verhülltes und aus seiner Verhüllung leuchtendes, helles Blau. Das Antlitz liegt im Schatten, nur die rechte Seite ist von kühlem, ockerweißlichem Licht ein wenig erhellt. Die Schatten aber sind wie transparent; in ihr flächiges Graubraun scheint etwas vom „subjektiven Augengrau“, der Farbe, die man mit geschlossenen Augen „sieht“, aufgenommen.

Wie beim Blau des Himmels wächst auch in ihnen die Struktur, das Korn der Leinwand, durch. Ganz dünn sind also die Farben aufgetragen, wie eine Materialisierung des Unbestimmten, aus dem Farbgrund Auftauchenden erscheint damit alles gegenständlich Benennbare. Farbschleier verdichten sich zu Körperlichem, aus Irrealem ist Materie gewebt. Das Antlitz mit den geschlossenen Augen wird zur Membrane eines Inneren, Bild eines „inneren Gesichts“ – das „Symbol eines nach innen gerichteten Erlebnisses“ ist ganz Anschauung geworden.

