



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

1. Fauvismus

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

IV. FRANZÖSISCHE MALEREI

1. Fauvismus

Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet, Raoul Dufy, Jules Pascin, André Derain, Georges Rouault, Marcel Gromaire

Gegenüber der Variabilität im deutschen und slawischen Expressionismus fällt die Gleichmäßigkeit des Kunstwollens bei den Franzosen auf, die innerhalb der beiden großen Gruppen: des Fauvismus und Kubismus, einen gewissen Gleichklang gewahrt haben. Der Sinn für Maß und Ordnung in der lateinischen Rasse äußert sich nicht nur in der eigentlichen Form der Malerei, sondern auch im Verhalten der einzelnen innerhalb der Gemeinschaft. Es gab da wenig Überschreiten der Grenzen, die der einmal errungene Stil dem Wollen der Persönlichkeit setzte. Die Gesamtheit bildete, dem Individuum blieb Spielraum, sich innerhalb des Erreichten auszubreiten, den Grad des eigenen Geschmacks innerhalb seiner Begabung für Farben und gutes Handwerk festzuhalten; weniger, sich weiterzubilden oder von der einen Gruppe zur andern zu wechseln.

Diese Gebundenheit machte sich sogar bei der Stoffwahl geltend. Das Gebiet der impressionistischen Vorwürfe wurde kaum überschritten, es wurde eher eingeeengt: weibliche Akte, milde Landschaften und Interieurs dominierten, dazu Stilleben und wenig Porträts. Auch darin zeigte sich die Vorliebe für das Allgemeine und Traditionelle. Die Mehrzahl der Fauves und was dazu im weiteren gehörte, erschien im Grunde wie eine Variante des Impressionismus, und die Zahl derer war nicht gering, die sich zu einer Abwandlung des Impressionismus wieder zurückfanden. Die Bindung an die Tradition, an die *bonne peinture* im französischen Sinne, blieb der herrschende Eindruck.

Einige Persönlichkeiten mit betontem Eigenwillen hoben sich daraus hervor. Sieht man von Nichtfranzosen ab, die in der französischen Art aufgingen, wie Picasso, Modigliani und Pascin, so bleiben Derain, Rouault und Gromaire als bedeutende Einzelgänger, die über den Kanon einer überlieferten Schönheit hinausstrebten.

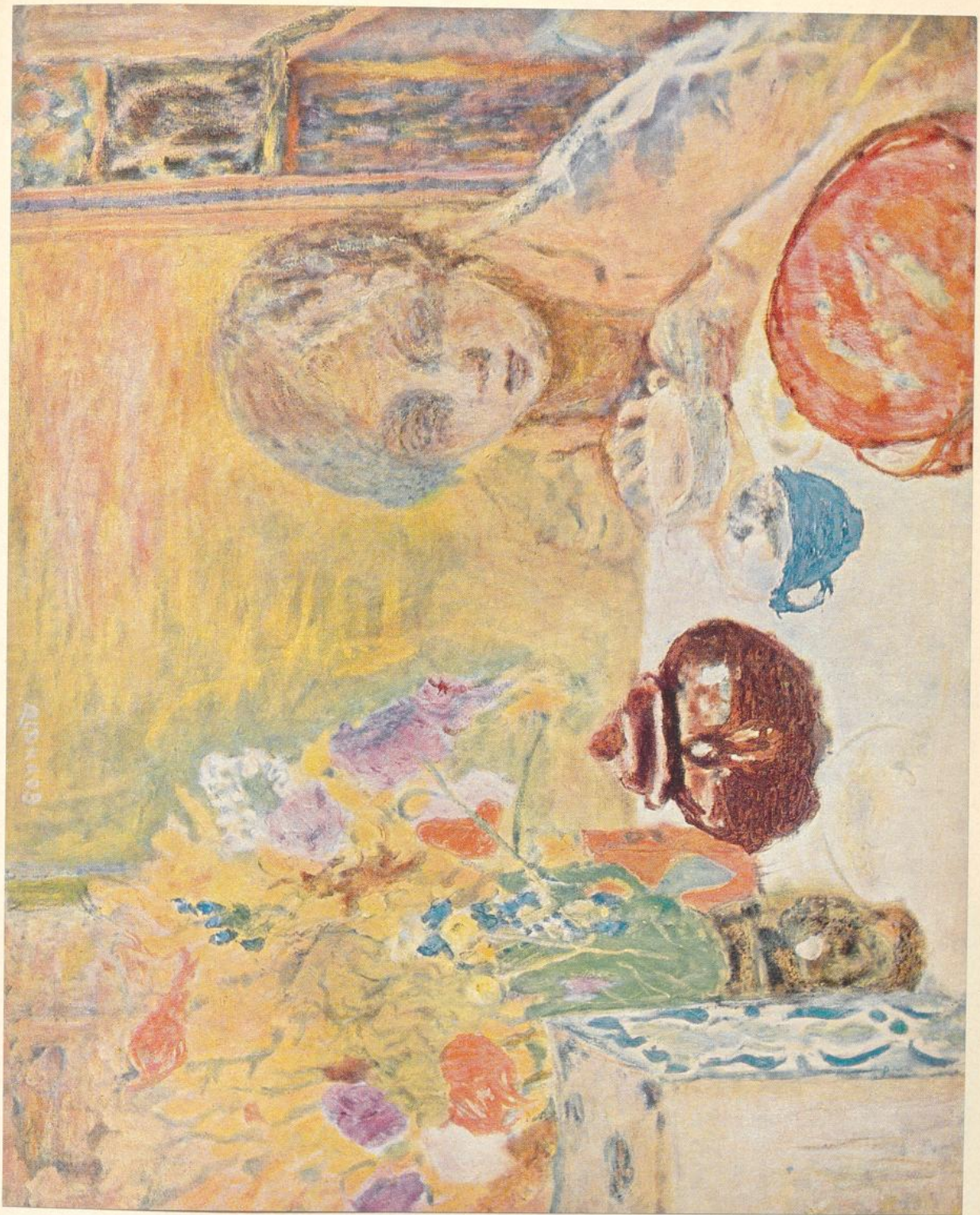
Die allgemein verehrte Gestalt Cézannes hat den Maßstab abgegeben, an dem sich die Wandlung der malerischen Form orientierte. Das Eigentümliche der Entwicklung ist aber der Eindruck, daß Gauguin und seine temperierte Flächenkunst in Wirklichkeit als das Muster erschien, wie ein Spiegel, in dem die neue Malerei sich wiedererkannte. Die Einfachheit seiner Methode bildete die eigentliche Schule, seine Lehre und sein Beispiel waren am leichtesten zugänglich und entsprachen dem nationalen Geschmack am nachhaltigsten. Von Gauguin gingen Künstler des Übergangs aus, von ihm der Strom der modernen Belebung, der sofort bei seinem Auftreten als „Fauvisme“ deklariert wurde.

Der Übermittler von Gauguins Prinzipien war Sérusier, der wie mancher Bote eines neuen Evangeliums selber keine besonders produktive Rolle spielte. Die Anhänger dieser ersten, nicht bedeutenden Welle, noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts, die Symbolisten, nannten sich mit dem hebräischen Namen „Nabis“, der etwa Enthusiasmus bedeutet. Ihr führender Kopf war *Maurice Denis* (1870–1943), der sich rühmen konnte, den Einsiedler Cézanne selber aufgesucht zu haben, und der schon 1900 das Bild „Hommage à Cézanne“ malte, in welchem seine Anhänger sich um ein Stilleben des Meisters von Aix scharten und den erläuternden Worten Sérusiers lauschten. Wie es aber nicht eigentlich Cézanne selber war, von dem sie ihre Lehre bezogen, so trug auch die Malerei von Denis sehr wenig von jener Art in sich. Seine Begabung war oberflächlicher, dekorativer Natur, seine Neigung zur Darstellung christkatholischer Symbole führte ihn nur bis zu gefälligen Dekorationen, die das Geistesgut der Wegbereiter zu inhaltlicher Flachheit ausmünzten.

Den wahren Übergang vom Realismus zu gelöster Manier bezeichneten Vuillard und Bonnard. Beide vertieften sich in die Anmut von Interieurschilderungen in einer malerisch gelockerten Auffassung, die weniger von der Flächenhaftigkeit Gauguins als von seiner Farbe übernahm. *Edouard Vuillard* (1867–1942) blieb bei stillebenhaft behandelten, von gedämpften Farben erfüllten Interieurs mit sinnenden, gern beim Frühstück beschäftigten Frauen, Motiven, denen er eine vornehme Harmonie abgewann. *Pierre Bonnard* (1867 bis 1947) trennte sich bald von ihm, er bereicherte seinen Motivenschatz mit Durchblicken in Veranden und Gärten, Darstellungen von Tieren und Blumen, vor allem mit Pariser Straßenschildern, denen er eine bezaubernde Eigenart verlieh, wie sie zum Leben der herrlichen Stadt gehörte und ihr geblieben ist. Das Transitorische in solchen Darstellungen stattete er mit einem Reichtum farbiger Nuancen von unnachahmlichem Charme aus. Daß er den impressionistischen Bildausschnitt überwand, verdankte er der Leichtigkeit seiner Handschrift, die mitunter, zumal in seinen Anfängen („Familie im Garten“) einen leichten Anflug von Deformation erhielt.

Die *Fauves* traten in geschlossener Gruppe 1905 im Salon d'Automne auf und erregten die Öffentlichkeit sogleich aufs lebhafteste. Der Name der „Wilden“ (fauves und fauvisme) wurde von dem Kritiker Louis Vauxcelles erfunden, der im Anhängen von Spottnamen überhaupt stark gewesen zu sein scheint; auch das Wort „cubisme“ stammte aus seiner Feder. Es ging seinen Schöpfungen aber anders als er meinte. Aus den Ekelnamen wurden Ehrentitel und kunstgeschichtliche Überschriften.

Von „Wildheit“ konnte nun überhaupt, soweit wir das heute beurteilen, nur in dem Sinne gesprochen werden, daß ihre Farben und die Flächigkeit ihrer Darstellung sich von dem üblichen Illusionismus bedeutend abhoben zugunsten geschlossener Bildflächen, die in Konturierung, bestimmter Abgrenzung der raumbildenden und kompositionellen Flächen und Delikatesse der Farbenwahl ihre Mittel fanden. All dies erschien neu in einem aufrührerischen Sinne und daher „wild“. In Wirklichkeit ging es nur durch seine Konzentration und Flächigkeit über die Neoimpressionisten hinaus. Es war oder wurde eine vollendete Geschmackskunst, die das Bild durch *bonne peinture* (den gepflegten und delikaten Auftrag) und die Schönheit der dabei gebrauchten Farben zu bisher nicht gekannten dekorativen Wirkungen steigerte; zu einem äußerst distinguierten Formalismus, der nur bei wenigen



Pierre Bonnard, Das Frühstück, Ölgemälde, Petit Palais, Paris

sich heraushebenden Künstlern mit „expression“ zu tun hatte. Diese Benennung, die man ihnen auch zuteil werden ließ, griff jedenfalls bei den Fauves entschieden ins Leere. Schönheit, nicht Ausdruck, blieb der wahre Sinn ihrer Kunst.

Matisse und seine Freunde Marquet, Rouault, Vlaminck, Manguin hatten ihre Ausbildung bei dem abseitigen, aber keineswegs revolutionären Georges Moreau (gest. 1898) erhalten und sich bald durch ihre Neigung zum „Primitivismus“ den Unwillen des Lehrers zugezogen. Es verdient angemerkt zu werden, daß sie im Gegensatz zu den ausgesprochen bürgerlichen Kreisen angehörenden Impressionisten dem Volk entstammten und vielfach zuerst Handwerker gewesen waren. Vlaminck z. B. hatte jahrelang als Radrennfahrer gelebt, bevor er sich autodidaktisch der Malerei zuwandte. Vielleicht spürte die Feinfühligkeit des Pariser Publikums diese Herkunft an ihrer Malerei, wenn es sie mit dem Ausdruck des „Wilden“ belegte; ein Spotname, der rasch zum Ehrentitel avancierte.

Henri Matisse (1869–1955) trat allerdings mit recht aufregenden Kompositionen an die Öffentlichkeit. Vereinfachungen menschlicher Körperformen, wie er sie in seinen umfangreichen Tafeln „Tanz“ und „Musik“ (1909/1910) dem Publikum zumutete, gingen über alles hinaus, was bisher erlaubt schien. Grundsätzlich war jede Tiefenvorstellung beseitigt; entschiedene Umrißlinien trennten die fast gleichartig zugestrichenen Riesenflächen reiner Farben voneinander, von denen nur drei oder vier das ganze Bild ausfüllten; und die Verzerrung der gänzlich unmodellierten Akte schien unerhört. Die Notwendigkeit ihrer Abweichung vom Normalen gründete sich nicht etwa auf das Verlangen nach lebendigem Gebärdenausdruck, sondern auf dekorative Bedürfnisse und die Disposition der Flächen. Die Flächigkeit und dekorative Farbe Gauguins war hier zum Anlaß einer unvergleichlich gesteigerten Einfachheit geworden, zu einer Simplität, die ihren Sinn in einem geistigen, einem dramatischen Ausdruck hätte finden müssen. Davon war indessen nicht die Rede. Sie blieb in sich verharrend als dekorativer Selbstzweck.

Die Radikalität dieser Übertreibungen hielt auch nicht lange stand vor der Einsicht eines klugen Mannes und seinem instinktiven Gefühl für die *bonne peinture*, die mit einer derartigen Simplität sich nicht vereinbaren ließ. Und so wurde Matisse zu dem Meister der klaren Farben und des schönen Handwerks. Seine reiche Begabung für das festlich Schmückende gab sich mit einer zärtlichen Vereinfachung von Gestalt und Innenraum zufrieden, hielt sich aber nahe an der Naturwahrheit. Er brachte das Thema des weiblichen Aktes oder reizvoll bekleideter Weiblichkeit im Interieur zur Vollkommenheit. Das Flächenhafte blieb, aber es wurde differenzierter und diente nebenher zur Andeutung von Raum, ohne damit die dekorative Absicht zu stören; auch Körpermodellierung vermochte sich der eleganten Flächenteilung anzupassen.

Schon 1908 hatte Matisse sein Programm mit wohltuender Deutlichkeit umschrieben: „Was mir vorschwebt, ist Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe, ohne beunruhigende und ablenkende Gegenständlichkeit – etwas, worin man wie in einem bequemen Sessel ausruhen kann.“

Diesem Bedürfnis nach Ordnung, Gesetzmäßigkeit, Klarheit ist er in seinem langen Leben mit bewundernswerter Gleichmäßigkeit und hohem Qualitätsgefühl nachgekommen. Allerdings konnte ein größeres Beisammensein solcher festlichen Bilder, deren jedes durch eine tadellose Ordnung den Sinnen schmeichelte, über die Grenzen dieser Kunst nicht täuschen. Die Konsequenz des Systems war so überwältigend, daß Matisse zum Vorbild und Lehrer einer





Henri Matisse, *Frau mit aufgelegten Armen*, Radierung, um 1926

beträchtlichen Gefolgschaft wurde; nicht nur in Frankreich, wo man auf die Untadeligkeit der Form immer das höchste Gewicht legte, sondern auch in Deutschland, wo die Matisse-Schule in Begabungen wie Purrmann, Rudolf Levy und Oskar Moll dauernde Anhänger gewann. Man muß aber das Schicksal des unvergleichlich größeren Anregers Seurat im Auge behalten, um die Relativität solcher Wirkung zu erkennen. Seurat und seine Strenge blieben im ganzen ohne Einfluß, die Ornamentik der Matisseschen Farben zog die Erbschaft des Großen an sich und überdauerte den Wechsel der Zeiten. Es gibt in der Geschichte der deutschen Kunst einen verwandten Fall: Philipp Otto Runge's bedeutender und zur Schulbildung geradezu prädestinierter Malerei blieb infolge seines frühen Todes die Wirkung versagt, die dem Klassizismus des späten Cornelius von selber zufiel – woraus sich der taube Akademismus der Historienmalerei ergab.

Eine ähnliche Verschiebung der Entwicklung mag man an der Ersetzung von Seurat durch Matisse erkennen. An die Stelle der starken Raumgestaltung durch strengen Umriß von Figuren und der geistvollen Entwicklung von Alltagsmotiven zu monumentaler Würde, dem unvergänglichen Verdienst von Seurat, trat das Flachornament schöner Farben von Matisse, an die Stelle von Seurats echter Vertiefung und Steigerung von Form und Gegenstand dekorative Wirkung nach außen. Hinter der Vollkommenheit reiner Farben, hinter dem Stillebenhaften in der Schule erblickt man wenig mehr als die sorgfältige, immer wieder aufgefrischte Tradition der *bonne peinture*. Nach einem kurzen Elan versank die Revolution der Fauves in die Beharrung eines ruhigen Gewässers, eines lebenswürdigen und lieblichen Sees mit blühenden Ufern; eine lebendige Strömung war nicht zu bemerken. Allerdings besaß die französische Kunst so viel lateinische Zucht, so viel innere Kräfte, daß sie aus Matisse keine leere Akademie entwickelte; und die kraftvolle Eigenart von Derain und Gromaire spricht dagegen, daß ihr jede Neigung zur Tiefe abhanden gekommen wäre. Matisse konnte eine

breite Wirkung entfalten, weil seine Malerei die Elemente des Lehrhaften und Systematischen besaß, weil er diese am folgerichtigsten durchbildete – nicht aber, weil er der Stärkere war. Selbst unter den eigentlichen Fauves gab es Talente, die über den Rang seines Farbenkults hinausragten.

Zu ihnen möchte man in erster Linie *Amedeo Modigliani* (1884–1920) rechnen, der 1906 aus Livorno nach Paris kam und auf dem Montparnasse in Gesellschaft der bedeutendsten Fauves lebte, seine bezaubernden Akte und Bildnisse malte, aber fast gar keine Anerkennung, ja nur Beachtung außerhalb seines Freundeskreises fand. Er ist wohl kaum, wie vielfach angenommen wird, aus Mangel verhungert; seine Familie hat ihn stets unterstützt. Aber sein maßloses Trinken in Verbindung mit Tuberkulose schuf ihm Elend und ein allzu frühes Ende. Fast unbegreiflich scheint seine Verkennung in jenen Jahren, da sich so viele Begabungen in Paris durchsetzen konnten. Denn seine Aktbilder, innige Verbindungen von graziösem Umriß und goldfarbenen Tönen, enthielten nur Eigenschaften von höchstem Rang. Sie waren schlechthin schön, vollkommen, von einer klassischen Ausgewogenheit, die aus der Tradition von Ingres stammte, und mit der lebenswürdigen Zartheit weiblichen Ausdrucks begabt. In Modiglianis Schicksal lag die Grausamkeit des Verkanntwerdens. Kaum war er tot, wurden seine Werke gekauft, ihre Preise schnellten märchenhaft in die Höhe: welch bittere Ironie!

Persönliche Handschrift konnte man *Maurice de Vlaminck* (1876–1956) nicht absprechen. Er entwickelte rasch eine leicht eingängige Methode durch geschmackvolle Anwendung seiner Lieblingsfarben Grünblau, Schwarz, Rotbraun, Weiß in Landschaft und Stilleben, deren Duktus unverwechselbare Züge trug. Davon zehrte er sein Leben lang, ein glücklicher Typus der gefälligen und immer leicht dekorativen Manier der Fauves.

Ein Sondergebiet fand auch *Albert Marquet* (1875–1948) bald, nachdem er von seiner kräftig schönen Aktmalerei zur Landschaft übergegangen war; die Liebe zum Wasser, besonders zum Meer, erfüllte ihn ganz. Die lebhaftige Annäherung an das Naturbild war offenbar; seine höchst anziehende Malkultur bewahrte ihn vor Wiederholungen.

Fast wie ein Wandervogel nahm sich unter den Regulären *Raoul Dufy* (1877–1953) aus, der unter Matisse's Einfluß sich zum Stilisten wandelte, einem Stilisten der reinen Farbe. Sehr schlichte Landschaften wurden unter seinen Händen zu kindlichen Märchen von Farbflecken, breit hingestrichen, wunderliche Mosaiken von heftiger Buntheit, mit einem lockeren, zwischen Natürlichkeit und Farbenbukett hin und her pendelndem Auftrag. Die heitere Reinheit dieser Farbengesöpfe näherte ihn von ferne den Primitiven, den sog. Sonntagsmalern. Doch blieb seine zärtliche Art, voller Raffinement, mehr Matisse verpflichtet als Rousseau.

Im Lauf der Entwicklung konnte kaum mehr ein Unterschied gegen einen verschleifenden Impressionismus gefunden werden. Die Jüngeren glitten in einen Traditionalismus hinüber, der als Ergebnis die innere Schwäche des Systems offenbarte, allerdings auch einer allgemeinen Zeitrichtung entgegenkam. Bei alledem war ihnen in ihrer Gesamtheit das Verdienst eines sehr gepflegten Malhandwerks zuzusprechen, und die Vorliebe vieler Kunstfreunde und Sammler für ihre Feinheiten ist angesichts ihrer Qualität wohl zu verstehen. Nur bedeuteten sie wenig mehr innerhalb des Entwicklungsgangs im 20. Jahrhundert. Die titanischen Anstrengungen der Bahnbrecher hatten nicht zum Ziele, ein glänzendes Niveau von



Amedeo Modigliani, Sitzender Akt, blaue Kreide, um 1910/13, Sammlung Scheiwieler, Mailand



Raoul Dufy, Balkonzimmer

Geschmackskunst vorzubereiten. Wären nicht die Persönlichkeiten da, die sich zu eigenwilligen Formen erhoben, der Fauvismus hätte vielleicht seinen Einsatz verspielt.

Eine besondere Stellung nahm schon die Malerei von *Jules Pascin* (1885–1930) ein. Der spaniolische Bulgare aus Widdin, der früh seinen Vatersnamen Pinkas in Pascin umwandelte, kam von München, wo er im Simplizissimuskreise heimisch gewesen war, 1905 nach Paris und bürgerte sich bald so vollständig auf dem Montparnasse ein, daß er den französischen Malern gleichzustellen war. Ein Element östlicher Phantastik zeigte sich in seiner pikanten Auffassung der Weiblichkeit, die ein Parfüm zierlicher Verderbtheit an sich hatte. In Zeichnungen der Karikatur sich nähernd, gewann er für seine Malerei den Zauber der *bonne peinture*. Seine weiblichen Akte und Vorstadt-Mondänen wurden mit zart verschwimmender Modellierung bedacht, die Bildfläche mit pastellhaften Schwingungen silbergrauer Töne gestreichelt. Dabei ging die seelische Belebung seiner Lieblinge nie über eine bestimmte Andeutung von Erotik hinaus. Seine Kunst gehörte in den Umkreis des Fauvismus, mit einer Nuance von pariserischer Dekadenz.

Als stärkste Persönlichkeit trat *André Derain* (geb. 1880) hervor. Eine ganz unmittelbare Beziehung, ein intuitives Verstehen band ihn an Cézanne; er kann als dessen wahrer Erbe und Vollender betrachtet werden. Dies zeigte sich in seinen frühen Landschaften, die aus den Andeutungen kubischer Verfestigung der Gegenstände bei Cézanne unmittelbare Folgerungen zogen. Die Nachbarschaft des Kubismus trug vielleicht etwas dazu bei, aber er benutzte seine Methode nur zur Sicherung einer starken Gegenständlichkeit. Denn die Landschaft blieb Derain nicht eine bloße Gelegenheit zu farbigen oder kubistischen Variationen; er begriff die Ordnung räumlicher Elemente, wie Cézanne, als das Wesentliche beim Aufbau seiner Bildflächen. Die Landschaft bekam unter ihm wieder ihr persönliches Gesicht. Berghänge und Täler, Häuser und Bäume behielten ihr natürliches Aussehen, aber ihre Zusammenballung erweckte zugleich mit der systematischen Komposition den Eindruck einmalig vorhandener Erdenräume. Eine Reduzierung der Farbe auf Nuancen von Braun, Grün und Blau in gedämpftem Dunkel klärte die Einheit malerischer Erscheinung, die nirgends einer zeichnerischen Grundlage entbehrte.

Die Einmaligkeit seines Stils war so persönlich, daß er in der französischen Kunst isoliert dastand und nur wenige Nachfolger finden konnte. Es war kein Wunder, daß man Derain in Beziehung zu den Deutschen brachte, weil in ihm ein Bedürfnis nach Ausdruck des Wesentlichen lebte. Gleichwohl konnte eine so strenge Form wie die seine nur von lateinischem Geist geprägt werden. Die Klarheit und unverbrüchliche Ordnung seiner Gemälde kam aus der besten Tradition Frankreichs, von Poussin und Ingres her, mit denen ihm mehr gemeinsam war als mit den Fauves, aus deren Farbensönheit er sich beizeiten gelöst hatte.

Die gleiche Stabilität klassischer Ordnung besaßen seine figürlichen Kompositionen, mochten es portrathafte Einzelpersonen oder Aufbauten aus mehreren Gestalten sein. Vielleicht offenbaren sie noch unmittelbarer die Verwandtschaft mit der Kunst Cézannes wie die Landschaften. Nur gingen sie über die Verhaltenheit, die jenem eigen war, zu einer stillen Innerlichkeit über, mit einem Stich ins Melancholische, der seine Frauenbilder unendlich sympathisch macht. Manchmal unterstrich eine leise Deformation das Charakteristische, und es war offensichtlich, daß die plastische Bestimmtheit der Gestalt und die Beschränkung in der

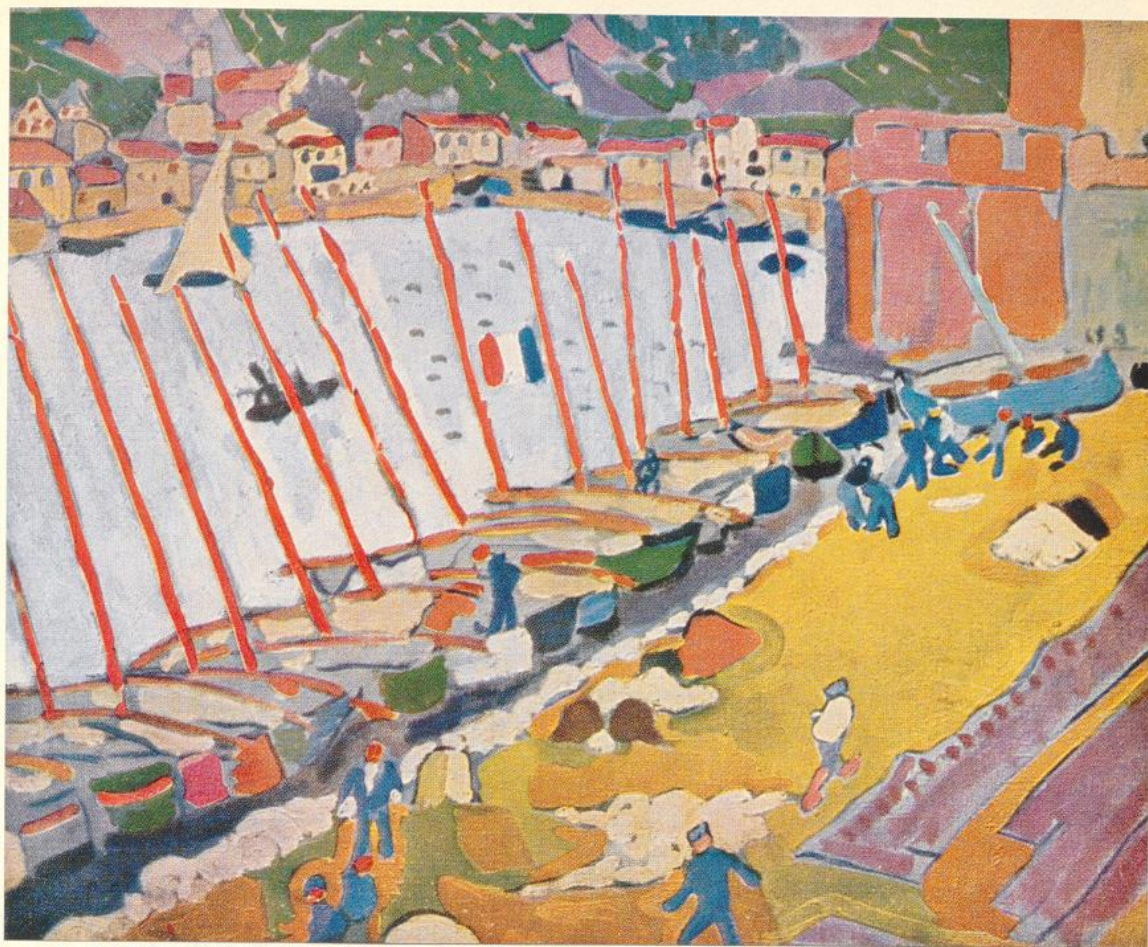


Farbigkeit hier noch notwendiger waren als bei Landschaft und Stilleben. Dreidimensionale Bedürfnisse ließen ihn auch bei den Stilleben auf eigentlich malerischen Reichtum verzichten. Wie bei den Kubisten waren es nicht Blumen, sondern Geräte und feste Gegenstände, die ihm auch hier einen struktiven Bau ermöglichten.

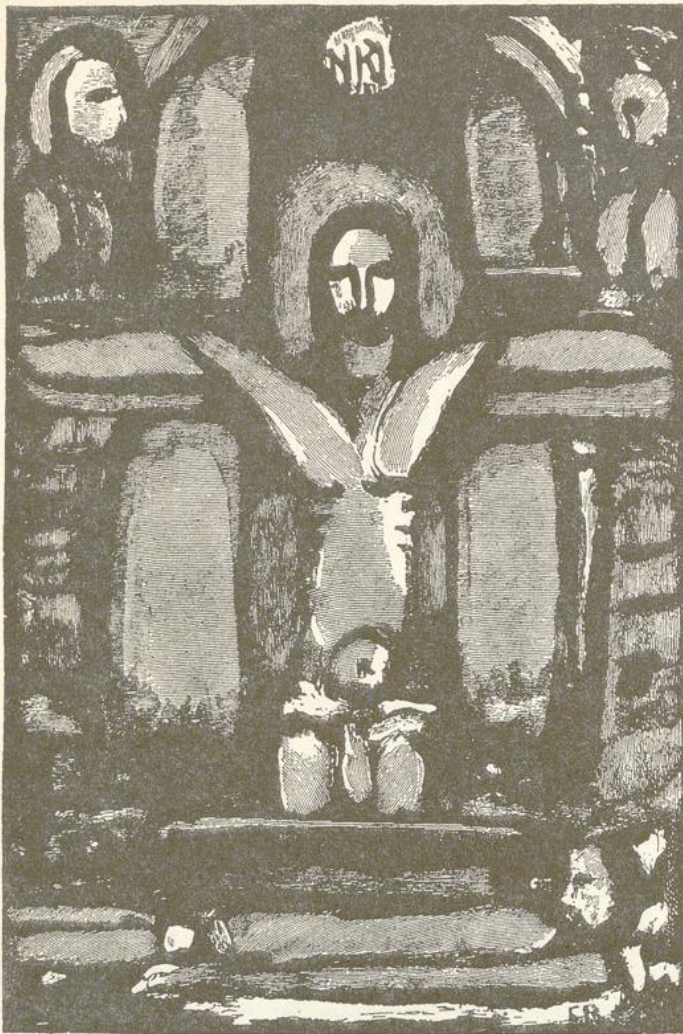
So erreichte Derain überall einen harmonischen Ausgleich zwischen Gegenstand und herber Gestaltung, eine Neuformung im Geiste der klassischen Tradition, in gleichem Abstand von den Fauves wie von den Kubisten sich haltend. Ihm Eklektizismus vorzuwerfen, wie es bisweilen geschehen ist, beruht auf Verkennung seiner Wesenheit, die eine eigenwillige Weiterbildung Cézannescher Methoden war, kein Umherschauen nach entlegenen Quellen. Erstaunlich war, daß dieser Meister der Formbestimmtheit aus der Schule des weichlichen Frauenmalers Carrière (1895) hervorgegangen ist und 1905 die Berührung mit den Fauves erfuhr; ein Beweis, wie streng sich originales Schöpfungstum aus seiner Umgebung zu erheben vermag.

Einer der ältesten Fauvisten, der in den 90er Jahren mit Matisse und Manguin im Atelier von Moreau gelernt hatte, ist *Georges Rouault* (geb. 1871). Das Düstere in seiner Gesinnung wich erheblich von der heiteren Lebensauffassung seiner Genossen ab. Seine Gestaltungsart erinnert am ehesten an die dunkle Größe von Daumier. Mit überstarken Konturen umriß er Brustbilder und menschliche Figuren und füllte die Flächen mit dumpfen Farben. Ein düsterer Pessimismus sprach sich in seinen Vorwürfen aus und ging bis zu grausigen Darstellungen von Gehenkten. Seit 1905 wandte er sich, mit langsam steigender Vorliebe, religiösen Themen zu. In ihnen gab er seiner tragischen Grundstimmung ergreifenden und oft großartigen Ausdruck; eine Deutung des Christlichen, die einigermaßen an Nolde erinnert, jedoch in der Konsequenz und Aufgeschlossenheit ihrer Form mehr und allgemeiner Gültiges erreicht hat. Das Leiden Christi war vor allem sein Thema. Die starke Konturierung und leuchtende Farbe in seinen Bildern befähigte ihn auch zu Glasmalereientwürfen, in denen er Bedeutendes zur Ausschmückung von Kirchen beigetragen hat. Die Vorliebe für Ausdrucksgesten und dickflüssigen Kontur näherte ihn am meisten von allen Franzosen dem deutschen Expressionismus. Man denkt bei seinen Visionen an Beckmann. Manchmal blieb allerdings ein ungelöster Rest formaler Art in seinen Bildern mit ihren übertriebenen Rahmungen; man spürt in seiner Form das Fremdartige, das zwischen seiner französischen Herkunft und dem Abweichenden der Gesinnung steht. Die bis zum Rohen gehende Herbheit der Aussage und das Ringen um Formstrenge ließ ihn zwischen der Energie des Ausdrucks und Mosaikenschönheit den rechten Weg nicht immer finden. Unbestritten bleibt die Mächtigkeit seines abseitigen Wollens, das Persönliche in einem groß empfundenen Stil.

Hervorragend durch die individuelle Kraft malerischer Synthese erscheint die Kunst von *Marcel Gromaire* (geb. 1892). Seine Gemälde stellten eine komplizierte Gleichung auf zwischen zeichnerischen und malerischen Werten, eine Verbindung vordergründigen Flächenstils und geheimnisvoller Tiefenerstreckung. Wenn Gromaire weibliche Akte malte, geschah es nicht mit schmeichlerischer Delikatesse, sondern mit einer Hintergründigkeit, die im Weibe uralte tierhafte Instinkte witterte. Fast gewalttätig, herausfordernd üppig, wölben und sträuben sich ihre Formen, gleichermaßen lockend und mit dumpfer Drohung schreckend. Ein wundervoller Farbauftrag füllt die kräftig umrissenen Gebilde, dem Betrachter sehr nahe gerückt und mit einer unbestimmbaren Raumtiefe in Beziehung gesetzt. Noch wuchtiger tritt

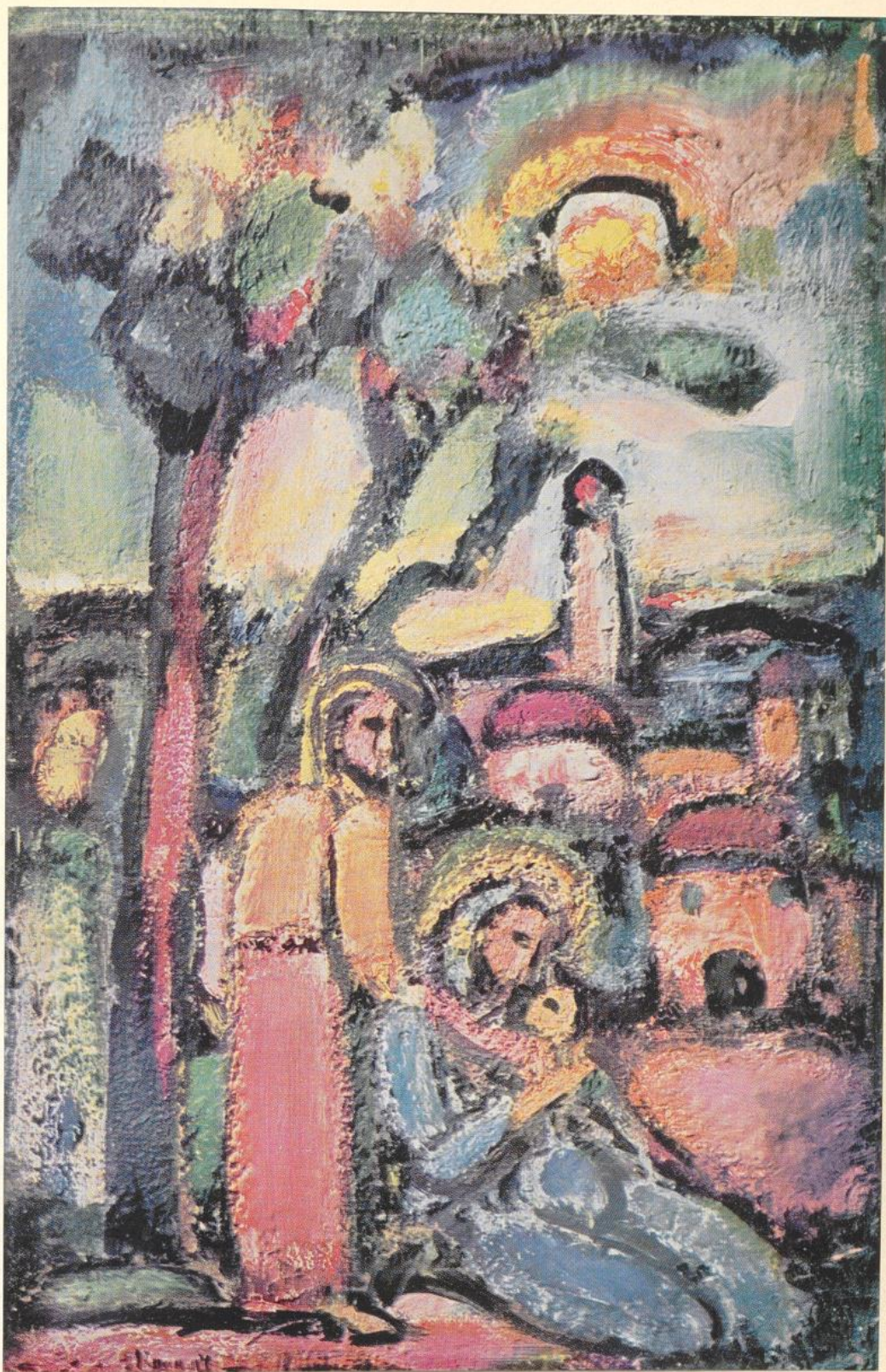


André Derain, Vorstadt von Collioure, Ölgemälde, 1905, Privatbesitz Paris

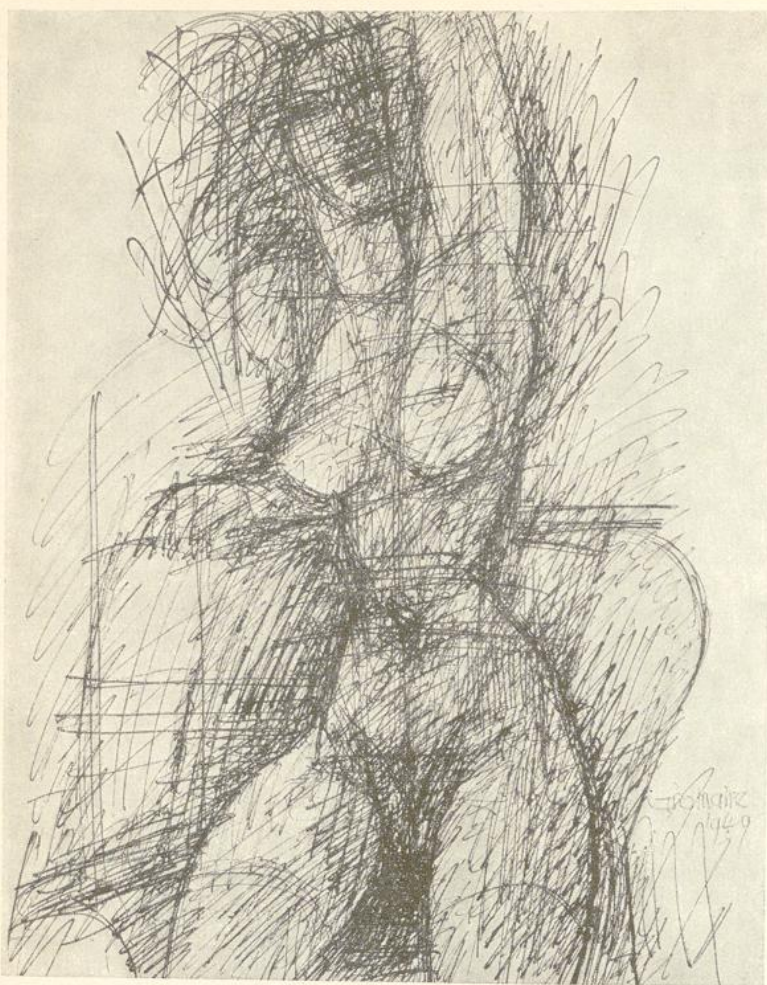


Georges Rouault, *Der Gekreuzigte*, Holzschnitt

die Konzentration von Gegenständen und Raummystik in Bildern wie dem „Wald“ auf, einem Dickicht von Baumstämmen und ratlos sich gebärdenden Menschen, voll unheimlich spannender Elementarkraft der Natur. Eine in vollster Bedeutung des Wortes *bildende* Phantasie, an Kraft der Versinnlichung Daumier nahestehend, gestaltete echte Visionen, überzeugend durch Ausdrucksstärke von Gebärden und Naturdetail und von ebenso eigenwilliger wie betörender Süße der Farbe. Dichterisch sind diese Bilder nicht nur durch ihre Geistigkeit, sondern auch in dem Sinne, daß ihre Malerei in großartiger Weise „verdichtet“ wirkt. In Gromaire hat sich die vollkommene Malkultur Frankreichs mit dem Willen zu Expression einer individuellen Lebensauffassung verbunden; ein einzig dastehender Fall, der sich auch abseits der Derainschen Latinität, nicht minder aber der düstern Groteske von Rouault hält. Denn hier sind Lebensbejahung, persönliche Form und Malkultur aufs



Georges Rouault, *Die Flucht nach Ägypten*, Ölgemälde, 1939



Marcel Gromaire, *Sitzender Akt*, Federzeichnung, 1949, Sammlung Mermod, Lausanne

engste verknüpft, und dabei ist nicht die geringste Beziehung zu einer unfranzösischen oder gar deutschen Äußerung zu finden. Vielleicht wäre bei Gromaire von einer gewissen Nachwirkung der Seuratschen Bildgesetze zu sprechen. Näher liegt die Befolgung der eigentümlichen Konstruktivität Le Fauconniers, aus dessen Schule Gromaire kam, ohne freilich auf seinen Kubismus einzugehen.

Im letzten Jahrzehnt hat sich Gromaire, wie viele der begabtesten Maler, der Teppichweberei in Aubusson zugewandt und eine Anzahl bedeutender und formstarker Entwürfe in kräftigen Farben dort ausführen lassen. Das mythische und symbolhafte Moment, zu dem die Monumentalität des Wirkteppichs wie von selber leitet, drückt sich in gestalten- und beziehungsreichen Erfindungen mit magischer Inbrunst und mit einer Fülle von Schönheiten aus, derart, daß man solche Webereien unbedingt zur hohen Kunst zu rechnen hat.