



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

II. Die Bahnbrecher

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

II. DIE BAHNBRECHER

1. Die neuen Bezüge zwischen Mensch und Welt

Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh

Paul Cézanne (1839–1906) war der älteste der Impressionisten, der sich jedoch von der Zufallsbestimmung des Bildausschnitts und der Farbenzerlegung abwandte, und der überhaupt nur in einem eng umschriebenen Sinne ihnen zuzurechnen ist. Die Tektonik des Bildmäßigen und die Flächenmethode seiner Malerei isolierten ihn sehr bald von seiner Umgebung. Es gab aber noch einen andern Cézanne neben dem der Stilleben und hellen Landschaften aus der Provence: den Cézanne von 1870, den Maler dunkler Figurenkompositionen und verzweifelter Versuche zur *réalisation* von Galeriebildern.

Als er (1862) von seinem Vater die Erlaubnis erhalten hatte, Maler zu werden, und sich nach Paris begab, schloß er sich zwar an Pissarro an, aber sein eigentliches Ideal, mit dem er sich auseinanderzusetzen suchte, war, neben den Brüdern Le Nain, deren Schwarz und dunkles Braun es ihm angetan hatten, der erfindungsreiche Gestalter Delacroix. Auch Cézanne wollte *gestalten*. Aus einer späteren Zeit ist von ihm überliefert, wie seine ganze Sehnsucht darauf gerichtet war, zu „realisieren“, womit er erstaunlicherweise die glatte Perfektion von Couture und Bouguereau meinte, und bestimmt auch ihre figurenreiche Komposition. Cézannes Menschlichkeit ist überhaupt so strikt von den Resultaten seiner Kunst zu trennen, wie das nur bei wenigen möglich ist. Der brave Provinzbürger mit unausstehlichen Gewohnheiten und Allüren, der ein ausgesuchtes Objekt für die Feder Maupassants abgegeben hätte, gleichwohl als Sonderling mißtrauisch angesehen in seiner Vaterstadt Aix en Provence, die er seit 1879 nicht mehr verlassen hat – war ein anderer als der Maler, der wochenlang von früh bis spät an einer kleinen Landschaft arbeitete und zu einem Porträt 120 Sitzungen brauchte. *Der* malte aus der Dämonie seines Innern heraus, er war nicht Herr des Geniezwanges, der seine Hand führte und ihn zum besessenen Arbeiter vor der Leinwand machte. Aber das war erst der Zustand in seiner zweiten, berühmteren und folgenreichen Periode.

In den Jahren um 1870 versuchte er sich in leidenschaftlichen Darstellungen von Morden, Entführungen, Versuchungen des hl. Antonius, idyllischen Badeszenen. Ja, er dachte wohl mit Manet zu konkurrieren, dessen „Frühstück im Freien“ er auf seine Weise wiederholte. Es wurden Karikaturen, die niemand ernst nahm, mit Flüchtigkeiten und tollen Verzeichnungen, aber mit einer erschütternden Ernsthaftigkeit in den Versuchen, eine Basis für seine *réalisation* zu finden. Diesen schwarzen, unheimlich suggestiven, von weitem an Daumier erinnernden Kompositionen folgten auch in späteren Zeiten, fast bis zu seinem Tode, immer wieder Versuche in großem Stil, mit Figuren konstruktive Monumentalmalereien zu bauen. Aber niemals gerieten sie ihm zur „Verwirklichung“; seine gröblichen Deformationen der



Paul Cézanne, *Die Hütte von Jourdan*, Ölgemälde, 1906, Kunstmuseum Basel

Akte, seine Vergewaltigungen der Raumträger und Tiefenvorstellungen sperrten sich gegen das vorgefaßte Ideal.

Dies Versagen rührte nicht etwa von technischem Unvermögen her. Man kann diese fortgesetzten Entgleisungen von Naturformen nur als die ersten und schon beträchtlichen Anzeichen destruktiver Tendenzen auffassen, als Vorläufer der Formzertrümmerung. Wie bei Hans von Marées gehorchte die Hand nicht dem bildenden Willen; der Dämon zwang Cézanne zu deformieren. Demgegenüber will die geringe Verschiedenheit der Augenpunkte bei seinen Stilleben (nach 1880) nicht so viel besagen. Man hat aus dieser viel Wesens gemacht, und sicher haben die Fauves und die Kubisten hier angeknüpft. Aber wie viel ausdrücklicher, wie viel zukunftsträchtiger sind die schwarzen Bilder von 1870 und die gepreßten Figurenungeheuer von 1900! Es sieht in der Literatur mitunter so aus, als ob man sich für Cézanne wegen seiner schrullenhaften Verzerrungen schäme; man geht vorsichtig um sie herum, man sucht sie zu beschönigen. Daß auch sie Ausstrahlungen seines Genius waren, wundersam in so früher Zeit, und Ausgeburten eines geheimnisvoll waltenden Zwanges zu Konzeptionen wider Willen, stellt sie an Bedeutung neben, zeitlich vor das eigentliche Werk, das man meint, wenn man Cézanne sagt. Ohne genannt zu werden, haben sie auf Nachfolger in Frankreich wie in Deutschland anregend und richtunggebend gewirkt.

Das gepriesene Wunder der Entwicklung, und freilich auch eine Folgerung aus dem Impressionismus – weshalb man ihn immerhin diesem halbwegs zuteilen kann – war das Werk seiner provençalischen Einsamkeit, Figurenbilder und Porträts, Stilleben und vor allem die strahlenden Landschaften. In einer fast 30jährigen, nie erlahmenden Tätigkeit hat Cézanne einen gewaltigen Stock von Meisterwerken geschaffen, die der französischen Kunst ihre Richtung im 20. Jahrhundert vorgeschrieben haben. Durch Flächen zart modellierter Farben, meist im Dreiklang Mattblau, Hellgrün, Ocker verweilend, wurde der Raum in Stufen gebaut, und mit dem Raum zugleich die Bildfläche. An die Stelle des Ausschnitts aus der Natur trat die Eigengesetzlichkeit des Bildes, eingespannt in die vier Seiten des Rahmens, eine Welt für sich; zwar Nachbildung von Naturmotiven, aber umgemodelt durch klare Ordnung von Raumfaktoren und Farbenflächen. Noch strenger wurden die Figurenbilder organisiert. In dem Beispiel der „Kartenspieler“ war es eine kunstvoll aufgelockerte Symmetrie innerhalb eines Dreieckaufbaus; noch statischer, weil durch Zerdehnungen der Akte und Bäume ermöglicht, die Komposition in der großen, drei Meter hohen Tafel der „Badenden“ (1900), wo die doppelte Pyramidenform sich nur durch beträchtliche Vergewaltigung der Binnenformen gewinnen ließ.

Seiner Malerei lag persönliche Vorstellung zugrunde, eine Umformung der Natur zum Bildorganismus, der das Vorbild in jedem Falle gründlich vereinfachte. Dennoch malte Cézanne fast stets vor der Natur oder den Modellen, die bei der Langsamkeit seines Arbeitens äußerste Geduld aufbringen mußten. Dieser Anschluß an die Natur, und vor allem die noch bestehende Zurückführung aller Erscheinungen auf Tondifferenzen verband ihn noch mit impressionistischen Methoden. Gleichzeitig entfernte er sich freilich weit von ihnen durch die Klarheit seiner Raumgliederung und ihrer Gesetze, die Nichtbeachtung von Sonnenlicht und Schatten und die Forderung der „Modulierung“ (statt Modellierung) der Farbenflächen. Dies alles nähert ihn den Formveränderungen der Folgezeit. Es bedurfte nicht erst der Herbeiziehung jener vielzitierten Briefstelle, um zu erkennen, daß von seinen Bildern

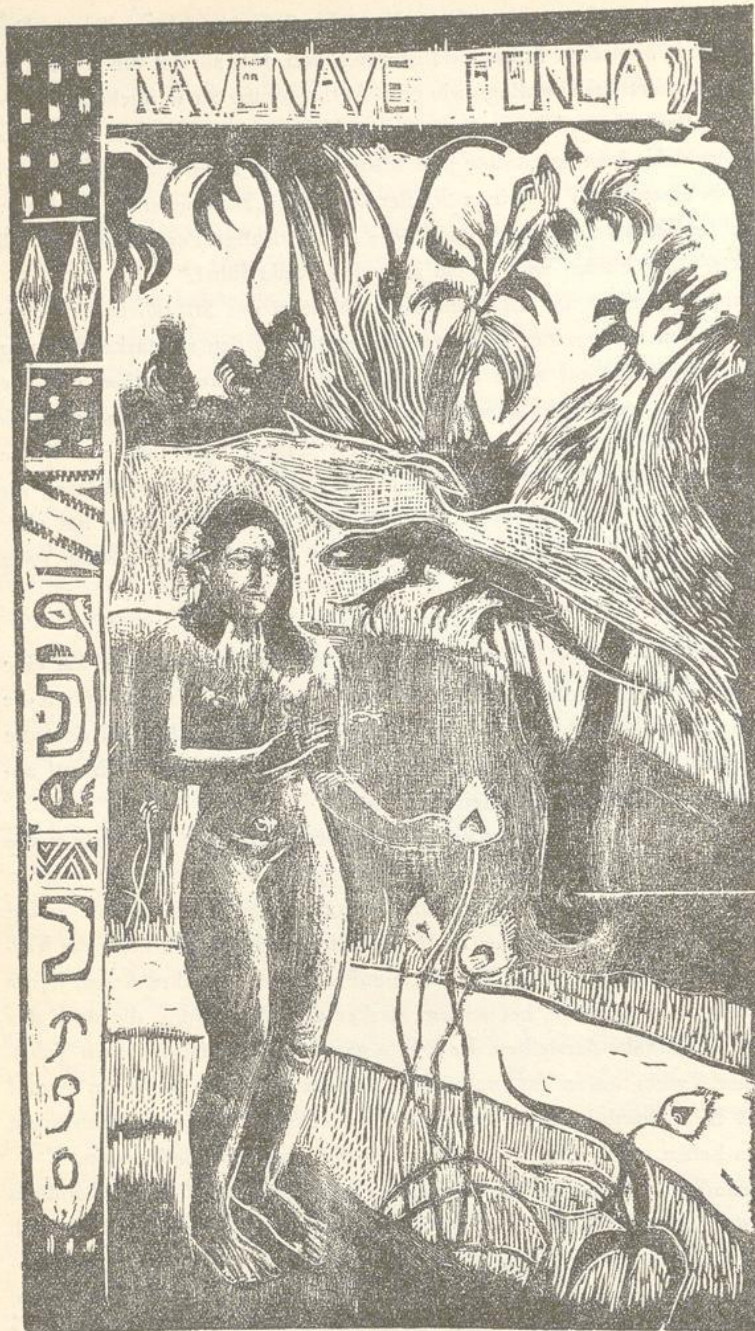
nicht nur die Fauves und Matisse, sondern auch die Kubisten ihren Ausgang nahmen. Das Zitat zur Begründung der kubistischen Entmaterialisierung, von dem so viel die Rede war, konnte mit gehöriger Interpretation allerdings wie eine Aufforderung zu weitgehendem Gebrauch lauten. Cézanne selber würde dabei unbedingt von Mißbrauch gesprochen haben, da er über die Grenzen der Malerei anders dachte und schon Gauguin seine Flachmalerei verübte. Die Stelle steht in einem Brief an seinen Schüler Bernard: „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objekts, einer Fläche, nach einem zentralen Punkt führt.“

Daß seine Wirkung sich vor allem auf die französische Malerei des 20. Jahrhunderts erstreckt, lag an dem formalen Geist seiner Methode. Der erste, auf den er starke Wirkung ausübte, war Gauguin, durch ihn auf seine Umgebung und danach auf Matisse und die Fauves; die größte Bedeutung gewannen seine Statik und die Andeutungen zu perspektivischen Verschiebungen für den Kubismus. In der deutschen Malerei kann man nur einige Spuren seiner Wirkung feststellen. Die Schönheit und Vollkommenheit seiner Malerei, die auch in dem geringsten Torso von Aquarellskizzen mit Intensität sich ausspricht, hat aber weit darüber hinaus eine indirekt befeuernde Wirkung gehabt, die auch wohl niemals ganz erlöschen kann.

Paul Gauguin (1848–1903), den man den ersten Schüler Cézannes nennen kann, hat eine viel schnellere und unmittelbare Wirkung auf seine Mitwelt ausgeübt; in Frankreich auf die Gruppe der Symbolisten, der „Nabis“, wie sie sich nannten, viel umfänglicher auf deutsche Expressionisten, vor allem auf die Maler der „Brücke“, auf Nolde, vielleicht auch auf andere wie Hofer und Mitglieder des „Blauen Reiters“.

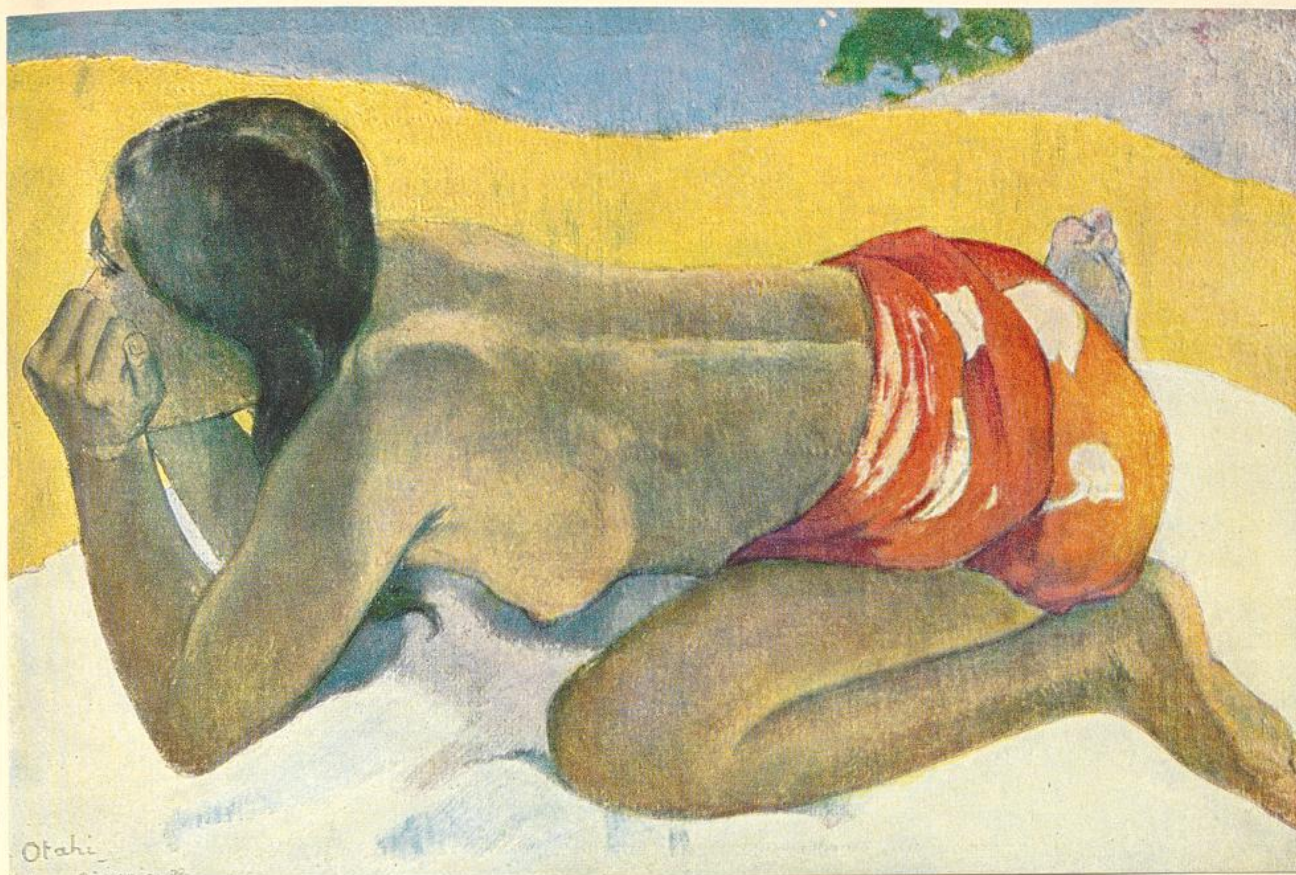
Als seine hervorragende Tat hat die Entdeckung der Südsee-Exotik für die europäische Malerei gegolten; und hier ist das Datum 1891 von Wichtigkeit: in diesem Jahr ging er zum zweitenmal nach Tahiti, um dort zu bleiben und zu malen. Aus Tahiti brachte er bei seiner ersten Rückkehr nach Paris (1893) das Buch „Noa-Noa“ mit, eine dichterische Erklärung seines Lebens bei den Eingeborenen. Es wirkte auf eine Welt, die ihre Augen lieber zum Lesen als zum Anschauen benutzte, bei weitem stärker als seine Bilder, die doch das wahre Ergebnis seines Aufenthalts darstellten. Er kehrte gänzlich unverstanden nach Tahiti zurück. Verkäufe seiner Tafeln waren fast unmöglich, und er starb am Ende, in Armut dahinsiechend, auf der Insel Dominique, ein Opfer seines Idealismus und seiner Sehnsucht nach einem natürlichen Leben, voller Ekel an der Unnatur der modernen Zivilisation.

Was seine Kunst so gründlich von der der Impressionisten und des ganzen 19. Jahrhunderts trennte, war aber keineswegs das Thematische, die Liebe zum Exotikum. Die Südsee gab ihm die Leuchtkraft außerordentlicher Farben, das Elementarwesen der braunen Eingeborenen die Anregungen zu seinen gemalten Poesien und Mythen. Seine umstürzende Form hatte sich aber schon vorher angekündigt, als er, seit 1885, in der Bretagne mit Bernard und Sérusier malte – wohin er sich auch mitunter wieder wie zu einer künstlerischen Heimat zurückfand, nach seinem ersten Ausflug nach Martinique (1887), nach seiner verunglückten Gemeinschaft mit van Gogh in Arles (1888). In den bretonischen Landschaften und Fischerbildern spricht sich dasselbe Gefühl für die farbige Fläche aus, für die Abwesenheit von Schatten und Modellierung, für die Ersetzung der Tiefenvorstellung durch Farbdifferenzen



Paul Gauguin, Nave, Nave, Fenua, Holzschnitt

wie in seinen Südseebildern; vor allem auch die immer stärker werdende Betonung der Umrisse, innerhalb deren der Ton sich nicht zu modelln brauchte. Die Methode seiner Flachmalerei vollendete sich in Tahiti, angesichts der Lebhaftigkeit exotischer Farben und



Paul Gauguin, *Otahi allein*, Ölgemälde, 1893, Privatbesitz

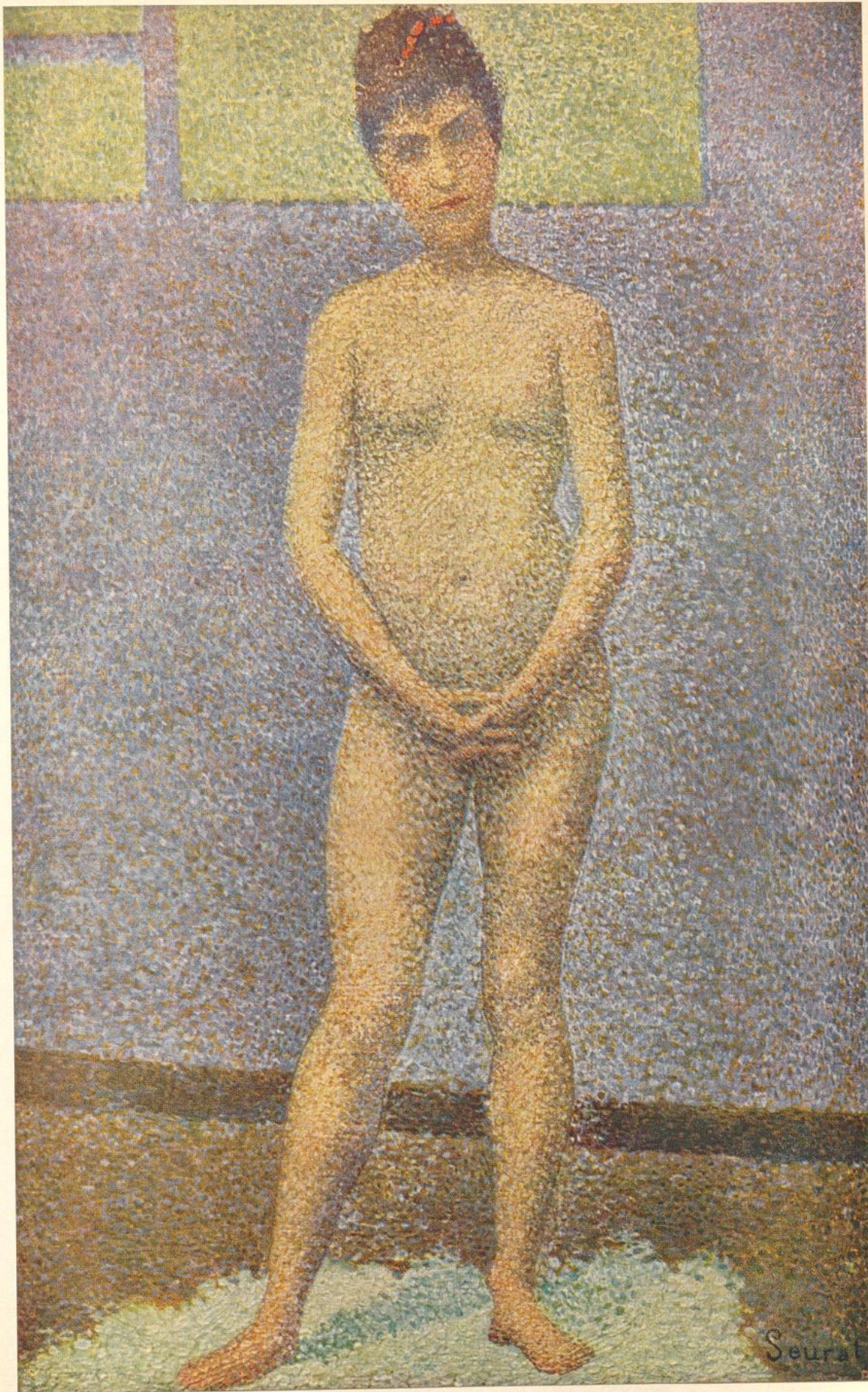
der vegetativen Schönheit von Menschen und Natur; aber sie war schon immer in seinem Werk vorhanden gewesen.

Auch bei Gauguin geht die Maßgeblichkeit der Linie in letzter Instanz auf Ingres zurück. Ihre Eleganz, die einen pariserischen Zug zur Verfeinerung trägt, verband sich aufs beste mit der Intensität seiner Farben. Beides zusammen ergab das ungewöhnlich Suggestive von Gauguins Malerei, ihre gobelinhafte Schönheit und Flächenwirkung. Die Aufgeschlossenheit für reine Töne, die von Cézanne stammte, kam dem Aufbau der Flächen zugute. Gauguin verdankte seine Linie direkt wohl Puvis de Chavannes, dem späten Nachkommen von Ingres. Dieser letzte große Idealist in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gab die Kunst der tektonischen Gliederung an den Vorläufer des Expressionismus weiter. Gauguin war so wenig ohne den Vorgang von Puvis wie von Cézanne zu denken. Die so unterschiedlichen Prinzipien dieser beiden verstand er auf eine glückliche Weise zu verschmelzen.

Das Element, das für die Folgezeit den Ausschlag gab, lag gleichwohl in seinen exotischen Motiven. Der Inhalt begann nach seiner Vernachlässigung durch den Impressionismus wieder an Wichtigkeit zu gewinnen. Die Eigenart einer fremdartigen Welt erschien im Verein mit der ihr so gut angepaßten Flächenform als eine wahre Offenbarung, als ein Verjüngungsmittel für die europäische Kunst. Noch heute begreift man die elektrisierende Kraft der Kompositionen, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, als sie in Deutschland bekannt wurden, Gauguin als einen Gleichberechtigten neben van Gogh und Cézanne stellten und als Zündstoff für die Revolutionierung der Malerei empfinden ließen. Der dekorativen Gefälligkeit, dem Einschmeichelnden seiner Bilder, der Sanftmut seiner in sich ruhenden Geschöpfe, die nur existent sind wie Meer oder Palme und gleich diesen bezaubernde Farbflecke bilden, und dem „Pariserischen“ seiner Kunst verdankte die neuere Kunst viel.

Georges Seurat (1859–1891) verdient es, neben Cézanne als der Bauherr eines neuen Stils zu gelten. Mit dem „Freibad“ (1883) und der „Grande Jatte“ (1884–1886) beginnend, mit dem „Chahut“ (1889–1890) sein Werk abschließend, stellte er die Muster einer neuen Monumentalität in strengem Liniensystem auf, um bald darauf zu sterben.

Irreführend wäre die Verbindung mit Signac und den Neoimpressionisten, wenn sie als stilistische Gleichartigkeit behandelt würde. Er fand sich allerdings mit Signac 1884 zusammen, indem beide gleichzeitig und unabhängig voneinander in ihrer Lehre vom Pointillismus die letzten Schlüsse aus dem impressionistischen Teilungsprinzip zogen. Zu deren Nutznießern im eigentlichen Sinne gehörte Seurat aber nur nach Maßgabe der Technik. Aus den *touches* Monets wurden richtige Punkte, deren Größe sich nach dem Umfang des Gemäldes richtete. Sie durften aber nicht auf der Palette gemischt werden, sie mußten aus reiner Farbe bestehen, wie sie aus der Tube kam, und das Maß ihrer Zusammenstellung und Wirkung wurde von Gesetzen der Optik bestimmt, die Chevreul gefunden hatte. Die Kunst gewann damit einen Zug naturwissenschaftlicher Exaktheit. Der Farbenpunkt wirkte nicht für sich, sondern im Zusammenklingen des Ganzen, indem auf der Netzhaut des Betrachters sich bei entsprechendem Abstand vom Bilde die Punkte zu farbigen Gegenständen und Raumbildern zusammenschlossen. Das war wohl schon von Monet vorbereitet worden, aber mit der rationalen Klarheit optischer Gesetze und reiner Farben wurde es erst von den Neoimpressionisten durchgeführt. Innerhalb dieser Lehre blieben nun Signac, Cross, Ryssel-



berghe und wer sonst sich dazu bekannte, dabei stehen, impressionistische Naturbilder darzustellen, die sich vielfach, namentlich bei Signac, dem begabtesten, durch exquisite Leuchtkraft der Farben und Kräftigkeit der Raumdarstellung auszeichneten. Auch die Möglichkeit tektonischer Ordnung meldete sich bei ihnen, sie stand dem Punktprinzip an sich nicht fern. Diese Ordnung hat dann Seurat allein mit genialer Intuition ausgebildet. Schon in seinen Landschaften und Marinen findet man eine mathematische Strenge des Gerüsts von Horizontalen und Senkrechten, welche die Bilder aus dem Bereich der impressionistischen Ausschnittstheorie löste und das Ziel andeutete, dem Seurat zustrebte. In den sechs großen Gemälden, deren Arbeit das letzte Jahrzehnt seines Lebens ausfüllte, hat er dann die Monumentalisierung des Tafelbildes erreicht. Sie bedeutete die höchste Leistung der Epoche, Grundlage für eine neue Auffassung des Bildmäßigen und für eine der Neuzeit angemessene Form des Wandbildes. Fresko zu malen, zwar mit den Mitteln der Ölmalerei, aber im Geist der Raumgestaltung als monumentalen Wandschmuck, war die große Sehnsucht Seurats, die zu erfüllen ihm nicht mehr beschieden war. Daß man auch mit aufgespannten Leinwänden die Wirkung des echten Fresko erreichen kann, hat später Hodler bewiesen. Seurat mit seiner pointillistischen Technik könnte vielleicht der Art des alten Mosaiks nahekommen.

Es ergab sich, und dies muß man wohl als den tieferen Sinn der Entdeckung Seurats betrachten, daß gerade die extreme Teilung des Malmittels die Voraussetzung bildete für eine feste Gliederung von Flächen, für bestimmteste Begrenzung der Bestandteile und den konstruktiven Aufbau des Bildes; schließlich auch für die natürliche Rundung der Gegenstände, die in das Recht ihrer Körperlichkeit wieder eingesetzt wurden. Es war keine Rede mehr von der Flächigkeit des Impressionismus. Alles diente dem Gerüst des Bildaufbaus, der Statik stehender, der Ruhelage horizontaler Körper, aus denen sich die Komposition zusammensetzte. Mit welcher Bewußtheit Seurat bereit war, diesen Absichten die Richtigkeit der Naturformen aufzuopfern, zeigte sich schon 1884 in der „Grande Jatte“, in der die Personen einen Stich ins Karikaturenhafte erhielten, um sich den Vertikalen und ihrem Parallelismus unterzuordnen. Am exaktesten wirkte der Vertikalismus sich im „Chahut“ (1890) aus, wo selbst die flatternden Kleidungsenden und Bewegungen der Tanzenden, das Profil des bürgerlichen Zuschauers im Vordergrund, die Beleuchtungskörper und was sonst aus den Gegebenheiten einer Varietészene zur Verdeutlichung ausgelesen ist, dem Drang nach oben gewaltsam angepaßt wurden – ein erstaunliches Stück Deformierung, das ebensogut 1910 wie 1890 entstanden sein könnte. In seinem letzten Werk, dem „Zirkus“ (1891), erweiterte sich das Prinzip zu dem Kontrast der bewegten Reiterin und der starren Parallelität der rückwärtigen Zuschauer. Andere Möglichkeiten, die sich der Phantasie des genialen Bildners noch hätten bieten können, hat sein vorzeitiger Tod auf immer vereitelt. Aber auch schon aus seinen hinterlassenen Bildern läßt sich die Fruchtbarkeit der Methode erkennen. Stofflich blieb Seurat im Bereich normaler Motive: Landschaften an der Seine mit Badenden oder Spaziergängern, Akte im Atelier, Variété- und Zirkusszenen sind durch die Konstruktivität der Behandlung in die Sphäre von Monumenten erhoben. Die strenge Form entrückt sie dem Alltäglichen. Selbst in der farblosen Abbildung erkennt man die Absage an den Relativismus der herrschenden Malerei. Bildform und Gestaltung sind von einem überlegenen Geist in straffer Einheit zusammengefaßt, sie scheinen nur auf den Raum zu warten, dessen Spannungen sie durch ihre Form interpretieren sollen.

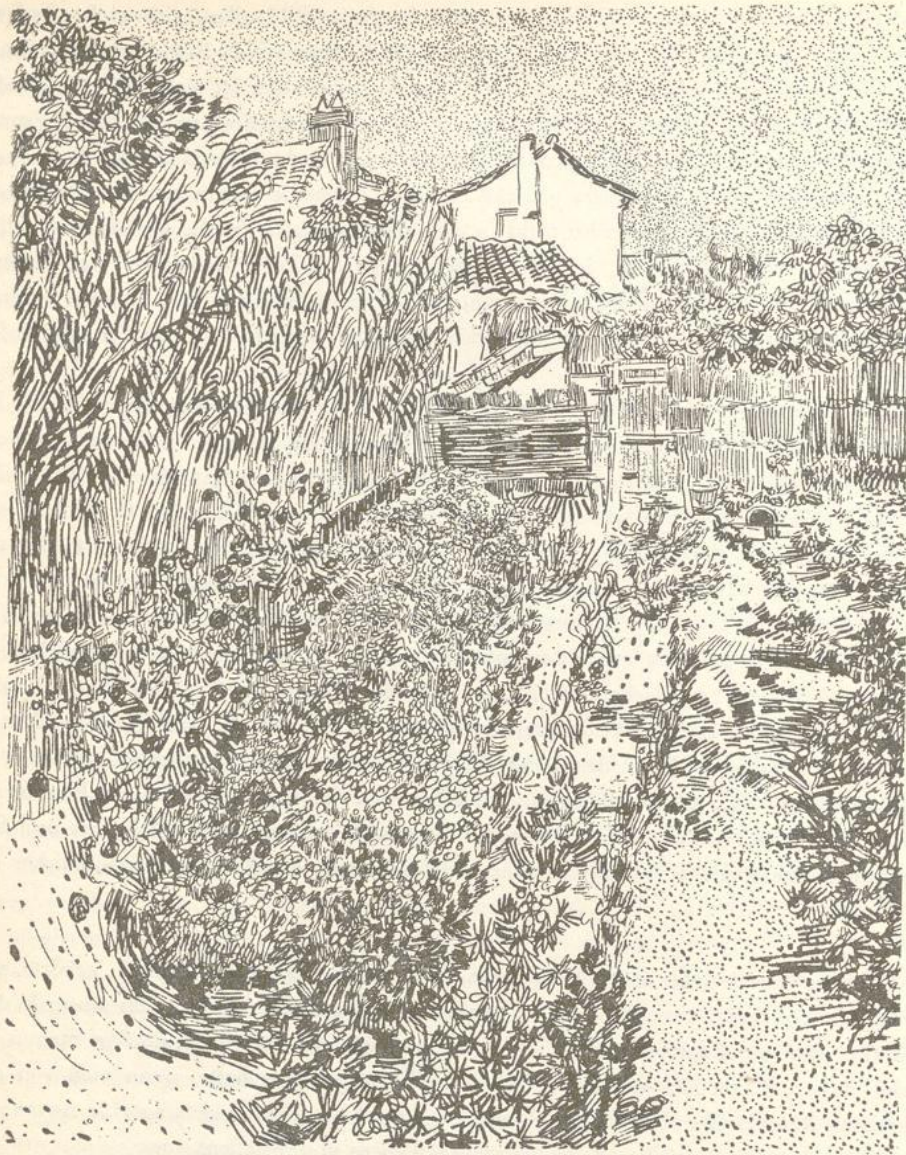
Seit der Frührenaissance war eine so konsequente Statik im Bildaufbau nicht mehr gesehen worden; die letzten Ausläufer des parallelen Wandstils erlebten wir in Piero della Francesca. Ob Hodler etwas von dem großartigen Werk Seurats gewußt hat, ist mehr als zweifelhaft, doch wurde in seinen Bildern seit 1890 und vor allem in seinen Fresken der Parallelismus wieder aufgenommen und zu Ende gedacht. Auf die französische Malerei scheint diese Seite von Seurats Kunst nicht besonders gewirkt zu haben, aber sie wurde von den Deutschen beachtet und weitergebildet, freilich nicht in dem monumentalen Sinne, der sie erst völlig zur Erscheinung gebracht hätte; in der Verwandtschaft des Thematischen bei den Malern der „Brücke“, obwohl man eine direkte Kenntnis von Seurat bei ihnen nicht einmal voraussetzen kann. Mit höchster Verehrung hat Schlemmer in Seurat seinen großen Vorläufer erkannt.

Das Visionäre seiner Kunst steht in starkem Gegensatz zu dem Umfang seiner Tafeln. Es gehörte eine ungemeine Konzentration dazu, solche Eingebungen nicht nur in lebensgroßem Format, sondern, was das Erstaunlichste ist, in jahrelanger Arbeit mit der unendlich mühsamen Technik des Punktverfahrens durchzuführen. Wenn das Wort, daß Genie in Fleiß bestehe, einige Wahrheit enthält, so wäre es auf Seurat anzuwenden. Nichts von der ursprünglichen Empfindung ist in den riesigen Bildern verloren gegangen. Einheit der Konzeption, Bewegung, Luft- und Raumstimmung, Ausdruck der Gestalten, ihre raumbildende Bedeutung, alles ist gewahrt und wie im ersten Sturm der Vorstellung erhalten geblieben. Die Malerei Seurats kennzeichnet die Kunstwende, die sich um 1890 vollzog. Seine Punkttechnik scheint einen Höhepunkt des Impressionismus zu fixieren, die Auflösung des Pinselstrichs in das Molekül. Allein das damit erreichte Resultat stellt genau das Gegenteil von Impressionismus dar, die Stabilisierung des Bildes mit Betonung eines Inhalts. Haarscharf beieinander lassen sich in seinem Werk die Prinzipien erkennen; Materialismus und Supranaturalismus scheiden sich unvereinbar und für immer; der Riß ist unversöhnlicher als bei Cézanne.

Die tragische Gestalt unter den Bahnbrechern, *Vincent van Gogh* (1853–1890), gehörte, wie es sich fast von selbst versteht, dem germanischen Volksteil Europas an; das Absurde und doch fast ebenso Selbstverständliche dabei war, daß sie aus dem holländischen Stamm erwuchs, dessen Kunst sich seit jeher von Ekstasik ferngehalten hatte, wenn man von der Ausnahme Rembrandts absieht. Daß Vincent van Gogh in jeder Beziehung eine Ausnahme darstellte, macht die einmalige Bedeutung seines Lebens und Schaffens aus.

Als Sohn eines Pfarrers im Brabantischen war ihm religiöses Empfinden vom Blute mitgegeben. Christliche Bruderliebe, die Inbrunst humaner Gesinnung trieb ihn rastlos umher. Seine Jugend verging ihm in vergeblichem Suchen nach seiner Berufung, in verzweifelter Tasten nach karitativer Betätigung. Erst als er, fast dreißigjährig und beinahe zufällig, zu künstlerischem Streben sich durchrang, fand er den Weg, auf dem er zwar menschlich scheitern, als Maler aber zu dauerndem Nachruhm gelangen sollte.

Da er, von geringen Anregungen abgesehen, als Autodidakt begonnen und geendet hat, war sein Weg übersät mit Mühseligkeiten und Irrtümern. Er begann als Zeichner, und dies Element blieb auch eigentlich tragend in seinem Werk. Seine Malerei war am Beginn zäh und dunkeltonig. Die „Erdäpfelesser“ (1885) sind das bezeichnendste Stück dieser Periode;



Vincent van Gogh, Sommerlicher Garten, Rohrfederzeichnung, 1889/90

ein Armeleutbild, eine Darstellung der Mühseligen und Beladenen, deren äußere Unansehnlichkeit sein soziales Empfinden spüren läßt.

Mit der Ungeschicklichkeit des Autodidakten kämpfte er lange. Aber aus jedem Blatt und jedem Bild dieser Vorbereitungszeit sprach schon die seelische Erregung, die sein Werk ermöglichen und seinem Leben ein frühes Ziel setzen sollte. Erst als er nach Paris ging (1886), wo ihm sein Bruder Theo weiterhalf und ihn mit den Impressionisten bekannt machte, konnte er sich von dem Duster seiner holländischen Art befreien. Der Sinn für Farbe ging

ihm an den Beispielen von Pissarro, Gauguin und Monticelli auf; seine Handschrift lockerte sich, es schien, als wenn er ein Impressionist werden sollte. Auch der Pointillismus zog ihn zeitweise an. Seine Bilder aus Paris atmen Freiheit, Schönheit der Farbe und beinahe Heiterkeit der Empfindung.

Die kursorische Gemeinschaft mit französischer Malerei hat die Historiker des Impressionismus bewogen, ihn unbesehen dessen Gemeinschaft einzureihen. Das ist ein Irrtum. Zwar gab und gibt es Ausländer genug, die nach Paris zogen und sich ganz oder doch im wesentlichen der französischen Art ergaben. Bei van Gogh aber bedeutete die impressionistische Periode nur einen kurzen Übergang, dessen Produkte in seinem Werk nicht schwer wiegen. Wenn man „Vincent“ sagt, meint man den Vollendeten, der sich in Arles und Saint Rémy zu seiner Bestimmung gefunden hatte; selbst seine dunkeln holländischen Bilder enthalten mehr von seinem Wesen als die Pariser. Diese waren notwendig für seine Entwicklung, aber sie gehörten zu bloßer Schulung; ein innerliches Anderssein scheidet das Werk von Arles gründlich von dem der Impressionisten.

Der Stoß, den Vincent im Frühjahr 1888 erhielt, als er in Arles zu malen begann, war so erheblich, daß ihn von nun an ein wahres Malfieber ergriff, dem er sich ohne Rücksichtnahme auf seine Gesundheit und körperlichen Bedürfnisse völlig ergab. Die Armut, in der er lebte, ist schwer vorstellbar; er war vollständig auf Unterstützung durch seinen Bruder Theo angewiesen, der an sein Genie glaubte, aber als Angestellter der Pariser Kunsthandlung Goupil nur über bescheidene Mittel verfügte. Zu Lebzeiten van Goghs ist nur ein Bild von ihm verkauft worden. Dabei war sein Verbrauch an Farben, Leinwänden und Malmitteln enorm; er malte wie ein Besessener, oft wurde ein Gemälde an einem halben Tage fertig, Farbentuben wurden direkt auf die Leinwand gequetscht und dick verarbeitet. Für die tägliche Nahrung blieb nicht viel übrig. Man kann wohl behaupten, daß er während seiner Künstlerzeit, und freilich auch schon vorher, regelmäßig gehungert hat. Dies im Verein mit seiner unbegrenzten Tätigkeit hat die Kräfte des von Natur robusten Mannes in den zwei Jahren seines Aufenthalts in der Provence restlos verzehrt. Eine leicht pathologische Veranlagung tat das übrige. Als Gauguin auf seine dringliche Einladung kam und es sich dann herausstellte, daß ihre Naturen unvereinbar waren, kam es zwischen ihnen zu einer wilden Szene, in deren Verlauf Vincent anscheinend einen Selbstmordversuch machte und sich dabei ein Ohr abschnitt. Gauguin flüchtete eilends nach Paris, van Gogh begab sich in eine Nervenheilanstalt und später noch ins Irrenhaus von St. Rémy. Da er ununterbrochen weitermalte und gegen seine Gesundheit wütete, konnte er sich nicht wieder erholen. Theo erschien Anfang 1890 und brachte ihn in die Nähe von Paris, zu dem kunst- und menschenfreundlichen Arzt Dr. Gachet in Auvers sur Oise. Aber er fühlte, daß seine Kraft am Ende sei. Aus Überdruß am Leiden, wahrscheinlich auch aus Furcht, dem Wahnsinn zu verfallen, machte er am 29. Juli 1890 seinem Leben freiwillig ein Ende.

Oberflächliche Beurteiler und solche, die Genie und Irrsinn verwechseln, haben aus dieser Biographie und aus der Mißdeutung seiner Bilder geschlossen, daß Vincents Kunst dem Wahnsinn entsprungen sei. In dem Verhältnis, wie sie nun als klassisch und vorbildlich erkannt wird, muß auch der letzte Vorwand zu solcher Ansicht schwinden. Mit ungeheurer Erregbarkeit und mit Leidenschaft betrieb er die Vollendung seines Lebenswerkes; ihr Ergebnis ist Vollkommenheit künstlerischer Werte. Hier trat neben das Pathos der großen französischen

Formschöpfer die Leidenschaft subjektiver Aussagen über Erlebnisse der Seele. Er fühlte sich eins mit jeder Kreatur, mit Mensch und Natur und schuf seine Bilder aus der Tiefe des Herzens mit einem hochgesteigerten Aufwand von Gefühl der Versenkung in Gott.

Das Geheimnis seiner Kunst war, daß er in den Dingen lebte, die er malte, und ihr innerstes Wesen ans Tageslicht zog. Daraus ergab sich alles, der flammende Kontur, den er den Gegenständen aufzwang, die Maßlosigkeit der Farben, die Inbrunst des transzendenten Ausdrucks. Es gibt dabei Höhepunkte und geringere Tiefen der Erfassung. Aber in jedem Bilde steckt der ganze Mensch und sein allumfassender Wille, dem Göttlichen so nahe zu kommen wie möglich. Noch in seinen Werken aus Auvers offenbart sich diese Kraft in ungeschwächter Spannung. Das Kornfeld mit den schwarzen Raben im Gewitterdunkel, das Bildnis Dr. Gachets aus seiner letzten Zeit würden genügen, von seinem schöpferischen Genie Zeugnis abzulegen und ihn zu den wahrhaft Großen der neuen Malerei zu zählen.

Über die Grenzen der Sichtbarkeit ist van Gogh dabei niemals hinausgegangen. Wohl galt seine tiefste Sehnsucht dem Wunsch, heilige Menschen zu malen, nach Modellen aus seiner Umgebung. Er war sich seiner Beschränkung aber zu sehr bewußt, um sich an diese Aufgabe zu wagen. So begnügte er sich, in einigen Fällen Bilder oder Zeichnungen von Rembrandt, Millet, Delacroix oder Doré in seine ekstatische Malerei zu übertragen; und erst darin wurde der Gehalt der Vorbilder zur Leidenschaft des Ausdrucks entwickelt, der ihnen innewohnte. Sonst malte er nur Landschaften, Stadtansichten, Stilleben, Bildnisse aus seiner Umgebung, und teilte ihnen das Gefühl mit, das ihn beseelte. Ein armseliger Strohstuhl aus seiner Kammer, ein Strauß Sonnenblumen, ein Bahnübergang genügten ihm, Empfindungen des Unendlichen zu offenbaren. Auch jene Neigung des germanischen Genius, die Linie zum Träger des Bildgedankens zu nehmen, zeigte sich in seiner Kunst. Manchen erscheinen darum seine Zeichnungen, in großem Format mit der Schilffeder umrissen, als seine eigentliche Domäne, und es ist unbestreitbar, daß die darin geübte Methode, bestimmte Linienzüge, Striche und Punkte zum Bilde zusammenzufügen, den stärksten Einfluß auf seine Malerei gehabt hat; oder vielmehr, daß beides, Zeichnung wie Malerei, mit den gleichen Handgriffen des Graphischen geübt wurde. Man könnte ihn also den Koloristen zurechnen, die ihre Umrisse mit Lokalfarben füllen, der Wirkung von Glasfenstern sich annähernd. Die ungewöhnliche Stärke und Leuchtkraft, die kräftige Kontrastierung seiner Farben wird zusammengehalten von derben Konturen. Er zeichnete mit dem Pinsel, achtlos auf Nuancierung und atmosphärische Variation der Töne. Die Sonne der Provence leuchtet überall aus seinen Bildern; sie flößte ihm den Mut zu direkter Verwendung der stärksten, auch übertreibenden Farben ein, die er nicht sowohl in der Natur vorfand, als in sie hineinlegte. Bisweilen erscheint die Sonne selber als flammenwerfende Scheibe, erscheinen Mond und Sterne mit naiver Tatsächlichkeit in seinen Landschaften. Die Lehren der Impressionisten waren vergessen; ausdrücklich formten sich die Gegenstände in ihrer Vereinzelung, erschienen ihre Konturen nebeneinander, um insgesamt den Eindruck einer erhöhten Wirklichkeit zu erwecken, aus der Hand des Schöpfers soeben entlassen, mit dem erschütternden Eindruck einer kosmischen Neugeburt.

Eine Anregung aus der Pariser Zeit hat stilbestimmend mitgewirkt, der japanische Holzschnitt, in dem er die Möglichkeiten ausgedrückt fand, ohne Schatten, ohne Modellierung und mit Vernachlässigung der Perspektive zu malen. Wie anders lauteten die Folgerungen, die er



Vincent van Gogh, Die Brücke von Langlois bei Arles, Ölgemälde, 1888, Paris, Privatsammlung

aus der ostasiatischen Kunst zog, als die bei den französischen Impressionisten; ein Wink, zu überlegen, welchen Wert man derartigen Vorlagen beizulegen hat – im Verhältnis zu der persönlichen Eigenart, mit der sie jeweils verwertet werden!

Auf die Nachfolger wirkte alles in seinem Werk, auch das Ornamentale, das geringste seiner Elemente. Wieder waren es mehr Deutsche als Franzosen, die von ihm die Anregung zum Ausdruck des Wesentlichen in der Erscheinung empfangen.



James Ensor, *Der Tod verfolgt eine Menschenmenge*, Radierung, 1896

2. Psychische Hellsicht, Traumrealität und Pathos

James Ensor, Odilon Redon, Edvard Munch, Ferdinand Hodler

Der echte Darsteller des Spukhaften war der Belgier *James Ensor* (1860–1949), auch im Leben ein schrullenhafter Mensch, von dem Stefan Zweig in seinen Lebenserinnerungen allerhand skurrile Dinge erzählt; er nennt ihn einen „genialen Harpagon“. Die Welt des zweiten Gesichts war ihm schon durch Kindheitserinnerungen von Spukhäusern vertraut. Das Wesentliche in seiner sublimen und geschmackvollen Malerei, meist in ausgesuchten strahlenden Farben, und noch deutlicher in seinen bizarren Radierungen, stammte aus Angstträumen und weltcheuen Vorstellungen: Gespenster, winzige Totengerippe, die „chinesische Bilder betrachten“ oder sich wütend um einen Hering balgen, Mischungen religiöser Erscheinungen mit dem Leben der Gegenwart, bösartige Verhöhnungen von Ärzten, vor allem ein Kosmos von Masken voll beängstigender Dämonie bildeten die Stoffe seiner Bilder und Radierungen. Abneigung gegen die Existenz der Masse paarte sich mit abgründigen Phantasien. Doch blieb alles im Bereich absoluter Kunstwirkung, der Tagtraum überschattete nicht sein künstlerisches Verantwortungsgefühl. Vielfach glaubt man zunächst nur bezaubernde Farbenräusche zu erkennen und entdeckt den gruseligen Inhalt erst bei genauerem Zusehen. Er trennte sich ungern von seinen Arbeiten; am liebsten hätte er sie teuer verkauft und dann einfach für sich behalten. Einige Verwandtschaft mit den transzendenten Zeichnungen des Schweden *Josephson* darf nicht darüber täuschen, daß er ein sehr bewußter Gestalter war.

Die fratsenhaften Dinge gehörten seiner Frühzeit bis 1890 an. Sie haben den deutschen Expressionisten starken Eindruck gemacht. Was Nolde in dieser Richtung schuf, steht deutlich unter Ensors Einwirkung. Von *Odilon Redon* (1840–1916) scheidet diesen unbedingt das Maßhalten in literarischen Beziehungen; sein Schöpferisches lag in malerischer oder graphischer Anschaulichkeit beschlossen, und niemals überschritt er die Grenze zwischen den beiden Ausdrucksweisen; seine Gemälde sind ebenso malerisch wie seine Radierungen graphisch empfunden sind.

Der nach allen Richtungen Wegweisende, der erste Ausdrucksünstler im eigentlichen Sinne war der Norweger *Edvard Munch* (1863–1944), dessen Phantasie gleichermaßen Vision und bildhafte Neuformung umspannte. Seit 1882 in der Kunstschule von Oslo, empfing er die ersten maßgeblichen Eindrücke von dem Impressionismus, den Per Krogh und Heyerdahl aus Paris importiert hatten. Er begann also, wie alle Zeitgenossen, auf der Basis soliden Naturstudiums, und ein Aufenthalt in Paris 1889–1892 bestärkte ihn darin. Noch im ersten Jahr malte er die „Musik auf der Straße“ und ähnliche Straßenbilder aus Oslo,

die ihn im Gefolge von Manet und Degas zeigen, und das erste seiner tragischen Menschenbilder: das von seiner Mutter betreute sterbende Mädchen. Er nannte das Bild bezeichnenderweise „Frühling“; und in der Tat triumphierte beinahe der Eindruck des hellen, durch ein Fenster strömenden Sonnenlichts im Krankenzimmer über das menschliche Thema.

Aber schon längst hatten Vorstellungen von den Leiden und Abgründen der menschlichen Natur sich seiner Phantasie bemächtigt. Außer jenem impressionistischen Krankenzimmer, das als reife Frucht der Art im Osloer Museum erhalten blieb, hat er viele früheren Bilder vernichtet, weil sie ihm nicht genügten. Seit Ende der 80er Jahre beschäftigten ihn jene Vorwürfe, die er als „Lebensfries“ zusammenfaßte und immer wieder in konzentrierteren Fassungen gab. Was er zuerst (und wahrscheinlich in impressionistischer Weise) darstellte, nannte er „Experimente“; seit 1890 gab er ihnen den Ausdruck, der ihm dafür allein zugänglich schien, und so kennen wir diese Bilder nur in ihrer endgültigen Gestalt.

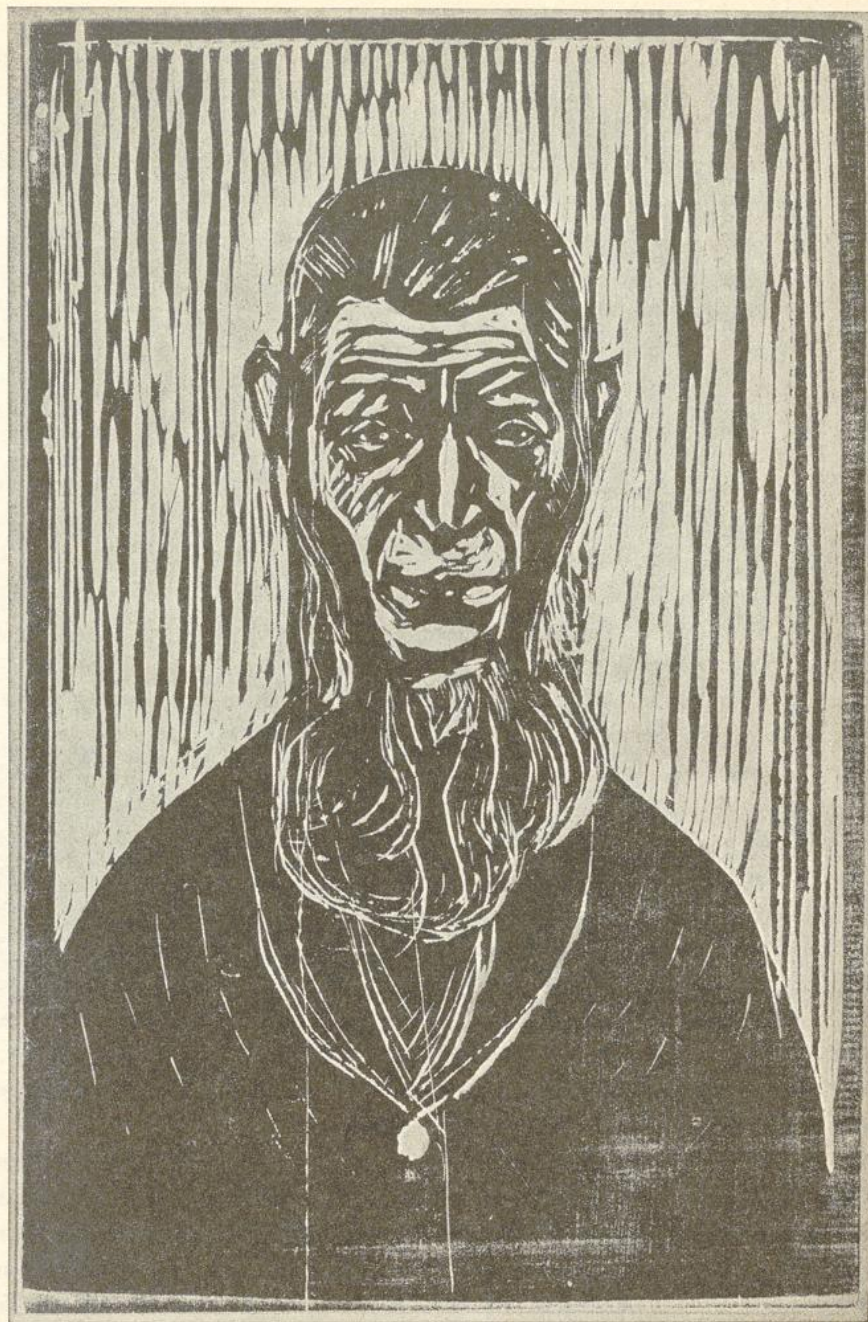
Dies blieb charakteristisch für Munchs Schaffensweise: das stetige Bemühen um den treffenden Ausdruck, um eine Vereinfachung der Form, die er in Wiederholungen der gleichen Vorwürfe erreichte. Zwanzig Jahre arbeitete er dergestalt an der Vervollkommenheit seiner Vorstellungswelt.

Die „Experimente“ entstanden nicht aus visuellen Eindrücken wie bei Cézanne oder van Gogh, sie kamen aus der Tiefe innerer Erkenntnisse, sie kreisten um den Eindruck des Leidvollen der menschlichen Existenz und unterwarfen auch die Landschaft dem überschattenden Gefühl der Tragik. Ihr Sinn war Durchseelung des Zwiespalts in allem Erschaffenen. Mysterien des Sterbens, der Krankheit, der Pubertät, Angst vor dem Leben, Dämonie der Weiblichkeit, Trennungsschmerz, Eifersucht und andere Leidenschaften, die aus den Beängstigungen seiner Jugend ans Tageslicht drängten, bildeten seine Vorwürfe in ständiger Wiederholung und Steigerung. In der Finsternis der Lebenserfahrung begegnete er sich mit dem ihm befreundeten Strindberg; nur daß seiner malerischen Intensität das gelang, was dem pathologischen Schweden wegen seines harten Naturalismus sich niemals zu überzeugendem Symbol zusammenschließen wollte.

In der Energie seiner Formung hat Munch darum viel mehr Verwandtschaft mit Hamsun, dessen epische Größe der gedrunghenen Bildkraft von Munch nahesteht, wenn sie auch das Leben von einer positiveren Seite begreift. Daß es auf die Konsequenz der Form ankommt und der seelische Gehalt sich ihr unterordnen muß, diese oberste Forderung bleibt sich gleich in der bildenden und in der poetischen Kunst.

Wir können erst aus der endgültigen Fassung des „Lebensfrieses“ den Schluß auf das Wollen von Munch ziehen. Die Sammlung dieser Bilder wurde in Deutschland zum erstenmal 1892 im Berliner Architektenhause gezeigt, wo sie jenen Sturm entfesselte, der die Geister schied, und 1902 abermals in der Berliner Sezession. In den folgenden Jahren malte er eine Anzahl davon zum zweiten- oder vielmehr drittenmal für Dr. Linde in Lübeck und zum vierten für das Foyer des Deutschen Theaters im Auftrag von Max Reinhardt. Beide Folgen konnten in den ihnen bestimmten Räumen nicht gehalten werden. Die Absicht Munchs, einen fortlaufenden Fries seiner Gemälde als Wandschmuck großer Räume zusammenzustellen, wurde erst in den Osloer Universitätsbildern verwirklicht.

Den Menschen und die Landschaft nicht als Objekt malerischer Zergliederung zu geben, sondern als Gefäß seelischer Reaktionen, ist der Sinn von Munchs Malerei. Manche Auf-



Edvard Munch, Alter Mann, Holzschnitt, 1905

fassung, die sich darin findet, mag im Lauf der Zeit sich überlebt haben; die Gewalt der Empfindung wurde in jedem Falle mit überlegener Kunst ausgedrückt. Das unausgesetzte Ringen um die letzte Reife der Gestaltung gab ihnen ihre überragende Bedeutung. Ein

Motiv wie „Der Kuß“ zweier Liebenden formte sich in vereinfachender Steigerung von dem Gemälde eines nackten Paares neben dem Fenster, aus dem noch genau die gegenüberliegende Straßenfront zu erkennen ist, bis zu dem Holzschnitt, in dem nur eine schwarze Silhouette der Zwei ohne eine Spur von Binnenzeichnung übrig blieb, die Menschen gänzlich ineinander verschmolzen, als graphisches Symbol in reiner Flächigkeit. Das Gemälde des „Kranken Mädchens“ in der letzten Fassung als Farbenlithographie enthielt nur den Kopf der Sterbenden in zartestem Profil, aus dem die Hoffnungslosigkeit alles Irdischen mit ergreifender Einfachheit sprach. Und so erkennt man fast in allen Lithos oder Holzschnitten die äußerste Komprimierung des Motivs. Die graphischen Techniken gaben Munch Gelegenheit, von allem Beiwerk abzusehen, das Wesentliche in den Nachtseiten des Daseins rein und als Hieroglyphen des Ausdrucks herauszuschälen. Die Graphik wurde dadurch als gleichberechtigter Faktor der Darstellung neben das Gemälde gestellt, ja, durch die äußerste Zusammenfassung der Form darüber erhoben.

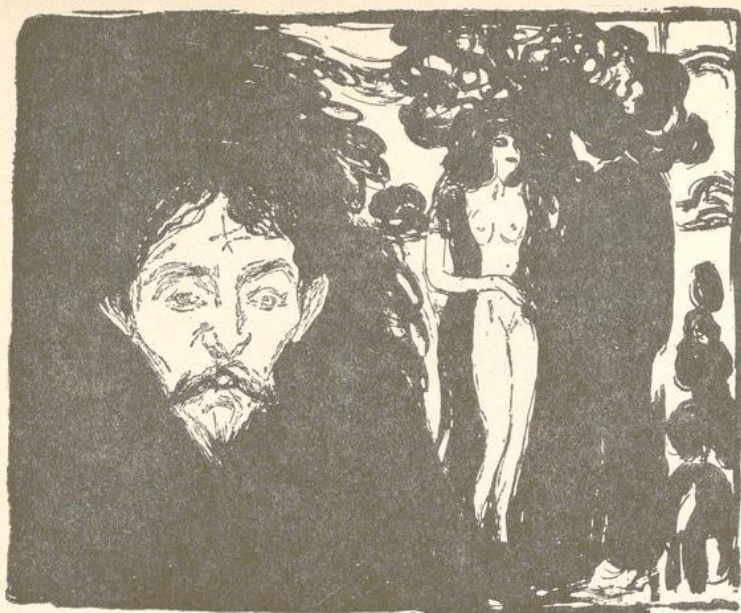
Diese Beschränkung macht aber nicht nur das gezeichnete Blatt so eindrucksvoll, sie erscheint auch in seinen Bildern mit gleicher Wirkung. Wo es auf großfigurigen Vordergrund ankam, wurde der Grund als neutrale Fläche behandelt; Innenraum oder Landschaft in gleicher Weise so vereinfacht, daß nur die führenden Massen und Linien blieben, die den Blick in die Tiefe leiten und das Raumbild suggerieren. Seine Landschaften wurden zu dunklen Silhouetten, in denen die Dämonen des Sturms, des Winters, des Abends, des Meeres lauern, dem Menschen Furcht einflößend. Ohne Fortlassen aller unwesentlichen Details war eine psychische Einwirkung nicht zu erreichen; denn hier war ja die Natur nicht mehr ein Gegenstand emsiger Forschung nach atmosphärischen Eindrücken, sondern ein gespenstisches Erlebnis der Seele.

Bei alledem war im Munchschen Schaffen von Deformation keine Rede. An der Naturähnlichkeit hielt er beim Menschen wie in der Landschaft fest, Raumtiefe und Perspektive bleiben sichere Bestandteile seiner Kunst, gleichwie die Natürlichkeit von Gestalt und Gebärden. Die Kraft des geistigen Ausdrucks führte noch nicht zur Verzerrung der Züge; ihm genügte eine Reduzierung der Formen auf das Sprechende. Zu monumentaler Form erwuchs das Porträt; meist in Lebensgröße, stehend im knappen Raum, mit imponierender Einfachheit der Maße. Auch hier war die letzte Möglichkeit der Graphik vorbehalten. Umfangreiche Lithographien, Radierungen, zuletzt auch Holzschnitte gaben Charakterköpfe wieder, mit Intensivierung des persönlichen Ausdrucks.

Manche Rahmenleisten seiner Lithos enthielten ein zeitgebundenes Element, dessen Form man dem *Jugendstil* zurechnen konnte. Wie Gauguin, hat auch Munch seinen Beitrag oder wenigstens eine Analogie zur Entstehung der ornamentalen Schlangellinie geliefert, aus der ein neues Kunstgewerbe erwuchs; und das freilich nicht nur in seinen Umrahmungen, sondern auch in der Linienführung mancher Bilder und Graphiken. Die Herkunft des Jugendstils läßt sich aber durchaus ohne ihn erklären. Was für Munch ausdrücklicher Bestandteil seiner Darstellung war, die betonte und stark geschwungene Linie, stand dem dekorativen Bedürfnis der Eckmann und van de Velde ganz fern. Sie war ihm kein Schnörkel, kein Weg zum Kunstgewerbe, und wenn sie äußerliche Ähnlichkeiten mit dem Jugendstil aufwies, so lag dem eine Notwendigkeit der allgemeinen Stilentwicklung in den 90er Jahren zugrunde, der sich selbst eine so große Schöpfernatur wie Munch nicht entziehen konnte.



Edvard Munch, *Rendezvous dans l'univers*, 1899, Nationalmuseum Oslo



Edvard Munch, *Eifersucht*, Lithographie, 1896

Als Abschluß seiner naturfernen Periode hat Munch in einem Selbstbildnis und in einer lithographischen Folge noch einmal den Sinn geistiger Tiefenlotung zusammengefaßt. In dem Selbstbildnis von 1906 stellte er sich dar in einem Restaurant sitzend, eingeklemmt zwischen leeren Tischreihen, in furchtbarer Vereinsamung vor sich hinbrütend. Das Gefühl der Verlassenheit inmitten des Weltalls war auch von ihm kaum je mit solcher Eindringlichkeit versinnbildlicht worden: als der von Gott und den Menschen verratene Einsame, der vergebens Trost beim Wein sucht.

Seit etwa 1907 begann er nach neuen Formen zu suchen. In pastoser Malerei, mit impressionistischer Zerlegung wurden große Figuren, badende Männer am Meer und lebensgroße Bildnisse gemalt. Vor allem wurden auch Landschaften aus Lübeck und andern Orten zu einer von Empfindung abgelösten Wiedergabe reiner Wirklichkeit. Es verlangte ihn nach Realität und mit ihr nach monumentaler Form, die in Kompositionen von Arbeitenden und vor allem in den Entwürfen zu den Fresken für die Universität von Oslo ihren Höhepunkt erreichte. In diesen gewaltigen Entwürfen kehrte der Drang zum Symbolischen wieder, aber in einer veränderten, der Natur angenäherten Form. Die „Geschichte“ wurde verkörpert durch einen erzählenden Alten vor einer weiten Fjordlandschaft, die „Wissenschaft“ in wörtlicher Auffassung durch die Alma Mater, eine mütterliche Frau mit ihren Kindern; der Kosmos selber als monumentale Vision eines mit seinen Strahlen alles umgreifenden Sonnenaufgangs gegeben (1910–1912). Mensch und Natur waren in diesen ungeheuren Wandbildern einheitlich aufgefaßt, pantheistisch bejahend im Zeichen seiner eigenen inneren Wandlung. Es kostete einigen Kampf mit widerstrebenden Mächten, ehe die Entwürfe Munchs sich durchsetzten und in dem überlebensgroßen Maßstab der Fresken zur Ausführung gelangten. Damit wurde die Wandlung seines Stils offenbar, in einem Sinnbild der

Ausdruckskunst schlechthin, das in solcher Großheit einzigartig dasteht, an innerem Gehalt die historischen Wandbilder von Hodler überragend.

Das Besondere seines Genies bestand seit jeher in der Entsprechung von Form und Gehalt. So mündete auch das Wiederaufnehmen des Naturbildes mit innerer Zielbewußtheit in die Großform des Fresko ein. Seine Entwicklung, aus dem Impressionismus zur Symbolgestaltung, aus der verinnerlichten Form zur Freiheit der Naturdarstellung zurück, und von da zur Monumentalität, blieb verschont von Brüchen, ein fortlaufendes Wachsen mit Pausen und tastenden Anläufen zu einem erst nur geahnten Ziele. Der Weg eines bahnbrechenden Genies steht in seiner Geschlossenheit vor uns, die Erscheinung eines vollkommenen Künstlers. Sein Werk wird uns überzeugen, daß die Schöpferkraft unserer Tage nicht erloschen ist. In der unsichtbaren Gemeinde von Munch, Seurat, Cézanne und van Gogh erblicken wir das Zeugnis des allgemeinen Willens, die europäische Kunst von innen heraus zu erneuern, nachdem die Zeit des bürgerlichen Realismus sich vollendet hatte.

Anders als bei seinen bedeutenden Zeitgenossen verlief das Schaffen des Schweizers *Ferdinand Hodler* (1852–1918) in zwei sauber voneinander geschiedenen und durchaus gleichwertigen Lebenszeiten, getrennt durch das Schicksalsjahr 1890: eine Hartnäckigkeit des historischen Willens, die nachdenklich stimmt. In die 70er Jahre fällt die Ausbildung seines objektiven Realismus von der Art Courbets, aber in einer eigenen und strengen Form; bedingt und gefördert von seinem Genfer Lehrer Bartholomé Menn, dessen etwas harte und nüchterne Sachlichkeit im Genfer Museum zum unmittelbaren Vergleich mit den frühen Bildern seines großen Schülers zu studieren ist. 1890 erfolgte dann der Durchbruch zu Hodlers zweitem Stil, den man mit dem Begriff des Parallelismus einigermaßen zutreffend kennzeichnet. In der „Nacht“ von 1890 halten sich die naturgebundenen Elemente und die Absicht auf Rhythmisierung noch die Waage. In der Folgezeit wurde diese letzte immer deutlicher ausgebildet mit Betonung des Linearen und Raumlosen und des Parallelismus, der in den „Lebensmüden“ von 1891/92, noch klarer in der „Eurhythmie“ von 1894/95 Gestalt gewann. Damit wurde die letzte Spur von Realismus überwunden; die Bilder der Reifezeit stehen als völlig andersartig den früheren gegenüber.

Eine Erfindung Hodlers war der Parallelismus nicht. Nach eigenem Geständnis boten ihm die Fresken der Cappella Spagnuola in Florenz und andere Darstellungen des 14. Jahrhunderts genügend Anregung, zumal die allegorische Bedeutung der dort aufgereihten Gestalten seinem eigenen Drang zu Allegorie und Symbol entsprach. Die Beziehung zu Seurats strenger Ordnung war dagegen, auch abgesehen von der vermutlichen Nichtkenntnis Hodlers, zu locker, um als Beeinflussung in Betracht zu kommen. Seurat lebte mehr in der sinnlichen Gegenwart und gebrauchte die anfallende Parallelität nicht zum Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung wie Hodler, sondern nur als tektonisches Kompositionselement – was einen prinzipiellen Unterschied ausmacht.

Das Problematische an der Entwicklung Hodlers ist uns heute deutlich geworden, nachdem sein Lebenswerk abgeschlossen und seine Wirkung überschaubar geworden ist. Der Parallelismus blieb fast ohne Einfluß auf die Späteren, während die kraftvolle Naturhaftigkeit seiner Frühzeit in der Schweizer Malerei eine bedeutende Nachfolge gezeitigt hat. Das ist nicht erstaunlich, wenn man die Produkte der beiden Epochen miteinander vergleicht und

die geringen Möglichkeiten der Fortbildung bedenkt, die in seinem Parallelismus enthalten sind, gegenüber dem Reichtum an vielseitiger Qualität in seinen Frühbildern. Hat man die Möglichkeit, beides zu vergleichen, wie in dem ausgezeichneten Museum der Stadt Genf, so ist man versucht, Hodlers Bedeutung zum größeren Teil in seinem Realismus zu suchen, wenn auch darin mehr von Versuchen, von Andeutungen neuer Gesinnung und von Gestaltenfülle zu erkennen sein mag als die Endgültigkeit von Formulierungen, wie sie die gewaltigen Erfindungen seiner Spätzeit darboten.

Freilich, auch in dem naturnahen Teil seines Werkes fand sich ein Zwiespalt des schöpferischen Willens. Den reinen Abbildern standen Versuche gegenüber, intellektuelle Ideen auszudrücken; vollwertige Geschlossenheit und zweifelhafte Experimente gingen nebeneinander her. Die glücklichen Darstellungen aus der Wirklichkeit überwogen. In Gestalten, wie der „Armen Seele“, im „Blick in die Ewigkeit“, in dem „Mutigen Weib“ wurde eine Intensität von menschlicher Seelenhaltung und würdiger Charakterisierung erreicht, die an das Beste in Leibls oder Liebermanns Bildern einfacher Menschen und ihrer Hantierung erinnert. Sein Bestreben, Abbilder von Wirklichkeiten in geistige Sphären zu erheben, bewahrte Hodler nicht nur vor impressionistischer Zersetzung, indem er Körperplastik und Geschlossenheit der Innenform wahrte, es gab ihm auch die Gelegenheit, seinen Gestalten symbolische Bedeutung zu verleihen.

Nicht anders stand es mit den Landschaften, in denen er das Wesentliche der Raumbildung, der geologischen und botanischen Bestandteile mit atmosphärischer Wahrheit verband, ohne sich von impressionistischen Tendenzen, von Zufallsausschnitt und Verunklärung beeinflussen zu lassen. Diese Gemälde gehören zu den glücklichsten Leistungen des objektiven Realismus. In ihnen wird man das Erbe altdeutscher Kunst, von Konrad Witz bis Altdorfer, gewahrt und zu moderner Auffassung gewandelt finden. Sie überragen durch ihre Klarheit, ihren Gehalt an schönen Raumwerten, ihren bildmäßigen Bau vieles, was seit der Romantik gemalt wurde.

Zwischendurch meldete sich immer wieder die Lust zur Darstellung von Ideen. Es zeigte sich aber auch hier, daß die realistische Form dafür sich nicht eignete, daß diese in naturalistische Härte übergang, sobald es sich um übernatürliche Motive handelte. Im „Zwiesgespräch mit der Natur“ (um 1884) beispielsweise sehen wir einen nackten Knaben in unwesentlicher Landschaft, der mit Blick und Handgebärden etwas sagen will, das unausgedrückt bleibt: das Modellhafte erstickt jede Idee einer Gefühlsäußerung.

Man hat fast den Eindruck, als ob eine mystische Gewalt dem Künstler verwehrt hätte, sich auszusprechen, bevor die Zeit erfüllt war. Den Moment dieser Erfüllung bezeichnet die „Nacht“ von 1890, eine ausführliche und noch mit plastischen Mitteln durchgeführte Darstellung des nächtlichen Alldrucks, der in Gestalt eines schwarz verhüllten Dämons auf einem der Schlafenden hockt. Die Schwierigkeit, durch massive Leiblichkeit und übertriebene Mimik etwas Vorgestelltes auszudrücken, war hier noch nicht überwunden, aber der Parallelismus zeichnete sich schon in den Gruppen der Schläfer ab.

Die Fähigkeit der Linie zu charakterisieren, im Gegensatz zu malerischer Weichheit, wurde das beherrschende Element seines neuen Stils; der Parallelismus trug dazu nur akzessorisch bei und wurde auch nur als Schwergewicht großer Kompositionen verwendet. Das Lineare ergab sich ebenfalls aus dem Studium frühitalienischer Malerei; es war eine Entdeckung



des Expressionisten in Hodler, der für seine Ideenmalerei hier das taugliche Instrument gefunden hatte. Folgerichtig wurden Raumwerte, Körpermodellierung und die übrigen Mittel der Naturannäherung entfernt, und der Kontur umschloß nun in mächtigem Schwung hellfarbige Flächen mit möglichst geringer Binnenzeichnung. Die Konsequenz aus den Versuchen von Gauguin und van Gogh war gezogen, das Mittel zur Monumentalisierung von übergeordneten Darstellungen zur Reife gebracht.

Die Entwicklung einer so einseitigen und stilistischen Manier geschah natürlich nicht mit einem Schlage. Noch in der weit gereiften „Eurhythmie“ widersprach die Modellierung und der individuelle Typus der Gesichter dem Flächenprinzip. Da Hodler sich, wie Munch, weitergehender Deformierung nicht bedienen wollte und der Menschengestalt, die der dominierende Bestandteil seiner Schöpfungen blieb, ihre anatomische Richtigkeit im wesentlichen zubilligte, blieben die körperlichen Funktionen in ihrer Realität bestehen, als alleinige Vermittler der geistigen Haltung.

Dabei stand ein latenter Zwiespalt der Einheit der Bildform entgegen und bedrohte Hodlers Kunst mit der Gefahr der Manier und des Dekorativen. Die Fernwirkung der gewaltig komponierten, von eindrucksvollen Konturen zusammengehaltenen Tafeln war erheblich, schon von weitem hob sich ihr straffer Bau und ihre Hellfarbigkeit aus jeder Umgebung heraus. Sie offenbarten demnach ihre Qualitäten vor allem im Wandbild, das den ersten Platz in Hodlers Schaffen beanspruchte: Der „Tell“ und der „Rückzug von Marignano“ im Züricher Museum, der „Auszug der Studenten 1813“ in der Jenenser Universität, die „Schwörenden“ im Rathaus von Hannover gehören zu den Monumentalwerken eines hohen und strengen Stils. Sie gründen sich auf die Wirksamkeit der Wiederholung von Senkrechten, auf den großartigen Rhythmus vereinigter Körper, unter der Voraussetzung übergeordneter Ideen, von denen die Massen erfüllt und erregt werden.

Ein hohes Pathos von mannigfaltigem Gehalt durchströmte seine Bilder. Keine überflüssige Zutat lenkte von dem Wesentlichen ab, das sie formulierten. Fruchtbar blieb die Vielfalt seiner Inhalte, die Kraft der Gleichnisse, die sich von Hantierungen des Alltags, wie dem oft wiederholten „Baumfäller“, von Brennpunkten der Geschichte bis zu Symbolen der Jugend, der Unendlichkeit, der seelischen Hingabe und anderer humaner Ideen erstreckten. Doch verlieh sein Kontur auch schlichten Vorwürfen, Bildnissen und Landschaften einen besonderen Nachdruck. Zumal in den Schweizer Landschaften, die er erst auf der erreichten Höhe seines Zieles wieder zu malen begann, gewannen die Umrisse von Bergen, die Raumweite großer Seen eine Bedeutung, die über die Wirklichkeit hinausging zur Deutung kosmischer Unabänderlichkeit, zur Verdeutlichung geprägter Erdenform mit ihren Gegensätzen von Himmel und festen Gründen. Die Überlegenheit der dingbezeichnenden Linie über die Unbestimmtheit des malerischen Tons offenbarte sich auch in der Stabilität dieser Landschaften, deren organisches Gerüst sich als das Bleibende gegen alle Anfechtungen durch Atmosphäre und Licht durchsetzte. Das Beharrungsvermögen der Linie wurde auch in der Landschaftskunst als etwas Geistiges wirksam wie nie zuvor.