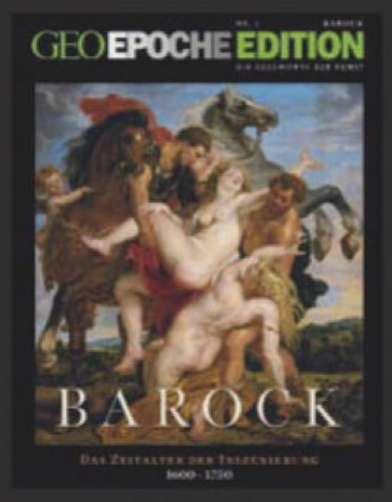
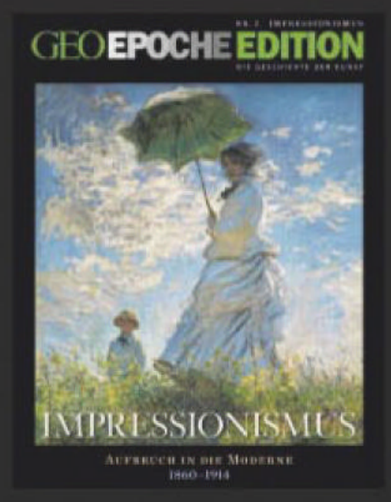
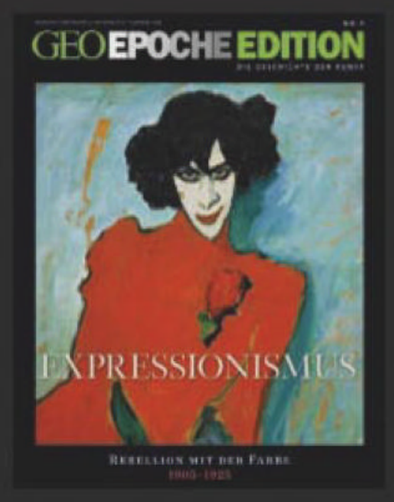
DIE GESCHICHTE DER KUNST

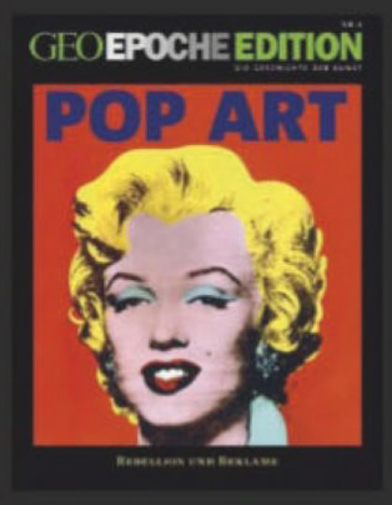




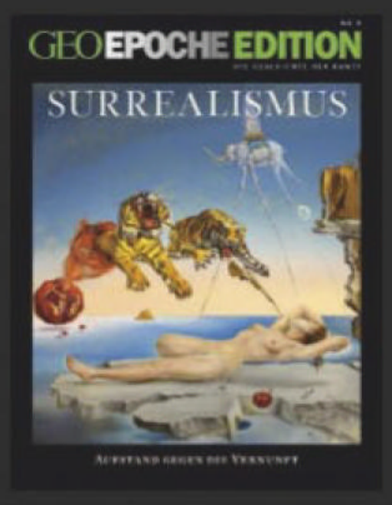




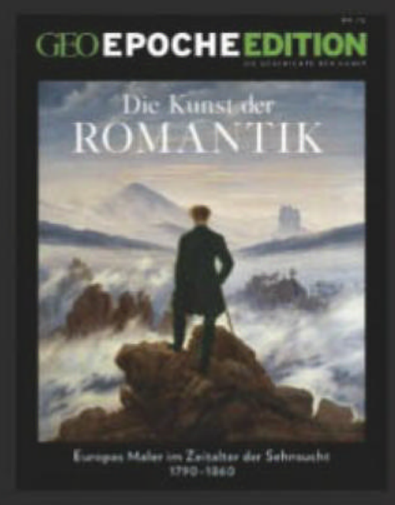






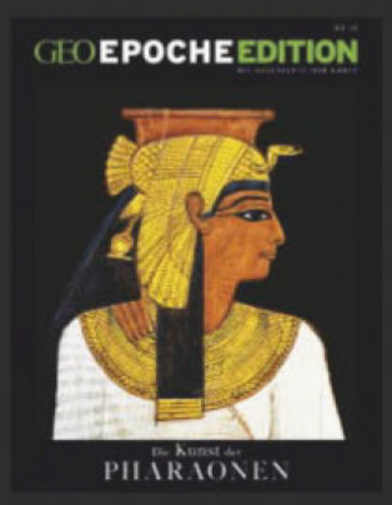




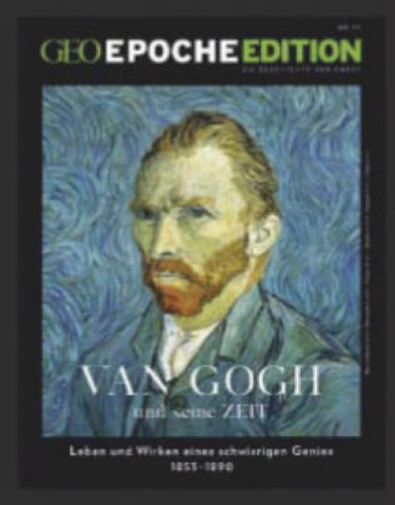


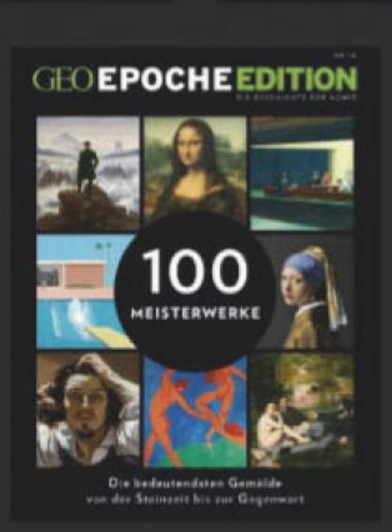














Zu bestellen im GEO-Shop: telefonisch unter 040 / 55 55 89 90
oder auf www.geoshop.de. Nur solange der Vorrat reicht.

GEO EPOCHE EDITION

NR. 18

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Die großen MALER

Teil 2

Von Caspar David Friedrich bis Andy Warhol

1800–1987

Deutschland € 16,50 • Österreich € 18,80 • Schweiz sfr 33,– • Benelux € 19,50 • Spanien € 22,– • Italien € 22,–

ISBN 978-3-652-00733-7

»Kreidefelsen auf Rügen«, Caspar David Friedrich, 1818

Die Meister der Moderne

Caspar David Friedrich, Katsushika Hokusai, William Turner, Utagawa Hiroshige, Claude Monet, Vincent van Gogh, Gustav Klimt, Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol



Liebe Leserin, lieber Leser



Am Morgen des 13. November 1872 stellt Claude Monet seine Staffelei an das Fenster seines Hotels am Hafen von Le Havre. Es ist halb acht, Nebel liegt über dem Wasser, und der junge Künstler, der gerade dabei ist, sich in der französischen Kulturwelt einen Namen zu machen, will den Sonnenaufgang malen. Ein konventionelles Motiv, schon Tausende Male festgehalten.

Doch Monet wird an diesem Morgen alles anders machen: In kurzen, schnellen Pinselstrichen bringt er nicht das wirklichkeitsnah auf die Leinwand, was vor ihm liegt. Er gibt vielmehr wieder, was er wahrnimmt, zeigt statt festen Umrissen Schemen, verwischte Farben, den Eindruck eines flüchtigen Moments.

„Impression. Sonnenaufgang“ wird das Gemälde heißen, die Kritiker entsetzen, zu Spott und Häme herausfordern – und einer neuen Kunstrichtung den Namen geben: dem Impressionismus, dessen Vertreter schon sehr bald weltweit Erfolge feiern werden.

Paris, 34 Jahre danach, 13 Rue Ravignan, Montmartre: das Atelier von Pablo Picasso. Auch der Spanier plant einen Anschlag auf die traditionelle Malerei. Im Herbst 1906 beginnt er mit ersten Skizzen für ein revolutionäres Bild, das er ein Dreivierteljahr und 809 Vorstudien später enthüllt – und das einen gewaltigen Skandal auslösen wird: „Les Demoiselles d’Avignon“, eine Bordellszene mit fünf kaum bekleideten Prostituierten.

Aber das wirklich Schockierende ist nicht, was Picasso zeigt, sondern wie er die Szene festhält: Die Körper der Frauen sind zu geometrischen Formen reduziert (so wird Picasso es auch 1954 beim Porträt seiner Ehefrau – ganz links – machen). Ihre Proportionen verzerrt, die Gesichter Fratzen; die Gesetze der Perspektive sind verletzt. Selbst die Freunde des spanischen Malers sind verstört, als sie das Gemälde sehen, einer fürchtet, man werde den niedergeschlagenen Picasso eines Tages hinter seinem Bild aufgehängt vorfinden.

New York, weitere 37 Jahre später. Es ist Januar 1943, und Jackson Pollock ist verzweifelt. Im Sommer hat ihm die wohlhabende Sammlerin Peggy Guggenheim den Auftrag für ein wandfüllendes Gemälde erteilt; 150 Dollar im Monat bekommt der Künstler dafür, endlich kann er die Miete für sein Apartment bezahlen.

Doch Pollock kommt nicht voran, und nun droht seine Auftraggeberin damit, die Zahlungen einzustellen, wenn das Bild nicht bis zu einer Party fertig ist, die sie Anfang des Jahres geben will.

Pollocks Frau erzählt später, sie sei am Abend vor Ablauf des Ultimatums ins Bett gegangen – und die Leinwand noch immer unberührt gewesen. Doch als sie am Morgen aufwacht, hat sich die fast 15 Quadratmeter große Oberfläche in einen Tumult der Farben verwandelt: in gelbe, rote, blaue, schwarze Wirbel, überwältigend, ein scheinbares Chaos.

Mit diesem Bild, dem er den Namen „Mural“ gibt, hat ihr Mann in nur einer Nacht die Grenze dessen, was ein Kunstwerk ist, verschoben und sich an die Spitze der Avantgarde gemalt (manche Experten haben Zweifel an der Entstehung von „Mural“ über Nacht; die epochemachende Bedeutung des Gemäldes schmälert das indessen nicht). Pollock habe „unsere Idee von einem Bild pulverisiert“, meint etwa der Maler Willem de Kooning.

Monet, Picasso, Pollock: Das sind drei der 14 großen Beweger der Kunst, die wir in dieser Ausgabe vorstellen: jener Maler, die vor der Entscheidung standen, auf der einmal gebauten Straße weiterzugehen, „wo jeder Esel seinen Sack trägt, wo Hund und Katze der Sicherheit wegen wandeln, weil die berühmten Künstler der Vorzeit als Muster und Vorbilder da aufgestellt wurden“ – so Caspar David Friedrich, der erste in diesem Heft porträtierte Umstürzler der modernen Kunst.

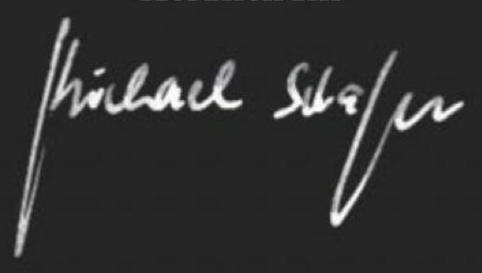
Oder etwas Neues, nie Gesehenes zu wagen – und sich damit vielleicht der Lächerlichkeit und dem Unverständnis der Welt preiszugeben.

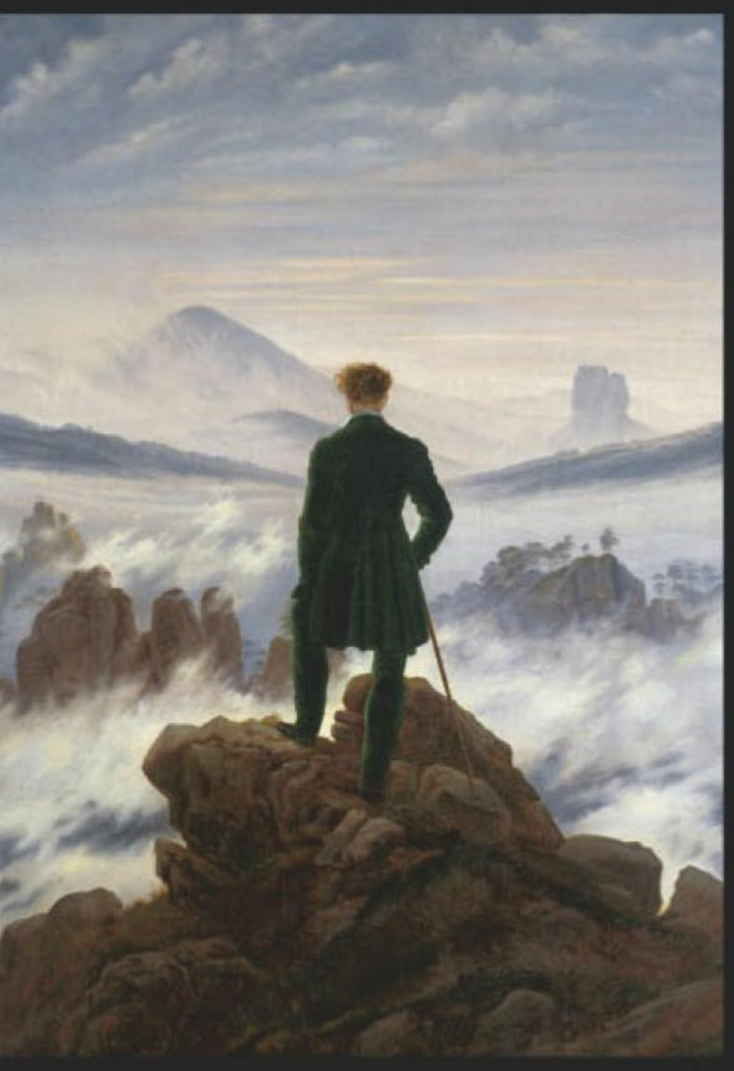
Wie und weshalb sie dieses Wagnis eingingen (und so zu den Meistern der Malerei wurden), davon erzählen wir Ihnen auf den folgenden 150 Seiten.



Bahnbrechendes Gemälde: Claude Monets »Impression. Sonnenaufgang« ist 1872 ein Schock für die Kunstwelt – und begründet den Impressionismus

Herzlich Ihr





FRIEDRICH

Mit stimmungsvollen Bildern wird der Künstler zum bedeutendsten Maler der deutschen Romantik.

Seite 6



HOKUSAI

Der japanische Meister zeichnet Kurtisanen, Blüten, Berge, Felsen – und eine weltberühmte Welle.

Seite 20

MONET

Wie kein anderer analysiert der Pionier des Impressionismus die Wirkungen des Lichts und der Farben. Doch dann versagen ihm seine Augen den Dienst.

Seite 40

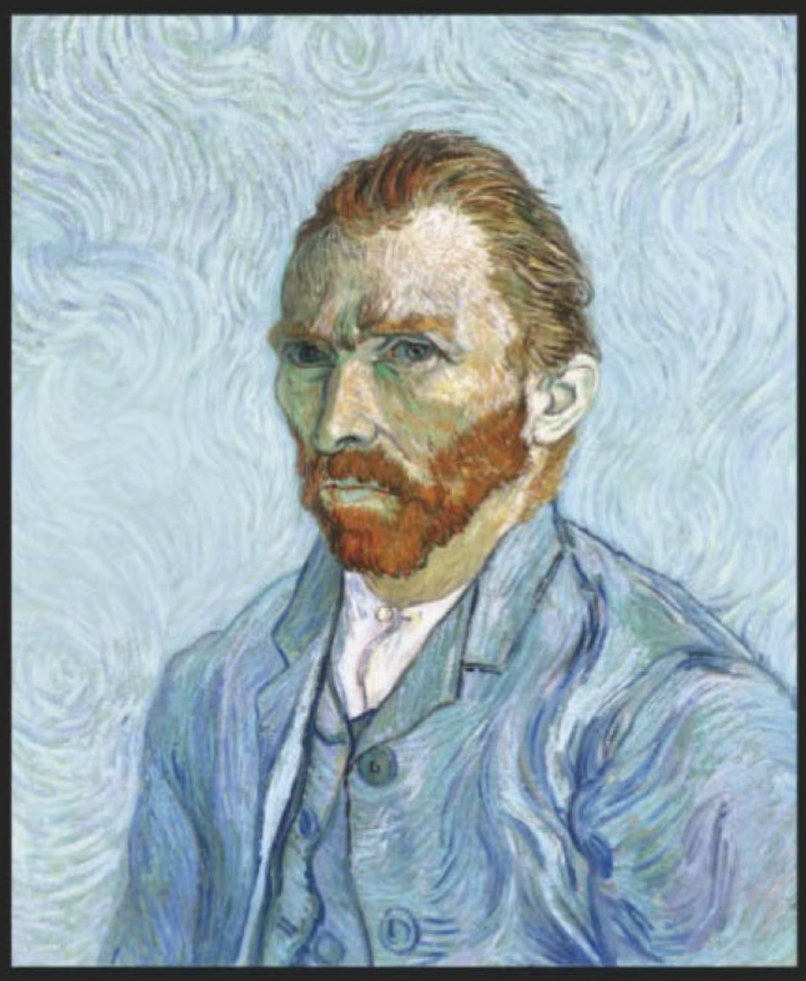




KLIMT

Wild, exzessiv und psychologisch tiefgründig ist der Jugendstil des Wieners.

Seite 68



VAN GOGH

Erst als Erwachsener entdeckt der gescheiterte Prediger die Malerei – und stürzt sich in einen selbstzerstörerischen Schaffensrausch.

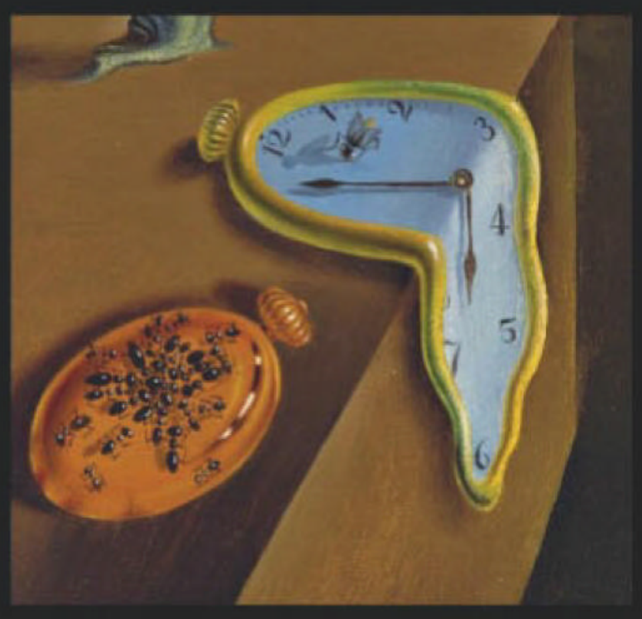
Seite 54



PICASSO

Über Jahrzehnte prägt Picasso die Kunstwelt, arbeitet in etlichen Stilen – und führt eine Revolution an, die die Malerei von Grund auf umwälzen wird: den Kubismus.

Seite 90



DALÍ

In skurrilen Auftritten und gewagten Werken inszeniert sich der Surrealist selbst.
Seite 108

POLLOCK

Motiv, Genre, Komposition: Der Amerikaner verabschiedet sich von allem, was klassische Bildkunst ausmacht.
Seite 122





WARHOL

Die Pop-Art erhebt die Helden der Massenkultur wie Marilyn Monroe zu Protagonisten der Kunst.
Seite 142

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEO*EPOCHE* EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. **Zitate** sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.
Redaktionsschluss: 16. November 2018

INHALT

- Caspar David Friedrich
  DIE LANDSCHAFT DER SEELE
  Ehrfurcht vor dem Göttlichen will der Romantiker seine Zeitgenossen lehren **6**
- Katsushika Hokusai
  SUCHE NACH VOLLKOMMENHEIT
  Japans wohl größter Künstler revolutioniert eine jahrhundertealte Technik **20**

William Turner
DER MEISTER DES LICHTS
Der Londoner sucht Zauber in den Wunderwerken der Industrialisierung **26**

Utagawa Hiroshige
DER LETZTE SEINER ART
In Hiroshiges Werk vollendet sich die Kunst des japanischen Holzschnitts **32**

- Claude Monet
  EINE WELT AUS FARBEN
  Subjektive Eindrücke will Monet wiedergeben – nicht die Realität **40**
- Vincent van Gogh
  DER BLICK DES AUSSENSEITERS
  Für seine Radikalität zahlt der Pastorensohn einen hohen Preis **54**
- Gustav Klimt
  HERR DER TRIEBE
  Voller Träume ist das Œuvre des Jugendstil-Malers – und voller Albträume **68**

Henri de Toulouse-Lautrec
IM RAUSCH DER WILDEN NÄCHTE
Ein Adelsspross verewigt die Figuren der Pariser Boheme **80**

- Pablo Picasso
  DER VIRTUOSE DER VIELFALT
  Kein Künstler der Moderne arbeitet facettenreicher als der Spanier **90**
- Salvador Dalí
  GETRÄUMTE WIRKLICHKEIT
  Dalí ist Surrealist, Selbstdarsteller – und erster Superstar der Kunstszene **108**
- Jackson Pollock
  TÄNZER AUF DER LEINWAND
  Tanzend wie ein Schamane wirft der Amerikaner Farben auf die Fläche **122**
- Jasper Johns und Robert Rauschenberg
  EIN NEUER BEGRIFF VON KUNST
  Zwei junge Künstler überschreiten die Grenzen herkömmlicher Malerei **134**
- Andy Warhol
  TRIUMPH DES TRIVIALEN
  »Alles ist schön«, lautet das Credo des Pop-Art-Künstlers **142**

Bildvermerke **154**
Impressum **154**
Vorschau: »Leonardo da Vinci« **155**

- *Die mit diesem Symbol versehenen Beiträge finden Sie auch links bebildert.*

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Die LANDSCHAFT



der SEELE





Mit Gemälden, die stimmungsvolle Sonnenuntergänge zeigen, nebelverhangene Gebirge und einsam betende Mönche wird Caspar David Friedrich nach 1810 zum berühmtesten Maler der deutschen Romantik. Dabei geht es dem Greifswalder weniger darum, was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern vor allem um die Emotionen, die seine Werke auslösen. Sie sollen den Menschen tiefe Ehrfurcht vor dem Göttlichen lehren

TEXT: MARKUS WOLFF

Zwei Frauen und ein Mann blicken andächtig auf den **»MONDAUFGANG AM MEER«** und heimkehrende Schiffe – ein tröstliches Abendbild, das Caspar David Friedrich 1822 entwirft. Die Zyklen der Tages- und Jahreszeiten beschäftigen den Maler (1774–1840) zeitlebens immer wieder (oben: Selbstbildnis, um 1810)

Eine seltsame Revolution. Sie braucht kaum Platz, keine Parolen, kein einziges Wort. Ihr genügt ein sparsam beleuchteter Raum mit einem Tisch, verhängt mit einer schwarzen Decke. Darauf steht, altargleich, ein Ölgemälde. Eine ungekannte, eigentümliche Magie geht von dem Bild aus. „Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel“, berichtet später eine Besucherin. „Die größten Schreihälse sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche.“

Sorgfältig hat der Maler des Gemäldes seine Inszenierung geplant, die ihre Wirkung an diesen Weihnachtstagen des Jahres 1808 in Dresden nicht verfehlt.



Die untere Bildhälfte wird von einem finsteren Felsen dominiert, darüber, wie ein Ausrufezeichen, ein schmales Kreuz mit dem sterbenden Jesus: Friedrichs **»KREUZ IM GEBIRGE«** (1808) zeigt den Gottessohn vom Betrachter abgewandt, weit entfernt und einsam – für viele fromme Kritiker eine Anmaßung

Dabei wollte er sein für eine Hauskapelle vorgesehenes Werk zunächst nur Freunden zeigen. Doch die drängten ihn zu dieser sonderbaren Ausstellung in seinem Atelier, in der nur ein einziges Bild zu sehen ist.

Es heißt „Kreuz im Gebirge“ und stellt einen silhouettenhaften, von Tannen umwachsenen Felsgipfel dar. Auf diesem steht ein Kreuz, daran ein Heiland aus Metall, der im Licht unnatürlicher Strahlenbündel leuchtet. Eingefasst ist das Bild in einem eigens geschnitzten, vergoldeten Rahmen, mit gotischen Säulen, Engelsköpfen und dem allsehenden Auge Gottes.

Binnen weniger Tage wird das Gemälde zum beherrschenden Thema in den intellektuellen Zirkeln Dresdens. Schon bald spaltet es die Kunstwelt der Stadt, dann die des ganzen Landes.

Der Auslöser dieser Kontroverse, ein menschenscheuer Blondschopf namens Caspar David Friedrich, erfährt davon anfangs nichts. Während Kunstinteressierte und Neugierige über Tage seine Arbeitsstätte an der Elbe aufsuchen, ist er verreist.

Erst nach seiner Rückkehr erfährt er von den Reaktionen, die sein Bild ausgelöst hat: Lob, Begeisterung – und harte Kritik.

Der schärfste Verriss erscheint im Januar 1809 in der „Zeitung für die elegante Welt“. Verfasser ist Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, ein Anhänger des Klassizismus, ein Gralshüter der alten Schule, der die Nachahmung des klassischen Altertums als die wahre Kunst erachtet.

Zentral- und Luftperspektive fehlen, moniert Ramdohr – wo steht der Maler des Bildes überhaupt? Weshalb wirkt der Berg wie aus der Ferne betrachtet, erscheinen Einzelheiten wie Tannenzweige oder Efeu aber ganz nah? Was für eine Art Licht ist es, bei dem nicht zwischen Sonnenunter- und Sonnenaufgang zu unterscheiden ist? Und warum ist keine Differenzierung zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu erkennen?

Im Wesen geht es Ramdohr aber weniger um die Technik als um den Inhalt. Denn was auf dem Bild zu sehen ist, bricht mit dem herrschenden Kunstverständnis.

Themen jener Zeit sind die Götter oder Regenten, auch Landschaften. Die aber lädt Friedrich jetzt mit religiöser Bedeutung auf – ein klarer Bruch mit der Gattungshierarchie, in der Landschaftsmalerei ganz unten eingeordnet wird. Nun aber wolle diese plötzlich „in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen“, empört sich Ramdohr, der vielleicht schon ahnt, was er nicht wahrhaben will: Die Zeit der christlichen Historienmalerei ist vorbei.

Monatelang wogt der „Ramdohrstreit“. In Zeitschriften kämpfen Fürsprecher des



Malers gegen dessen Kritiker, auch Friedrich selbst mischt sich ein. Wäre er, schreibt der Künstler in einem Journal, „auf der einmal gebahnten Straße einhergegangen, wo jeder Esel seinen Sack trägt, wo Hund und Katze der Sicherheit wegen wandeln, weil die berühmten Künstler der Vorzeit als



Immer wieder bannt Friedrich das Kruzifix auf die Leinwand, so auch im 1811 vollendeten **»MORGEN IM RIESENGEBIRGE«**. Das Kreuz ist für den Maler das vielleicht wichtigste Motiv überhaupt: als Symbol für den christlichen Glauben, den Tod – und für die Hoffnung auf ein Leben nach dem irdischen Dasein

Muster und Vorbilder da aufgestellt worden, wahrlich der Kammerherr von Ramdohr hätte geschwiegen".

NICHT ZULETZT DIESER STREIT wird Friedrichs Ruf begründen – und ihn bekannt machen, den Sohn eines Lichtziehers aus Greifswald, der 1774 als sechstes von zehn Kindern geboren wird. Eine Schwester stirbt an Fleckfieber, ein Bruder ertrinkt, als er einen anderen Bruder retten will, der auf einem gefrorenen See durchs Eis gebrochen ist. Der Gerettete ist: Caspar David.

Der ist schon mit sieben Jahren zur Halbwaise geworden. Seit dem Tod der Mutter kümmert sich eine Haushälterin um die Familie, die ein Haus mit Werkstatt am Dom bewohnt. Die Stadt Greifswald, einst stolzes Mitglied der Hanse, hat ihre Bedeutung



längst eingebüßt. Eine Stadt im Dämmerzustand, in der die Einwohner ihren Lebensunterhalt vorwiegend als Handwerker verdienen, Kleinhändler, Fischer.

Doch immerhin gibt es eine Universität, an der 60 Studenten eingeschrieben sind. Zeichnen lehrt hier Johann Gottfried Quistorp, der interessierte Studenten und Schüler nebenbei privat unterrichtet – auch den 16-jährigen Caspar David, den er mit Gemälden internationaler Maler aus seiner Privatsammlung vertraut macht, mit Handzeichnungen und Landschaftsradierungen deutscher Künstler.

Vor allem weckt Quistorp das Interesse seines Schülers für die Natur, schärft bei Ausflügen dessen Sinne für die Schönheit der Heimat. Durch ihn lernt Caspar die Ideen des mit Quistorp befreundeten Pastors Gotthard Ludwig Kosegarten kennen.

Der ist berühmt für seine Uferpredigten auf Rügen – Gottesdienste unter freiem Himmel, in denen sich Glaube und Natur vereinen. Der Geistliche kann sich für Eichenhaine und Hünengräber begeistern; für Übergangsstimmungen wie etwa Sonnenauf- und Sonnenuntergänge; für die Legenden und das Altertum des Nordens.

Und all das bestimmt schon bald auch Friedrichs Weltbild.

C

Caspar David Friedrich ist 20 Jahre alt, als er ein Kunststudium in Kopenhagen beginnt. Die Akademie ist renommiert, liberal – und kostet keine Studiengebühren.

Dänemarks bedeutendste Maler unterrichten hier, so der Landschafts- und Porträtmaler Jens Juel, ein Meister für Beleuchtungseffekte. Oder Nicolai Abildgaard, ein Historienmaler und ausgewiesener Perspektivtheoretiker, durch dessen Anregun-

Keine Zentralperspektive, keine liebevoll gemalten Details, nur weite Flächen und eine winzige Figur: Gerade durch die radikale Reduktion soll »DER MÖNCH AM MEER« (1810) viel Raum für Fantasie lassen – und so beim Betrachter ganz individuelle Empfindungen auslösen

gen Friedrich vermutlich das später so exzellente Gespür für Proportionen und Blickwinkel entwickelt.

Vier Jahre verbringt der Deutsche an der Akademie, er lernt Strichführung, Licht- und Schattensetzung, zeichnet Gipsabdrücke antiker Plastiken und studiert die Landschaftsbilder, die in den Sammlungen der Stadt zu sehen sind.

1798 verlässt Friedrich Kopenhagen und zieht nach Dresden. An der dortigen Akademie, die als Deutschlands beste gilt, setzt er seine Ausbildung fort. Kurse besucht er jedoch nur wenige, er schult sich weitgehend selbst.



Dass Friedrich den **»CHASSEUR IM WALDE«** (1813) zur Zeit von Napoleons Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig malt, ist für viele preußische Patrioten kein Zufall: Sie sehen in dem Wanderer einen französischen Soldaten – und die Schneelandschaft sowie den Raben als Metaphern des Todes

konsequent gelebten Protestantismus sein, der das Leben als Bürde betrachtet, wie später ein Biograf meint? Eine eindeutige Antwort findet niemand.

Seinen Lebensunterhalt bestreitet Friedrich zunächst mit Zeichenunterricht und dem Kolorieren von Stichen. Ab 1800 beginnt er, Landschaften in Sepia-Tusche zu entwerfen. Einfarbig braune Bilder sind es, deren Motive fast nur durch die Abstufung verschiedener Helligkeitsgrade entstehen.

Über Jahre hinweg verfeinert Caspar David diese Technik, die er schließlich meisterhaft beherrscht. Mehrmals reist er in diesen Jahren zurück in die Heimat und nach Rügen. Seine Sepia-Bilder etwa von der dortigen Steilküste werden auf Dresdner Kunstausstellungen gezeigt und in den Journalen und Zeitungen freundlich besprochen; sie verkaufen sich gut.

Friedrichs Bekanntenkreis in Dresden wächst. Er lernt den Autor Ludwig Tieck kennen, der in seinen Büchern die Natur so romantisiert wie Friedrich in seinen Bildern. Er trifft den Maler Philipp Otto Runge. Beide haben das gleiche Ziel: Ihre Bilder sollen Ausdruck eines religiösen Gefühls sein – ohne Bindung an die von den Kirchen vorgegebenen Bildinhalte. Doch während sich Friedrich von realen Landschaften inspirieren lässt, konstruiert Runge mitunter eine kosmische Natur, eher von Engeln bewohnt als von Menschen.

Zu einer tieferen Freundschaft reicht es zwischen den beiden Männern aber nicht, denn Friedrich sucht die Nähe zur Natur, nicht die zu den Menschen. Er wandert

E

Er arbeitet viel an seiner Technik und Bildsprache, erschließt sich die Umgebung Dresdens durch Zeichnungen. Bäume, Felsen, Pflanzen. Nur Figuren wird er zeitlebens nicht beherrschen. Mitunter malt sie später ein befreundeter Kollege in seine Bilder, oder Friedrich kopiert sie immer wieder aus dem eigenen, im Laufe der Zeit entstandenen Figurenfundus.

Caspar David ist Mitte 20, als er unter der Schwermut, die ihn vermutlich seit seiner Kindheit begleitet, mehr zu leiden scheint als je zuvor. Verstärkt wird diese Melancholie vielleicht durch ein Gefühl der Erfolglosigkeit: Weder hat er eine Familie noch berufliches Renommee. Nach wie vor sieht er sich eher als Schüler, denn als gestandener Künstler. Aber wovon soll er leben?

Noch wenige Jahre zuvor haben Maler ihr Honorar vorwiegend mit Auftragsarbeiten verdient: mit Gemälden für den Klerus, den Adel. Wer das Geld gab, der bestimmte den Inhalt des Bildes –und nicht selten auch das Format, die Größe, das Material.

Doch mit dem Aufstieg des Bürgertums ist der Einfluss von Kirche und Adel geschwunden, und Männer wie Friedrich sehen sich nicht mehr als abhängige Handwerker, sondern als autonom Schaffende, die sich Motive und Themen selbst suchen – und erst dann den Käufer. Ein neuer Beruf ist entstanden, der des freien Künstlers.

Aber so unerträglich erscheint Caspar David Friedrich sein Leben, dass er ihm in seinen ersten Dresdner Jahren vermutlich ein Ende setzen will. Ein wuchtiger Bart verdeckt angeblich die Wunde, die ein missglückter Messerstich am Hals hinterlässt.

Einen weiteren Selbstmordversuch unternimmt er offenbar nicht: Freunden, die ihn beim ersten Mal gerettet haben, hat er darauf sein Wort gegeben, berichtet ein anonymer Zeitgenosse.

Bis heute stellt sich die Frage, ob Schwermut der Grund für Friedrichs oft düster erscheinende Motive ist. Aber könnte die melancholisch wirkende Ernsthaftigkeit des Künstlers nicht auch Ausdruck eines

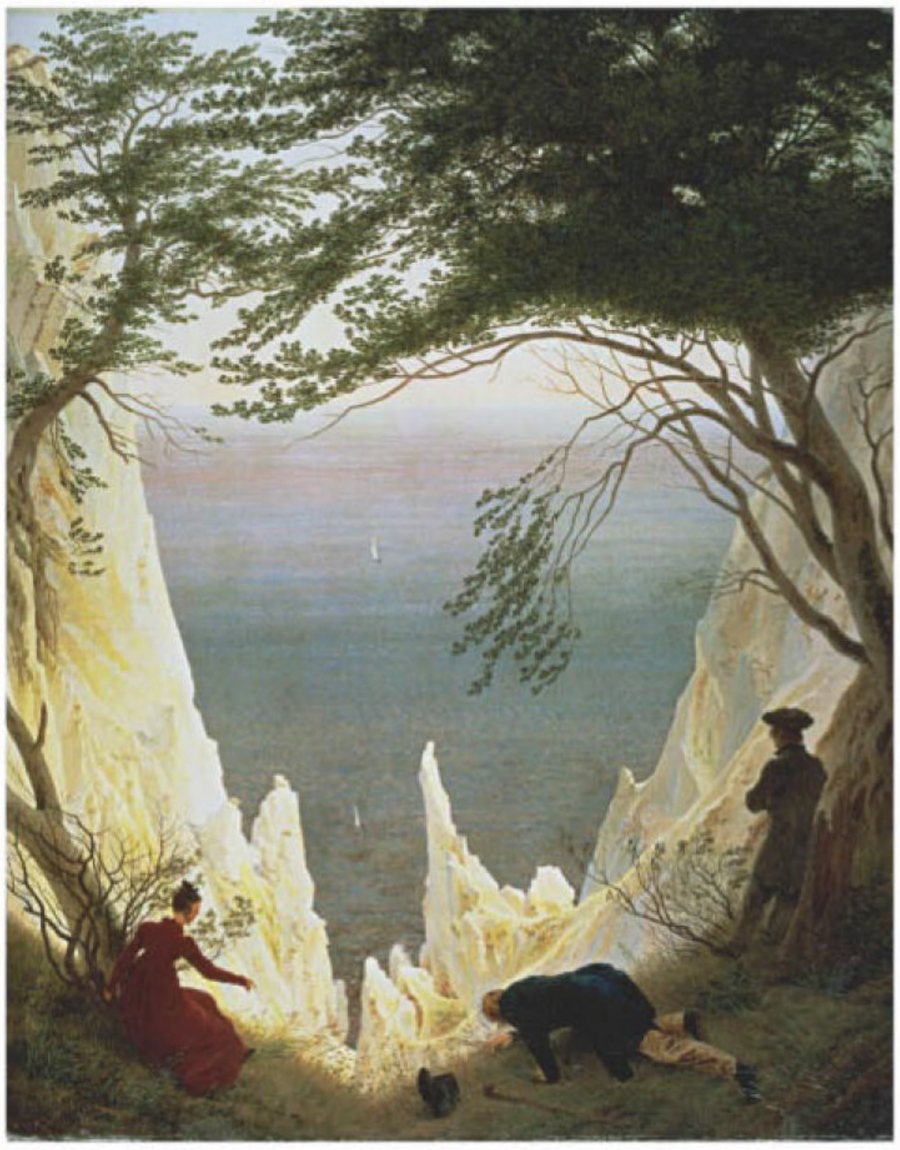
Immer wieder zeigt Friedrich Menschen, die sich vom Betrachter abwenden. Mit diesen Rückenfiguren macht er die Kontemplation an sich zum Thema. Denn der Betrachter des Bildes kann nicht selbst in der Landschaft schwelgen – sondern wird zum Zeugen, wie die dargestellte Person sich in ihren Gedanken verliert: **»WANDERER ÜBER DEM NEBELMEER«** (um 1818)





allein für sich durch den Harz und die kaum erschlossenen Gebiete des Riesengebirges. Allein mit Gott wird jeder Gang in die Natur für den gläubigen Protestanten zu einem religiösen Erlebnis.

„Einmal wohnte ich eine ganze Woche im Uttewalder Grund zwischen Felsen und Tannen“, schreibt er einem russischen Dichter in einem Brief, „und in dieser Zeit begegnete ich keinem einzigen lebenden Menschen; es ist wahr, die Methode rate ich niemandem, auch für mich war es schon zu viel.“



Wohl auf Geheiß der nach unten deutenden Frau kriecht ein Mann, der Zylinder und Gehstock abgeworfen hat, zum Abgrund der **»KREIDEFELSEN AUF RÜGEN«** (um 1820). Besonders im Kontrast zu dem hochgewachsenen Herrn rechts wirkt er lächerlich – und deutet in diesem Rätselbild womöglich Friedrichs Überzeugung an, dass man vor Autoritäten nicht kuschen soll

D

Diese Versenkung sucht er auch bei der Arbeit im Atelier: einem fast kahlen Raum, in dem nur Staffelei, Tisch und Stuhl stehen, an der Wand zwei Paletten, Reißschiene, Lineal und Dreieck, eines der zwei Fenster mit Brettern verschlossen.

Selbst Ölflaschen und Farblappen verbannt er gelegentlich in eine Kammer nebenan. Nichts soll die innere Bildwelt stören.

Bei der Arbeit trägt der Maler meist einen langen Reisemantel, „der es zweifelhaft ließ, ob er sonst noch etwas darunter habe“, wie sich ein Besucher erinnert. „Und wer ihn kannte, wusste, dass dies nicht der Fall war.“

Malen ist für Friedrich ein meditativer Akt: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“

So geht er sein gesamtes künstlerisches Leben lang vor: Stets sind seine Motive zwar realistisch – geben aber zumeist keine Realität wieder. Es sind Kunstlandschaften, aus Skizzen, aus Einzelteilen zusammengesetzt. Orte, die er selbst nie gesehen hat, malt er nach Vorlagen anderer Künstler.

1807 vollendet Caspar David sein erstes Ölbild. Noch im gleichen Jahr erhält er den Auftrag für das „Kreuz im Gebirge“.

Der Durchbruch gelingt Friedrich 1810 mit der Ausstellung eines großformatigen Gemäldes, auf dem ein Mönch zu sehen ist, der einsam am Ufer steht und über einen schmalen Streifen schäumenden, leeren Meeres auf einen tief angelegten Horizont blickt. Düster, beklemmend, einschüchternd spannt sich darüber der Himmel.

Den unbedeutenden Menschen im Kontrast zu den Urgewalten, sein Zwiegespräch mit der übermächtigen Natur: Das will Caspar David Friedrich mit dem „Mönch am Meer“ ausdrücken. Dafür missachtet er radikaler als je zuvor die Regeln der bisherigen Landschaftsmalerei. Hier wird keine Geschichte erzählt, und auch der Bildaufbau aus hellem Vorder- und dunklem Hintergrund ist nach herrschendem Kunstverständnis ungewöhnlich. Überhaupt lässt sich die Tiefe des Raums nicht erschließen; erzeugt durch vielfache Lasuren, entsteht ein bisher unbekanntes Raumgefühl: das Erlebnis der Unendlichkeit.

Eine Stimmungslandschaft ist der „Mönch am Meer“, von Friedrich in einem etwa zwei Jahre währenden Prozess geschaffen.

Schnelles Malen verachtet er, „mit dem Pinsel wackeln“ nennt er das. Er braucht allein für die Wiedergabe einer einzelnen Tanne oft mehr als drei Stunden.

Ruinen, Mondscheinstimmung, Hünengräber: Auf Landschaften übertragene Todesgewissheit sowie die Hoffnung auf Erlösung bleiben sein Thema. Eine melancholische Stimmung zieht sich durch fast alle Bilder: eine Stimmung, die sich nicht an den Kopf des Betrachters richtet, sondern an dessen Gefühl.

Der „Mönch am Meer“ ist eines der Bilder, die der preußische König Friedrich Wilhelm III. 1810 von Friedrich erwirbt. Nun gehört der Künstler zu den großen deutschen Malern seiner Zeit.

Und mag es ihn auch immer wieder in die Natur ziehen – weltfremd ist er nicht. Vielmehr ein politischer Mensch, der auf die Besetzung seiner Heimat 1806 durch Napoleons Truppen mit ausgeprägtem Franzosenhass reagiert. In den Befreiungskriegen ab 1813 unterstützt er mit Geld jüngere Freunde, die in den neuen Freiwilligenkorps dienen.

Auch an der Staffelei leistet er seinen Beitrag für das Vaterland, etwa mit dem „Chasseur im Walde“.

Das Bild zeigt einen einsamen französischen Soldaten, der in einer Winterlandschaft seinem wohl tödlichen Schicksal entgegengeht – einem deutschen Tannenwald, der ihn zu schlucken droht.

Die politische Lage wird zum Thema vieler der Werke Friedrichs, er malt Gedenkbilder wie „Das Grab des Arminius“, das an den germanischen Fürsten erinnert, der einst die römischen Besatzer geschlagen hat.

Kurz nach seiner Hochzeit mit der Kaufmannstochter Caroline Bommer vollendet Friedrich 1818 das Gemälde **»AUF DEM SEGLER«**. In warmen Brauntönen zeigt er ein Paar, das sich dem Ziel seiner Reise nähert – dem Hafen einer Stadt, deren Silhouette sich bereits am Horizont abzeichnet

Seinem Wunsch nach Freiheit bleibt Caspar David Friedrich auch dann noch treu, als sich die deutschen Herrscher sich im Jahr 1819 anschicken, mit den Karlsbader Beschlüssen Zensur, Spitzeltum und Repressalien zu verbreiten.

So tragen die „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ eine schwarze, altdeutsche Tracht. Die aber ist die Kleidung von Patrioten und Demokraten und ab Ende 1819 als Symbol der „Demagogen“ verboten.

Solche Bekenntnisse haben finanzielle Folgen: Friedrich verliert den preußischen Hof als Kunden.

Seine Äußerungen sind auch der Grund dafür, dass seine Bewerbung auf eine ordentliche Professur an der Dresdner Akademie scheitert. Der sächsische König gewährt ihm nur eine außerordentliche Professur, unterrichten darf er nicht.

I

Im Jahr 1818 heiratet der 43-Jährige die fast 20 Jahre jüngere Caroline Bommer. Und seine düstere Stimmung hellt sich auf. „Es ist doch ein schnurrig Ding, wenn man eine Frau hat“, schreibt er Verwandten in Vorpommern. Die Hochzeitsreise führt unter anderem nach Rügen.

Danach entstehen auch freundliche, lichte Arbeiten wie die „Kreidefelsen auf Rügen“ oder „Auf dem Segler“ – eine Allegorie auf die Ehe; es zeigt ein sich an den Händen fassendes Paar auf dem Weg zu neuen Ufern. Schon zeichnet sich im Hintergrund zart ein Ziel ab, eine Stadt.

Der „Mystiker mit dem Pinsel“, so der schwedische Dichter Per Daniel Amadeus Atterbom nach einem Atelierbesuch, hat jetzt ein gutes Auskommen.

Seine Bilder – insgesamt sind mehr als 150 Gemälde und etwa 1000 Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen bekannt; 500 Werke gelten als verschollen – schickt er zu



Melancholie prägt Werk und Wesen von Friedrich, der wahrscheinlich einmal versucht, sich selbst zu töten. »DER ABEND« (1820/21) zeigt zwei Personen, die verloren inmitten eines ins Dunkel sinkenden Waldes stehen





Einzig das Heck des verunglückten Seglers ragt aus dem Eis. Seinen Mast verdecken die Schollen, die sich mächtig auftürmen. Und so erschließt sich die Tragödie, die Caspar David Friedrich in **»DAS EISMEER«** (1823–1824) erzählt, erst auf den zweiten Blick



Ausstellungen nach Hamburg, Königsberg und Prag; vor allem im gebildeten Bürgertum findet er ausreichend Kundschaft. Selbst der Großfürst Nikolaus von Russland, der spätere Zar Nikolaus I., besucht Friedrichs Atelier und lässt noch Jahre später zahlreiche Werke kaufen.

Doch nach 1820 wendet sich das Publikum von ihm ab; Friedrichs Arbeiten werden zunehmend düster und kryptisch – vermutlich auch eine Reaktion auf den Tod seines Freundes Gerhard von Kügelgen, der Opfer eines Raubmordes geworden ist.

Es entstehen Werke wie das „Eismeer“, auf dem ein Schiff, Symbol der Hoffnung, eingeklemmt zwischen Eisbergen liegt. Ein Sinnbild für die allgemeine Erstarrung in Deutschland? Oder ist es die Erinnerung an den Bruder, der bei dem Versuch, ihn zu retten, einst im eisigen Wasser ertrank? Der Versuch, ein Trauma zu bewältigen, Malen als Therapie?

Die Kritik an seinen Arbeiten nimmt zu. Der Zeitgeist hat sich gewandelt, eine neue Kunstsprache ist gefragt.

Aber die Landschaft als Idylle zu inszenieren wie die meist jungen Künstler des neuen Biedermeier-Stils oder sachlich wie im bald aufkommenden Realismus – das ist nicht Friedrichs Sache. Verbittert zieht er sich zurück, arbeitet aber beharrlich weiter, auch wenn er weniger Werke verkauft.

Dennoch experimentiert er mit neuen Techniken. Er verwendet dafür lichtdurchlässige Farben, die er beidseitig auf das Papier aufträgt. Stellt er anschließend eine Lampe auf die eine Seite, zeigt sich beispielsweise eine sonnige Landschaft; kommt das Licht von der anderen Seite, erscheint die gleiche Landschaft bei Nacht.

1835 erleidet er einen Schlaganfall und ist fortan an Beinen und Armen gelähmt. Er wird nun von Freunden finanziell unterstützt. Schon zuvor hat sich sein Wesen verändert, fast despotische Züge angenommen. Friedrich verdächtigt seine Frau der Untreue, und auch „Anfälle von roher Härte gegen die Seinen blieben nicht aus“, wie ein Freund später schreibt.

Fünf Jahre darauf, am 7. Mai 1840, stirbt Caspar David Friedrich. Und schon bald nach seinem Tod gerät der Maler in Vergessenheit. Das aber wird sich gut 65 Jahre später ändern – für immer.

Berlin, 1906. In der Nationalgalerie wird eine „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ eröffnet. Zahllose zwischen 1775 und 1875 entstandene Arbeiten sind zu sehen, darunter auch mehr als 50 Werke eines gewissen Caspar David Friedrich, die dem neuen Lebensgefühl vor allem junger Menschen entsprechen, die sich in der durch Industrie und Gewinnstreben geprägten Zeit wieder der Natur zuwenden und das einfache Leben romantisierend verklären.



Die 1818 geschlossene Ehe mit der 19 Jahre jüngeren Caroline Bommer weckt Friedrichs Lebensgeister, treibt ihn zu neuer Produktivität. Mehrmals malt er die Angetraute in der für ihn so typischen Rückenperspektive (»FRAU AM FENSTER«, 1822)

Caspar David Friedrich: ein romantischer Patriot. So beginnt die Wiederentdeckung eines der bedeutendsten deutschen Maler, und noch heute, mehr als 150 Jahre nach seinem Tod, begeistern sich Betrachter für seine Gemälde.

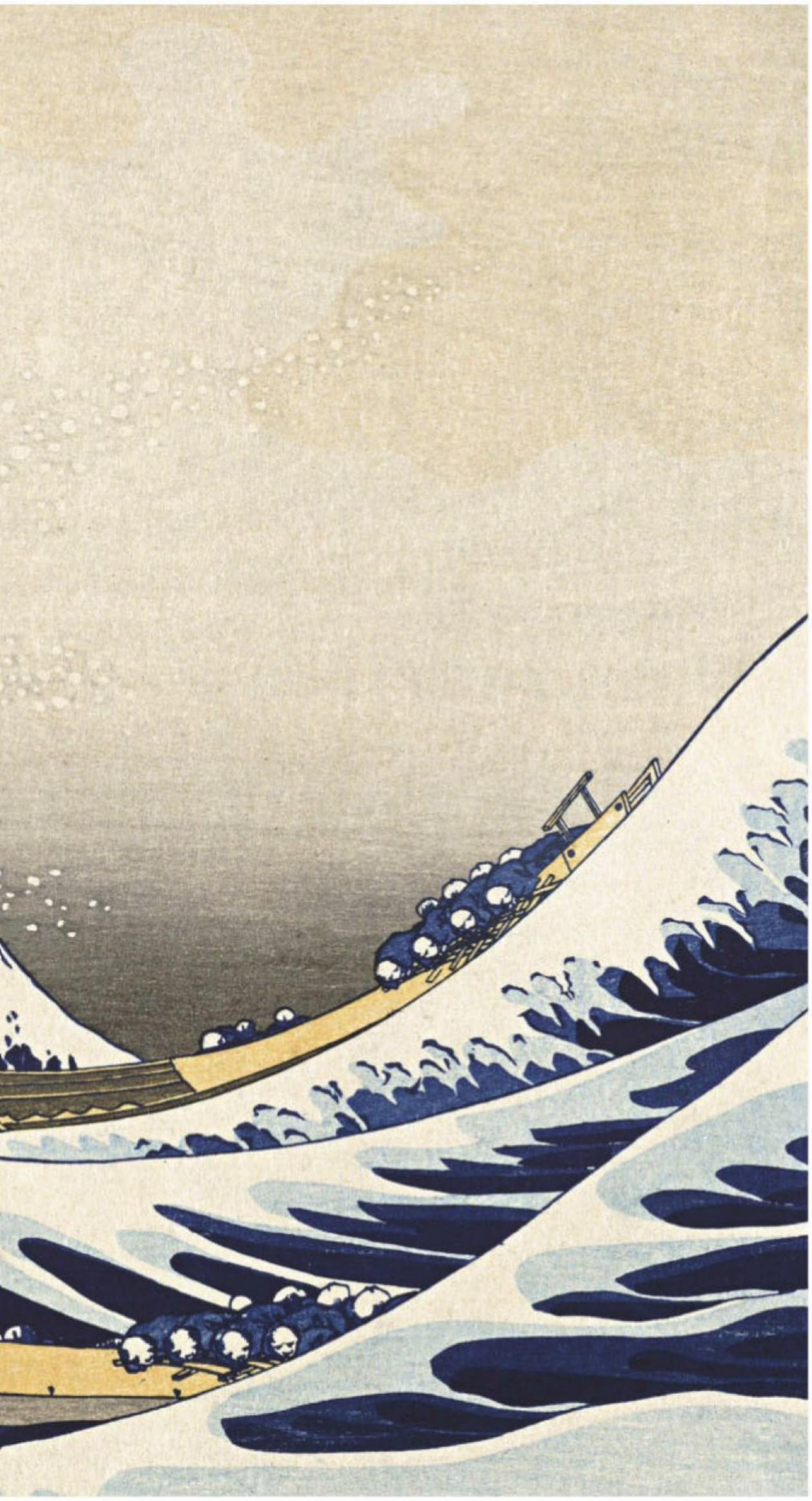
Vielleicht ist es die von ihnen ausgehende Ruhe in einer zunehmend hektischeren, vielleicht die Erhabenheit der ikonenhaften Landschaft in einer zunehmend technisierten Welt.

In einem Manuskript hatte der Maler einst notiert: „Ich spinne mich in meine Puppe und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinst herauskommen wird, ob ein bunter Schmetterling oder eine Made.“

Markus Wolff, Jg. 1970, ist der Redaktionsleiter des Magazins „Walden“.



SUCHE nach VOLL



Eine eigentümliche Spannung trägt Hokusais Meisterwerk **»DIE GROSSE WELLE VOR KANAGAWA«** (um 1833), das im Rahmen einer Serie von Ansichten des Berges Fuji entsteht: Wie ein alles verschlingender Drache tut sich eine Woge vor drei Fischerbooten auf, während im Hintergrund der symmetrisch geformte Gipfel des Fuji aufragt



Sieben Jahrzehnte lang währt die Karriere von Japans wohl größtem Künstler. Katsushika Hokusai zeichnet Kurtisanen, Blüten, Berge, Felsen, Wellen – und revolutioniert die jahrhundertealte Kunst des Holzschnitts

TEXT: NINA DAEBEL UND MATHIAS MESENHÖLLER

KOMMENHEIT

Auf dem Sterbebett bittet er die Götter, ihm einen Aufschub zu gewähren. Zehn Jahre müsse er noch leben, mindestens aber fünf. Es wäre ein Frevel, ihn jetzt zu holen. Denn seine Bilder seien unvollkommen, sein Pinselstrich noch fehlerhaft.

Doch der Wunsch des Künstlers erfüllt sich nicht. Katsushika Hokusai stirbt am 10. Mai 1849 im Alter von 88 Jahren.

Damit verliert Japan einen seiner produktivsten und vielseitigsten Maler. Hokusai selbst erkennt seine Meisterschaft jedoch nicht an. Mit allem, was er vor seinem 70. Lebensjahr geschaffen hat, ist er unzufrieden. Erst mit 100 Jahren, schreibt Hokusai einige Zeit vor seinem Tod, werde er ein großartiges Niveau erlangt haben. „Und habe ich erst 110 erreicht, so wird alles – jeder Punkt, jede Linie – von Leben erfüllt sein."

Ende des 17. Jahrhunderts erblüht in den aufstrebenden Städten Japans um die alten Adelsburgen das Bürgertum. Eine neue Kultur bildet sich heraus, lässt die Vergnügungsviertel der Metropolen entstehen.

Den neuen Zeitgeist porträtieren Japans Künstler in ihren *ukiyo-e*, den „Bildern der fließenden, vergänglichen Welt". In diesen Holzschnitten halten sie Ansichten berühmter Orte fest sowie Alltagsszenen, Blumen und Tiere. Vor allem aber zeigen sie Kurtisanen und Geisha aus dem Freudenviertel von Edo (dem heutigen Tokyo), der Residenzstadt des Herrschers.

Hokusai steht in der damals rund 100 Jahre alten Tradition der japanischen Holzschnitt-Kunst, die zur wohl wichtigsten Ausdrucksform der neuen bürgerlichen Kultur wird. Da die Drucke preiswert und in großen Auflagen hergestellt werden können, ist es den Künstlern nun leicht möglich, die steigende Nachfrage zu bedienen. Unverzichtbar ist der Holzschnitt etwa für die Illustration von Romanen und Gedichten. Außerdem tauschen die Bürger Edos untereinander Kalenderblätter. Und die Kabuki-Theater werben mit den bunten Bildern für ihre Aufführungen.

Als Katsushika Hokusai stirbt, hinterlässt er rund 30 000 Einzelblätter sowie Illustrationen für etwa 500 Bücher – ein Lebenswerk, in dem sich die ganze Vorstellungskraft Japans widerspiegelt.

Geboren wird Hokusai 1760 in Katsushika, einem Vorort der Millionenstadt Edo. Die Eltern: unbekannt. Nakajima Ise, ein Spiegelmacher am Hofe des Shogun, adoptiert ihn, als er drei Jahre alt ist. Mit zwölf Jahren arbeitet der Junge in einer öffentlichen Bibliothek. Bald darauf beginnt er eine Lehre als Graveur und Druckstockschnitzer. 1778 nimmt ihn der Künstler Katsukawa Shunsho in seine Schule auf.

Shunsho lehrt Hokusai, die Damen des irdischen Paradieses und die Stars der Kabuki-Theater nicht auf Stereotypen zu reduzieren, sondern ihnen individuelle Züge zu verleihen. Hokusai kopiert den Stil seines Meisters perfekt. Seine ersten noch erhaltenen Blätter von 1779, gedruckt auf billigem Papier, sind Porträts von Schauspielern.

Dann lernt er das ungeschriebene Gesetz der Schule kennen: Es gibt nur ein Vorbild – und das ist Shunsho. Hokusai aber lernt heimlich bei anderen Künstlern.

Als das bekannt wird, muss er gehen. Fortan wechselt er häufig die Lehrer und Schulen. Experimentiert, sucht.

An der Herstellung der Ukiyo-e sind viele beteiligt: Künstler, Holzschneider, Drucker und Verleger. Der Künstler zeichnet zunächst die Vorlagen mit Tusche auf dünnes, durchsichtiges Papier. Denn das Holz erfordert klare Konturen, klare Farbaufteilungen, belebt durch die Dramatik der Linien, mit ihren Strömungen, Schwingungen und Verschlingungen.

Anschließend legt der Holzschneider den Entwurf mit der Bildseite auf die Druckplatte aus Kirschholz, setzt sein scharfes Konturenmesser durch das Papier hindurch auf das harte Holz auf und führt es entlang der vom Künstler vorgegebenen Linien. Dann entfernt er alles, was nicht schwarz gedruckt werden soll, mit einem feinen Meißel. Nur die Linien und Flächen der Zeichnung lässt er als Grate und Inseln stehen.

Mit diesem Basisblock stellt der Drucker schwarz-weiße Probeabzüge her. Auf ihnen markiert der Künstler, welche Farbe auf welcher Fläche verteilt werden soll.

Nach diesen Entwürfen wird für jede Farbe eine eigene Druckplatte geschnitten. Mit einem Pinsel trägt der Drucker die mit



Reispaste vermischte Wasserfarbe auf. Danach presst er das befeuchtete Papier auf den Block, wobei ihm Passermarken helfen, den Papierbogen bei jeder neuen Platte in der richtigen Position anzulegen.

Rastlos lebt Hokusai, unruhig, mehr als 90 Mal sucht er sich im Laufe seines Lebens einen neuen Wohnsitz, 30 Mal ändert er seinen Namen. Denn im Japan jener Zeit ist es üblich, dass Künstler für eine neue Schaffensperiode auch einen neuen Namen annehmen. Doch kaum einer bringt es auf so viele wie Hokusai.

Es ist die würdige Lebensbilanz eines Genies der Vielfalt, dessen Malerei, Zeichnungen und Holzschnitte von seiner Suche nach Perfektion zeugen. Stillstand und Einseitigkeit sind ihm verhasst.

Bald schon gibt es kein Format, keine Tradition, kein Thema, das er nicht be-



Das Werk von Katsushika Hokusai (1760–1849) ist extrem vielseitig. Dazu gehören auch fast surreale Erotika wie **»DIE TAUCHERIN UND DIE OKTOPUSSE«** von 1814; der Druck zeigt das Liebesspiel einer Frau unter Wasser mit zwei Kraken

Japans Holzschnitzer fertigen vor allem Szenen aus Vergnügungsvierteln. Doch Hokusai bricht mit dieser Tradition, schafft etwa wie hier mit **»KIRIFURI-WASSERFALL AM BERG KUROKAMI IN SHIMOTSUKE«** (um 1832) zahlreiche subtile Landschaftsstudien





Das **»GEWITTER UNTERHALB DES GIPFELS«** ist ein Element der Serie **»36 ANSICHTEN DES BERGES FUJI«**, dem wohl bekanntesten Opus in dem mehr als 30000 Blätter umfassenden Lebenswerk des Künstlers



Trotz der idyllischen Ruhe der Landschaft: Das Bild **»HÄNGEBRÜCKE AN DER GRENZE VON HIDA- UND ETCHU-PROVINZ«** (um 1834) birgt ein Drama. Denn Hokusai betont die Fragilität der Brückenkonstruktion, die jederzeit unter dem Gewicht der Passanten zerreißen kann



Japans Künstler werden streng von der Zensur auf politische Unbedenklichkeit überwacht. Selbst ein berühmter Meister wie Hokusai ist nie ganz frei in den Darstellungen, muss gar Bilder wie **»WINDEN UND LAUBFROSCH«** (um 1832) genehmigen lassen



Hokusai zeigt in seinen Holzschnitten – neu für Japan – eine von europäischen Werken geprägte räumliche Tiefe. So gelingen ihm ungewöhnlich realistische Darstellungen wie **»SCHNEE AM SUMIDA-FLUSS«** (um 1833)



Auf einem Felsvorsprung nehmen Menschen ein Picknick ein; sie sind winzig im Vergleich zum gewaltigen Katarakt. Um 1832 fertigt Hokusai den »AMIDA-WASSERFALL« – und zeigt durch den Größenvergleich das Überwältigende der Natur

herrscht, kein Motiv, an dem er sich nicht versucht – von erotischen Szenen bis zu kämpfenden Samurai, von einzelnen Pflanzen bis zur heroischen Landschaft, von burlesker Karikatur bis zur Spukgestalt.

Seine Kunst soll nicht erstarren, und so beschließt Hokusai, sich von allen Lehrern unabhängig zu machen. Er löst sich von der klassischen Tradition, findet zu seinem eigenen Stil: Während viele Ukiyo-e-Meister der Zeit sich vor allem der weiblichen Schönheit widmen, wendet er sich der Natur und den Landschaften zu. Er sucht nach Zeichen, die ihm das Göttliche in Bäumen, Bergen, Felsen und im Wasser offenbaren.

Im Jahr 1798 wird er zum Meister, hat eigene Schüler. Und erst jetzt gibt er sich den Namen, unter dem er dereinst weltweit bekannt werden wird: Hokusai („Nördliche Werkstatt“).

In allem entdeckt er Geist und Seele. Blumen porträtiert er nun, als wären es Männer und Frauen. Den Tieren gibt er menschliche Charakterzüge: dem Hahn einen stolzen und selbstverliebten Blick, dem Tiger ein erhabenes Lächeln – ein Selbstporträt.

Zwischen 1814 und 1819 veröffentlicht er die ersten zehn von insgesamt 15 Bänden seiner „Manga“ – Lehrbüchern für den Zeichenunterricht. Die Vielfalt seiner Motive ist beeindruckend: Porträts, Gruppen, religiöse und mythologische Bilder, Handwerker bei der Arbeit, Gaukler, Gepäckträger, Angler, Tänzer, Samurai, badende Frauen. Dann Vögel, Reptilien, Insekten, Pflanzen.

Die Manga sind ein Kompendium des Lebens, der Gesellschaft, der Bräuche jener Zeit. Und sie mehren Hokusais Ruhm. Übertrumpft werden sie nur durch eine seiner „36 Ansichten des Fuji“; das Bild einer mächtigen, von Schaum bekrönten Welle, die sich vor dem mythischen Berg auftürmt.

Es ist eine Zeit des Umbruchs. Seit mehr als 200 Jahren herrschen die Machthaber aus der Familie der Tokugawa über Japan. Und seit sie 1639 die Häfen geschlossen haben, genügt das Land sich selbst. Die einzige Verbindung nach außen sind einige Chinesen und Niederländer, die unter strenger Kontrolle über die Hafenstadt Nagasaki Handel mit dem Kaiserreich treiben. Von dort aus gelangen westliche Bilder in die Hände japanischer Künstler.

Vor allem einer von ihnen, Shiba Kokan (1747–1818), ahmt in seinen Werken die Formensprache und Perspektive europäischer Kupferstiche meisterhaft nach. Ihn nimmt sich Hokusai zum Vorbild, gibt seinen eigenen Drucken fortan räumliche Tiefe. Doch anders als Kokan verbindet er die westliche Sichtweise mit dem traditionellen japanischen Stil. Einzigartiges entsteht.

Auf den Schiffen der Holländer gelangen seine Bilder außer Landes. In Europa werden sie die Impressionisten inspirieren und viele Maler wie eine Offenbarung treffen, darunter Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Gustav Klimt und Egon Schiele.

Kein anderer verbindet so klug wie Hokusai die aus Europa übernommene Technik der Perspektive mit tradiertem Handwerk und Motiven, die bald ein Kompendium des zeitgenössischen Japan bieten – Hokusai hält Schauspieler, Kurtisanen, Samurai, Sumo-Ringer, Brücken, Holzhütten fest.

Und stets ist er von furchtloser Originalität: 1804 steht er mit einem Bambusbesen und einem Sake-Fass voll Tinte in einem Tempelbezirk am Rande Edos und lässt 200 Quadratmeter Papier auslegen, dann malt er vor einem zunächst rätselnden Publikum aus wirren Strichen das gigantische Porträt eines berühmten buddhistischen Patriarchen – ein frühes Happening.

Zehn Jahre später veröffentlicht er einen Band mit Erotika, so wie viele japanische Künstler. Doch spinnt er das Sujet lustvoll weiter und zeigt eine nackte Frau im Oral- und Tentakelverkehr mit einem Oktopus. Oder zweien, sieht man genau hin. Die Darstellung dieser Taucherin mit den Kopffüßern ist eher skurril als obszön. Eingebettet in explizite Zeilen („Ahh – ja, da ist – daaa!“), spielt das Motiv mit Gier und Begehren.

Der Rastlose arbeitet weiterhin ohne Unterlass. Von 1830 bis 1836 fertigt er 250 Entwürfe an, darunter seine berühmtesten Werke; nicht hinzugerechnet die Buchillustrationen.

Mit zunehmendem Alter wendet Hokusai sich verstärkt der Natur zu: deren Details – etwa einer Heuschrecke zwischen Schwertlilien –, aber auch Landschaften, die in der japanischen Kunst zuvor nur als Kulissen dienten. Dabei gibt er den Pflanzen und Tieren eine individuelle Anmutung.

Bedrohlich lebendig wirkt auch das Motiv seines wohl berühmtesten Werkes. „Die große Welle vor Kanagawa“ scheint ihre Gischt gleich Krallen nach dem Fischerboot im Tal vor ihr auszustrecken.

Als jedoch Missernten zu Hungersnöten, Aufständen, einer Regierungskrise und dem Zusammenbruch des Druck- und Verlegergewerbes führen, verliert auch Hokusai alles. Er muss seine Bilder fortan auf der Straße feilbieten.

Zwar bessert sich bald darauf seine Lage, aber die staatliche Zensur nimmt mehr und mehr Einfluss auf sein grafisches Werk.

Der nunmehr über 80-Jährige flüchtet sich in die Malerei, arbeitet auf Seide für reiche Kundschaft – und skizziert ein Jahr lang täglich einen chinesischen Löwenhund: als Exorzismus seiner Leidenschaft.

Doch selbst das wirkt nicht, kann nicht wirken. Katsushika Hokusai lebt auch danach ausschließlich für seine Kunst.

Bis zum 18. Tag des 4. Monats im zweiten Jahr der Kaei-Periode, dem 10. Mai 1849.

Seinem letzten. ⬢

WILLIAM TURNER

Der MEISTER des LICHTS

Unter den englischen Malern ist William Turner eine Ausnahme. Denn während sich seine Zeitgenossen in der Vergangenheit verlieren, sucht der Londoner den romantischen Zauber in den Wunderwerken der Industrialisierung, lässt Lokomotiven durch Farbstürme fahren – und präsentiert 1842 in einem von außergewöhnlichen Lichteffekten dominierten Gemälde einen Dampfer als düsteres Sinnbild des Todes

TEXT: JÖRG-UWE ALBIG



Feier für einen Toten: Vor dem schemenhaften, weißen Felsen von Gibraltar liegt ein schwarzes Totenschiff: Die Flammen, die den Dampfer scheinbar verzehren, sind in Wahrheit Fackeln. Sie beleuchten die Seebestattung von David Wilkie, einem Freund des Künstlers, der auf einer Schiffsreise gestorben ist. Turner nutzt fast ausschließlich Licht und Farbe, um die Szene darzustellen – und stößt so bis an die Grenzen der gegenständlichen Malerei vor (**»FRIEDEN – BESTATTUNG AUF SEE«**)



Wolken, Wasser, Rauch und Dunst. Die Welt zerfließt in ihre Elemente. Und der einzig feste Körper in diesem Farbgestöber, das Schiff, ist zerteilt von einem Streifen aus goldenem Licht.

„Frieden“ heißt das Gemälde, das William Turner 1842 in Londons Royal Academy ausstellt. Dass die Szene vor Gibraltar spielt, gibt das Bild nicht zu erkennen. Dass es die letzte Fahrt des Malers David Wilkie zeigt, gestorben auf dem Rückweg aus Palästina und aus Furcht vor der Pest noch am gleichen Abend dem Meer übergeben, verrät nur eine Recherche. Dass es überhaupt ein Leichnam ist, der dort im Goldglanz von Fackeln zu Wasser gelassen wird, klärt erst der Untertitel: „Bestattung auf See“.

Dieses Schiff ist ein Geisterschiff, ein Traumgefährt, eine Fähre in die Unterwelt. Die Segel sind nicht weiß wie Segel, sondern schwarz wie die Stimmung, die der Künstler illustrieren will: „Ich wünschte nur“, rechtfertigt Turner die Verfremdung, „ich hätte eine Farbe, mit der ich sie noch schwärzer machen könnte.“

Eine verwunschene Welt nach romantischem Gusto also. Doch zugleich: ein kühles Signum der neuesten Technologie.

Denn das abgebildete Gefährt ist eines jener Dampfschiffe, die nun Englands Flüsse und Meere erobern. Der Maler ist nicht allein begeisterter Passagier der rußenden Kolosse, die ihre Segel ausschließlich zur Unterstützung brauchen, er erhebt sie auch zu „einer neuen Instanz des Schönen“, wie ein begeisterter Kritiker lobt. Und während die Kollegen vom Kontinent dem Fortschritt misstrauen und sich in nächtliche Waldstücke, Elfenwelten und zeitlose Einsamkeiten flüchten, porträtiert der Brite Dampfer, Eisenbahnen und Schlote.

Turner ist ja nicht im technisch rückständigen Deutschland aufgewachsen, das noch bis weit ins 19. Jahrhundert vor allem Kartoffeln, Gerste und Kuckucksuhren exportiert, sondern im Kernland der Industriellen Revolution. Er stammt nicht aus einem pommerschen Städtchen wie der Deutsche Caspar David Friedrich, sondern aus der Weltmetropole London. Das Haus, in dem er 1775 geboren wird, steht im Stadtteil Covent Garden; im Schatten von Eisengießereien und Wagenbau-Werkstätten, wenige Hundert Meter von den Werften, Pieren und Kais der Themse entfernt.

Vielleicht ist deshalb sein Wunderhorn die Schiffssirene, sind Eisenhütten, Hafenanlagen und Hochöfen seine Motive, Kanäle, Tunnel und Bergwerke.

Auch Turner feiert das „Erhabene“, jene Ästhetik des feierlichen Schreckens, die der Philosoph Edmund Burke Jahrzehnte zuvor entwickelt hat und die die Romantiker jetzt für sich entdecken: in Seestürmen, Sintfluten und Alpengipfeln. Doch er findet es auch in der Höllenglut der Eisenwerke



Von Kritikern wird Turners Malstil als überdreht verspottet – trotzdem verdient der Londoner (1775–1851) ein Vermögen (Skizze von Edward Bird, um 1800)

von Dudley, Worcestershire oder im Brand des Parlaments am 16. Oktober 1834, den er begierig auf einem Themseboot verfolgt.

Der Mobilität, die das neue Zeitalter bringt, überlässt er sich mit hellsichtigem Eifer. Er durchstreift Europa, gut 700 Orte in zehn Ländern, fährt Postkutsche, Segelschiff, Dampfer und Eisenbahn – und streckt mitten im Sturm den Kopf aus dem Zugfenster, um das Tempo zu genießen. Er pilgert zur ersten Eisenbrücke der Welt nach Coalbrookdale, zu den Erzhütten von Südwales, den Kupferminen auf der Insel Anglesey und den Fabriken und Schloten der wuchernden Industriestadt Leeds.

Und während die gefühlsbetonten deutschen Denker die Welt „romantisieren“ wollen, wie es der Dichter Novalis ausdrückt, um „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Endlichen einen unendlichen Schein“ zu verleihen, entdeckt der bodenständige Turner das Fantastische in den technischen Errungenschaften der Gegenwart.

Seine Verzauberungen nutzen die Dienste einer großen Entzauberin: der Wissenschaft. Denn mit der Industrialisierung hat auch die Erkenntnis der Welt um die Jahrhundertwende Fahrt aufgenommen.

1802 beweist Thomas Young in London mit einem Experiment die Wellennatur des Lichts, 1803 stellt John Dalton in der Royal Institution eine neue Atomtheorie vor. 1821 entdeckt Michael Faraday, dass ein stromdurchflossener Draht um einen Magneten rotiert und stößt damit auf das Grundprinzip des Elektromotors.

Turner verfolgt den Wandel mit Faszination. Er besucht gelehrte Soiréen, lernt den Chemiker Humphry Davy kennen, der sein Publikum mit Ausbrüchen künstlicher Vulkane verblüfft. Freundet sich mit Faraday an, der auch das Verhalten von Eisenspänen in Magnetfeldern untersucht, und findet in den Wirbelmustern womöglich das Modell für die Farbstrudel auf seinen Gemälden.

Er macht auch die Bekanntschaft der Physikerin Mary Somerville, die die Theorie vertritt, dass Licht zur Ausbreitung ein Medium wie die Luft benötigt. Ihre Annahme verwandelt Turner in sinnliches Erleben: In seinen Bildern ist Luft nicht mehr einfach durchsichtig, sondern mit Händen zu greifen. Sie ist angefüllt mit Regen, Dunst, Staub und Rauch – und mit dem Licht, das sich in diesen Schwebstoffen bricht.

Mehr und mehr drängt es in den Vordergrund seiner Bilder, überstrahlt die altmeisterlichen Brauntöne der frühen Jahre. Kriecht als klebrige Himmelsmasse zu Tal oder presst sich mit der Macht eines Tsunami durch Fensteröffnungen. Oder ballt sich, etwa in Turners Darstellung eines Lawinen-



Lange Zeit malt Turner seine Motive noch klar umrissen, wie hier 1824 den »HAFEN VON LONDON«. Seine Darstellungen englischer Städte und Landschaften in Wasserfarben, die Architekturzeichnungen und Kupferstiche sind beliebt und lassen sich gut verkaufen. Doch dann beginnt er sich allmählich von den konventionellen Vorgaben der Kunstakademie zu emanzipieren – und die Formen in seinen Bildern immer weiter aufzulösen

abgangs, zu kantigen Massen, die nicht nur die Landschaft verschlucken, sondern nahezu jeden Rest erkennbarer Form.

Um 1800 beginnt er, seine Ölbilder weiß zu grundieren und so den Farben eine Brillanz zu geben, die man bis dahin nur von Aquarellen kannte. Und von einer Italienreise bringt er bleibende Eindrücke südlichen Lichts mit sowie neue Pigmente, die fortan seine Bilder leuchten lassen.

So ist Turners Natur nicht jene verklärte Idylle, in der die deutschen Romantiker Zuflucht vor der Moderne suchen – sondern ein System physikalischer Kräfte. Und sein Himmel sind nicht elysische Wohnstätten von Engeln, sondern Hochöfen, in denen Wolken mit Emissionen aus Fabrikschornsteinen ununterscheidbar verschmelzen.

In diesen Bildern wird die Natur selbst zu einer Art Fabrik, und tatsächlich liegt über den Landschaften immer ein wenig von jener Gewalt, die in Dampframmen tobt. Um etwa Wind zu malen, weiß Turner, „muss man die Ursache ebenso darstellen wie seine Wirkung, und zwar mit mechanischen Hieben, welche die Stärke der Natur haben".

Daher bearbeitet er seine Leinwände nicht nur mit der Pinselspitze, sondern auch mit dem Stiel, traktiert sie mit Palettenmessern und bloßen Fingern, mit Lappen, Löschblättern und sogar Brotkrumen.

Seine Gemälde produziert er bisweilen wie am Fließband, taucht etwa einen Pinsel ins Gelb, schreitet damit eine Reihe von Staffeleien ab und trägt die Farbe auf jedes Bild auf, bis sie aufgebraucht ist.

Denn der schweigsame kleine Mann mit dem Cockney-Akzent und der Physiognomie eines Bauern entspricht so gar nicht dem Bild eines romantischen Genies: Er ist ein Macher, für den das ganze Geheimnis der Kunst in „verdammt harter Arbeit" besteht; ein Pragmatiker, der eine eigene Galerie betreibt, einen Agenten zur Akquisition von Aufträgen beschäftigt und nach und nach ein Vermögen von 140 000 Pfund (heute 16 Millionen Euro) anhäuft, mehr als jeder andere englische Künstler der Epoche.

Um diesen Gipfel zu erringen, hat er keine Zeit verloren. Schon mit 13 Jahren verkaufte er erste Aquarelle im Barbiergeschäft seines Vaters, stellte mit 15 eines in der Royal Academy aus. Mit 21 präsentierte er dort sein erstes Ölbild, ein düsteres Seestück mit Mondlicht und krängendem Fischerboot – das ihn unverzüglich bekannt machte. Mit nur 24 Jahren wurde er assoziiertes Mitglied der Kunstakademie und mit 27 Vollmitglied – eine Ehre, die seinem großen Rivalen, dem Landschaftsmaler John Constable, erst mit 52 zuteil wurde.

Die Academy, die mächtigste Instanz im Land, die den Wert eines Malers bestimmt, ist sein wahres Zuhause. Auf ihren Jahresausstellungen zeigt er regelmäßig Gemälde. Für seine Eltern bringt der Eigenbrötler



Hügel, Himmel, Fluss und Brücke verschmelzen zu einem Nebel, aus dem eine schwarze Lokomotive hervorschießt. Turners Meisterwerk **»REGEN, DAMPF UND GESCHWINDIGKEIT – THE GREAT WESTERN RAILWAY«**, 1844 vollendet, wird zum Sinnbild der Industriellen Revolution. Der Schriftsteller William Thackeray staunt: »So etwas wie dieses Bild hat die Welt noch nicht gesehen«

dagegen vergleichsweise wenig Interesse auf. Und kaum inniger kümmert er sich um seine Geliebte und die unehelichen Kinder, die er, lebenslang Junggeselle, vor der Öffentlichkeit versteckt.

Dafür beherrscht er die Werbung für sich selbst wie kein Zweiter. Keine Gelegenheit lässt er aus, um sein Werk ins rechte Licht zu rücken. Virtuos umgarnt er Kritiker und Mäzene, kleidet sich, um ihnen zu gefallen, mit gezielter Eleganz. Atelierbesucher lässt er bisweilen im Dunkeln warten, bis ihre Augen reif sind für seine Spezialeffekte.

Turner legt großen Wert darauf, sein Werk per Druckgrafik an ein breites Publikum zu streuen – und ruft Ignoranten, die Mühe haben, seine bildnerischen Revolutionen nachzuvollziehen, zur Ordnung: „Ich löse die Formen auf“, herrscht er einen von ihnen an, „aber Sie folgen mir nicht, sondern behalten die Formen bei.“

Denn die klare Kontur, die dem gelernten Architekturzeichner seine Ausbilder eingeschärft haben und die auch in der noch immer vorherrschenden französischen Malschule dominiert, verweht in Turners Farbstürmen mehr und mehr.

Auch in „Frieden“, das er zum Gedenken an seinen Freund David Wilkie malt, gibt es kaum noch einen Horizont, kaum noch

einen Unterschied zwischen Schiff und Rauch, kaum eine Grenze zwischen den Dingen und ihren Spiegelbildern im Wasser.

So mobilisiert das Tempo der neuen Zeit, das den Passagieren der Dampfer und Züge die Köpfe verdreht, zunehmend auch Turners Malerei.

Und wenn er 1844 einen Zug der Great-Western-Eisenbahn darstellt, der bei schlechtem Wetter eine Brücke überquert, dann verwirbeln Zug, Brücke, Landschaft und der kaum noch erkennbare Hase, der vor der Lokomotive über die Gleise flüchtet, in einem Windkanal aus „Regen, Dampf und Geschwindigkeit“, so der Titel des heute berühmtesten seiner Bilder.

Dieser Regen, staunt einer seiner Bewunderer, der gefeierte Schriftsteller William Thackeray, „ist aus Klecksen schmutzigen Kitts komponiert und mit einer Maurerkelle auf die Leinwand gehauen; der Sonnenschein funkelt aus sehr dicken, schmierigen Klumpen Chromgelb“.

So entstehe „wirklicher Regen, dahinter wirklicher Sonnenschein“ – und ein Zug, „der sich wirklich mit 50 Meilen pro Stunde bewegt“. Verblüfft stellt Thackeray fest: „So etwas wie dieses Bild hat die Welt noch nicht gesehen.“

Das ist ein Superlativ nach Turners Geschmack. Denn der Wettbewerb mit anderen ist ihm zur zweiten Natur geworden. Vor allem die *varnishing days* in der königlichen Akademie, die kurz vor Eröffnung der Jahresausstellung jedem Maler Gelegenheit zu letzten Retuschen geben, nutzt er zur Schlacht mit den Zunftgenossen.

Einmal fordert er einen Kollegen zum Wettmalen auf – gleiches Sujet, gleiches Format –, um am Eröffnungstag umso sieg-reicher dazustehen. Schickt Leinwände in die Ausstellung, die noch nicht viel mehr sind als Ansammlungen von Farbtupfern: nur um noch am Varnishing Day auf die Konkurrenz reagieren zu können, sich von ihnen abzuheben und das Werk vor atemlosem Publikum bravourös zu vollenden.

So schmettert er, kurz vor Beginn der Schau, einen leuchtend roten Fleck ins graue Meer auf einem Seestück – mit dem einzigen Ziel, das Zinnober des Constable-Bildes gleich nebenan blass aussehen zu lassen. „Turner war hier und hat eine Kanone abgefeuert“, muss der Rivale anerkennen.

Doch auch dem Publikum wird häufig schwindlig angesichts der Farbwirbel des Malers. Es gibt Kollegen, die seine Grenzverwischungen als Grenzverletzungen beargwöhnen.

Kritiker verpassen ihm den Beinamen „Over-Turner“, der „Überdrehte“, und verspotten seine Manier, Farbflächen unter üppigen Lagen von Weiß verschwimmen zu lassen, als Arbeit mit „Seifenlauge und Tünche“. Seine wild abstrakten Farb-Ragouts erklären sie zu „Küchenkram“.

Es gibt Sammler, die William Turners Bilder, vom Ruhm des Malers verführt, per Post bestellen – und sich anschließend über deren unscharfe Umrisse beschweren: ein Vorwurf, der freilich in den Ohren des

Die Impressionisten erklären William Turner zum VATER ihrer Bewegung

Künstlers wie ein Kompliment klingt. Einem dieser enttäuschten Kunden lässt er über einen Mittelsmann ausrichten, da sei leider nichts zu machen: „Sie sollten Mr. Lenox sagen, dass Undeutlichkeit nun einmal mein Fehler ist.“

Dabei fällt es selbst Bewunderern oft schwer, im Toben der Turner’schen Elemente noch den Gegenstand zu erkennen.

„Das Ende der Welt, Mr. Turner?“, rätselt eine wohlwollende Besucherin angesichts einer Kaskade aus Grau und Schwarz, die sich vor einer glühend gelben Wolkenwand ergießt, und des bleichen Sonnenfladens, der fremd wie eine aufgeklebte Münze im Wolkenmeer steht.

„Nein, Madam“, entgegnet der Maler. „Hannibal beim Überqueren der Alpen.“

Doch die Kritiker preisen das Bild, loben die „schreckliche Großartigkeit“, die „Gefühle von Ehrfurcht und Größe“, die es erregt. Und als Turner an einem Dezembertag im Jahr 1851 stirbt, gilt er als unumstrittener König der britischen Malerei.

Mit großem Gepränge wird er in der Krypta der St Paul’s Cathedral beigesetzt, gleich neben den Grabmälern von Admiral Lord Nelson und dem Architekten Sir Christopher Wren, Wiedererbauer Londons nach dem großen Brand 1666. Ein Denkmal des Malers, fünf Pinsel in den Händen und den Blick ins Weite gerichtet, ziert das Kirchenschiff. In Großbritannien ist er endgültig zum Nationalhelden geworden.

A

Auf dem Kontinent freilich hadert die Kunstkritik noch lange mit Turners industrieller Revolution.

In Deutschland schmäht man seine Werke als Zufallsprodukte, als „knabenhafte Sudelei“, als „grelle, geschminkte Buntheit mit einem allgemein nebulistischen Wesen“.

Italiener drucken anlässlich seiner Ausstellung in Rom Spottbilder mit der Karikatur eines kotenden Hundes, der ausruft: „Auch ich bin ein Maler.“

Und in Frankreich gibt der Großkritiker Charles Blanc die Lesart vor: „Der Künstler wollte das Unendliche überbieten, er hat sich im Nebel verirrt und fiel ins Delirium.“

Erst die Impressionisten werden das glühende Licht, die Auflösung der Formen und die geradezu körperliche Macht der Farbe in Turners Malerei zu schätzen wissen – und den Briten zu einem Vater ihrer Bewegung ernennen. Auch in sein Ja zur modernen Welt stimmen sie ein: Claude Monet etwa malt Ladekräne im Hafen von Le Havre oder den Pariser Bahnhof Saint-Lazare.

Doch das romantische Pathos, das William Turners „Frieden“ noch beherrscht hat, ist verflogen: kein Todesschwelgen mehr, keine schwarzen Segel.

Anstelle der düsteren Wucht, der Angst-Lust am „Erhabenen“, wird bei den Impressionisten nichts als die heitere Gelassenheit der Flaneure regieren. ⬢

Jörg-Uwe Albig, Jg. 1960, ist Autor im Team von GEO*EPOCHE*.

Der LETZTE seiner ART

In Utagawa Hiroshiges Werk vollendet sich die Kunst des japanischen Holzschnitts: Der letzte Großmeister dieser Form schafft grandiose Landschaftspanoramen mit klaren Konturen, eindrücklichen Kompositionen und großen Farbflächen – eine Ästhetik, die auch zahlreiche europäische Maler beeindrucken und inspirieren wird



Mit scharfen Umrissen und flächigem Farbauftrag erzeugt Utagawa Hiroshige (1797–1858) in seinen Holzschnitten wie **»UNERWARTETER SCHAUER AUF DER GROSSEN BRÜCKE BEI ATAKE«** (1857) eine ganz eigene Bildsprache



大はし
阿弥の
夕立



EDO, KILOMETER 0: An der Brücke über den Fluss Nihonbashi bahnt eine Samurai-Eskorte ihrem Herrn am frühen Morgen einen Weg durch das Gedränge aus Händlern und Fischern. An dem Viadukt beginnen alle fünf großen Überlandstraßen Japans, hier beginnt auch die Reise Hiroshiges. Der Überweg ist das Zentrum des Kaiserreichs, das in Wirklichkeit von Militärdiktatoren, den Tokugawa-Shogunen, beherrscht wird



SHINAGAWA, KILOMETER 8: Frachtsegler ankern im Hafen, die Eskorte eines Provinzfürsten passiert die erste Kontrollstation auf dem Weg von Edo nach Kyoto. Samurai mit Langbögen und dem Reisegepäck des Lehnsherrn bilden das Ende des Begleittrupps

Eine REISE durch JAPAN

1832 begleitet Utagawa Hiroshige die Entourage des japanischen Herrschers von Edo, dem späteren Tokyo, bis ins rund 500 Kilometer entfernte Kyoto. An jeder der Stationen auf dem Tokaido genannten Weg hält der Künstler inne und zeichnet, was er sieht. Die so entstehende Bilderserie »53 Stationen des Tokaido« gehört zu den berühmtesten Werken des Meisters



TOTSUKA, KILOMETER 41: An der Raststätte herrscht reger Betrieb. Ungelenk steigt ein Samurai vom Pferd, fast fällt er einem Herbergsmädchen in die Arme. Schilder tun kund, dass Pilgergruppen den Gasthof nutzen



FUJISAWA, KILOMETER 49: Hinter der Kontrollstation am Fluss erhebt sich ein buddhistischer Tempel. Die Wanderer auf der Brücke und davor sind dagegen Pilger auf dem Weg zu einem Shinto-Schrein – der Torbogen weist ihnen den Weg zu dem heiligen Ort

KALEIDOSKOP des ALLTAGS

Der Erfolg der »53 Stationen des Tokaido« macht den rund 35-jährigen Hiroshige auf einen Schlag zu einem der populärsten Künstler Japans. In den folgenden Jahren unternimmt er immer wieder Reisen durch das Kaiserreich, die er ebenfalls in Druckserien verewigt. Vermutlich fertigt er im Laufe seines Lebens rund 5000 Farbholzschnitte, manche werden in einer Auflage von 10 000 Exemplaren verbreitet



HARA, KILOMETER 124: Während sich die junge Dame (Mitte) kaum vom Anblick des heiligen Berges Fuji lösen kann, mahnt ihre ältere Begleitung zur Eile, um vor Einbruch der Dunkelheit am Ziel zu sein. Denn auf den Straßen lauern häufig Räuber und Wegelagerer



OKITSU, KILOMETER 160: Aus strategischen Gründen gestattet der Shogun den Brückenbau nur an ausgewählten Plätzen. Reisende müssen daher Flüsse oft zu Fuß überqueren – oder sich in einer Sänfte tragen lassen, wie diese beiden Sumo-Ringer



AKASAKA, KILOMETER 300: Die meisten Annehmlichkeiten bieten die großen Herbergen. Ein Gast (im Bild links) etwa ist auf dem Weg ins Bad. Die sich schminkenden Frauen rechts sind vermutlich Prostituierte, die sich für ihre Freier zurechtmachen



OTSU, KILOMETER 481: Knechte mit schwer beladenen Ochsenkarren ziehen vorüber, vor einem Teehaus hantiert ein Mann mit wassergefüllten Bottichen – vermutlich ein Fischer auf dem Weg nach Kyoto, der dort seinen Fang aus einem nahe gelegenen See verkaufen will



KYOTO, KILOMETER 493: Am Ende der Reise erreicht die Gemeinschaft die Kaiserstadt Kyoto mit ihren Tempeln und Pagoden. Eine Gruppe von Menschen in höfisch anmutender Tracht betritt die Brücke über den Fluss Kamo

POESIE der WAHRHEIT

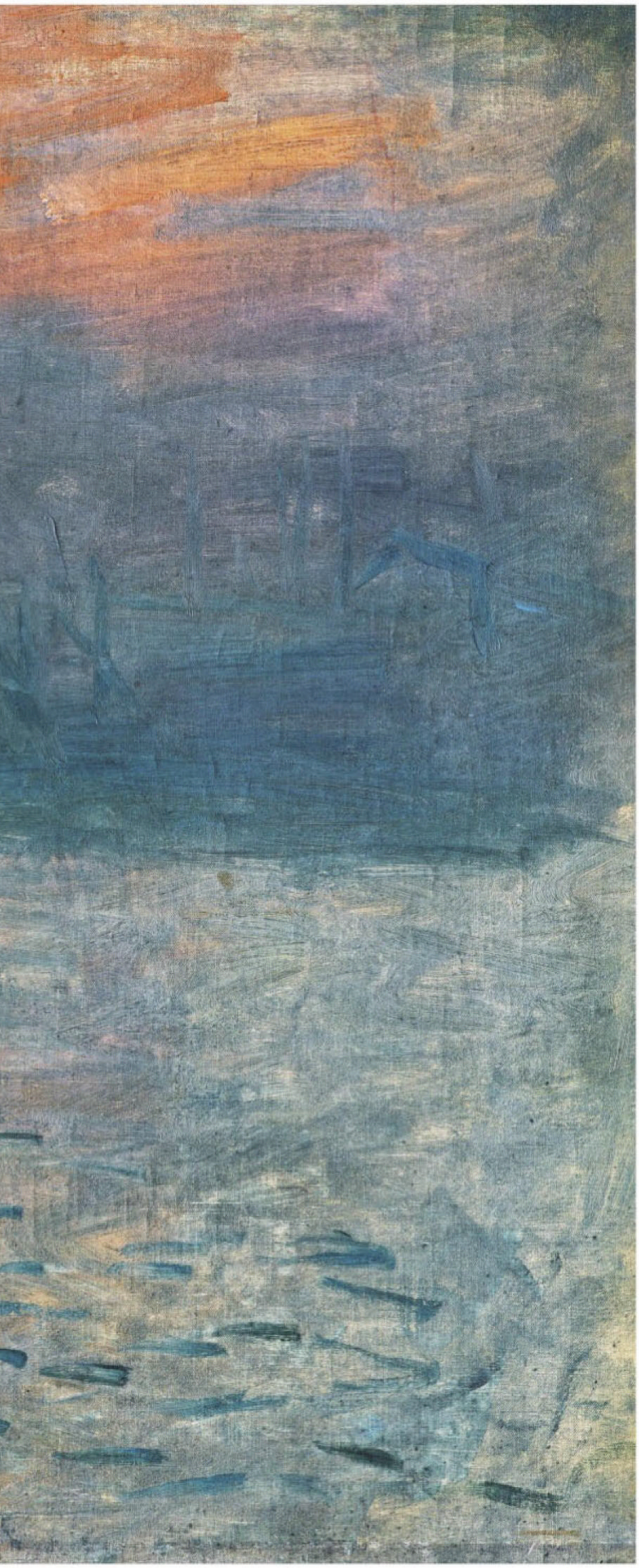
Wie kaum einem japanischen Künstler zuvor gelingt es Hiroshige, die landschaftlichen und sozialen Besonderheiten seiner Heimat in wenigen einfachen Elementen und dennoch sofort wiedererkennbar darzustellen – er hält in seinen Werken gleichsam die Essenz dessen fest, was er sieht





In rituelle Kleider gehüllte Frauen strömen zum Heiligtum auf der Insel Enoshima nahe Edo; hinten links ist der Berg Fuji zu sehen. 1851 fertigt Hiroshige das Tryptichon **»PILGERINNEN AM SCHREIN DER GÖTTIN BENZAITEN«**. Der Künstler ist auf dem Höhepunkt seines Könnens. Doch ihm bleiben nicht mehr viele Jahre: 1858 stirbt der letzte Großmeister der Holzschnittkunst an der Cholera





Eine WELT aus FARBEN

Als der Pionier des Impressionismus nach vielen Jahren endlich Anerkennung findet, versagen ihm seine Augen den Dienst: Ausgerechnet Claude Monet, der wie kein anderer das Licht analysiert hat, kann immer weniger sehen. Dennoch gelingen dem Franzosen weiterhin Gemälde von einzigartiger Leuchtkraft

TEXT: MARKUS WOLFF

Monet will subjektive Eindrücke wiedergeben, nicht die Realität. Als **»IMPRESSION, SONNENAUFGANG«** bezeichnet ein Kritiker seine 1873 vollendete Hafenansicht von Le Havre – ein Spottname, den die Künstler um Monet bald stolz übernehmen

Was soll das, was ist los mit Monet? Ein Getreideschober, schon wieder. Wie viele mag er davon bereits gemalt haben – 20? 100? Schober bei Sonnenuntergang, Schober bei Raureif, Schober bei Schnee. Sogar eine Ausstellung will er mit ihnen bestücken, fast nur mit *meules*.

Ist er bequem geworden, sind ihm die Ideen ausgegangen, oder ist er nur noch am Geld interessiert? Zumal sich vor allem die Amerikaner um diese Werke reißen, die nichts zeigen als hüttenähnliche Haufen aus Weizengarben. Für 5000, manchmal auch 6000 Francs pro Bild wechseln sie von Frankreich in die Vereinigten Staaten.

Verständnislos blicken Monets Künstlerkollegen auf die neuen Werke des 50-Jährigen. „Immer das Gleiche!“, kritisiert Camille Pissarro. „Ich weiß nicht, wieso es Monet nicht unangenehm ist, sich zu solchen Wiederholungen nötigen zu lassen – das sind die verderblichen Wirkungen des Erfolges.“

Es muss das Geld sein, das ihn verleitet. Jenen Mann, der als junger Künstler seine Arbeiten oft für 50 Francs verramschte und manchmal tagelang nichts zu essen hatte. Monet, das Genie in der Gruppe der Impressionisten, der Pionier, der wie kein anderer unter ihnen mit schnellen Pinselstrichen die Flüchtigkeit eines Augenblicks einzufangen versteht.

Unprätentiös waren seine Themen ja schon immer: Küsten, Waldwege, Frauen in Mohnblumenfeldern. Doch mit dieser Serie von Getreideschobern droht er in den Augen seiner Weggefährten banal zu werden.

Es stimmt, Claude Monet ist besessen. Doch nicht vom Geld, sondern von den Stimmungen des Lichts. Die sich immer wieder verändern, zu jeder Jahreszeit, in jeder Stunde, ja, in jeder Minute. Ein Getriebener ist er, der die Sonne belauert, die Schatten. Ein Rastloser, nach vielen Jahren der Malerei mehr denn je vom Wunsch durchdrungen, den wahren Moment in dessen exakter Farbigkeit festzuhalten.

Zu seinen Motiven begibt er sich daher nicht selten mit einer Schubkarre. Darauf stapeln sich Leinwände, an denen er parallel arbeitet. Und sind es doch einmal zu wenig, muss seine Stieftochter zurückeilen, um neue zu holen. Und noch mehr. Und noch mehr. „Schnell!“, ruft Monet und malt fieberhaft an der Variante weiter, die gerade zu der momentanen Lichtstimmung passt. Einmal schreibt er fast resigniert, „um alles wiederzugeben, braucht man zwei Hände und Hunderte von Leinwänden“.

Die anderen Künstler sehen in Monets Getreideschobern nur das Motiv; sie erkennen nicht die Absicht dahinter.

Ihnen ist nicht bewusst, dass Monet damit die ursprüngliche Idee des Impressionismus – die Stimmung eines bestimmten Moments auf der Leinwand festzuhalten – radikal zu Ende denkt: Denn natürlich lässt sich die Flüchtigkeit eines Augenblicks, lassen sich die Veränderungen von Nuancen am besten darstellen, wenn man sich wieder und wieder dem gleichen Motiv widmet.



Claude Monet (1840–1926) arbeitet eng mit Auguste Renoir zusammen, den er als Schüler in einem Pariser Atelier kennengelernt hat. 1875 fertigt Renoir ein Porträt des damals 35-jährigen Freundes

Es ist eine neue Phase in dieser außergewöhnlichen Malerlaufbahn, die um 1855 beginnt, als in Le Havre ein Schüler gelangweilt in der Bank seines Klassenzimmers sitzt. Eher mühsam hat er Lesen und Schreiben gelernt; Schule empfindet der sturköpfige Junge, den seine Eltern Oscar-Claude getauft haben, als Gefängnis.

Lieber schwimmt der 15-Jährige im Meer oder vertreibt sich die Zeit an den Klippen.

Im Unterricht kritzelt er dagegen bevorzugt mit Farbstiften oder Feder Girlanden an den Seitenrand seiner Bücher und malt Ornamente auf die blauen Blätter seiner Hefte. Besonders gut versteht sich der Knabe darauf, seine Lehrer zu zeichnen, und zwar „auf respektloseste Weise, indem ich sie so verzerrt wie nur möglich darstellte“, wie er sich Jahrzehnte später erinnert. Große Köpfe, kleine Körper.

Karikaturen werden zur Spezialität des jungen Oscar-Claude Monet. Zunächst verschenkt er seine Arbeiten an Klassenkameraden, doch rasch wächst auch außerhalb der Schule die Nachfrage nach seinen marionettenhaft wirkenden Figuren.

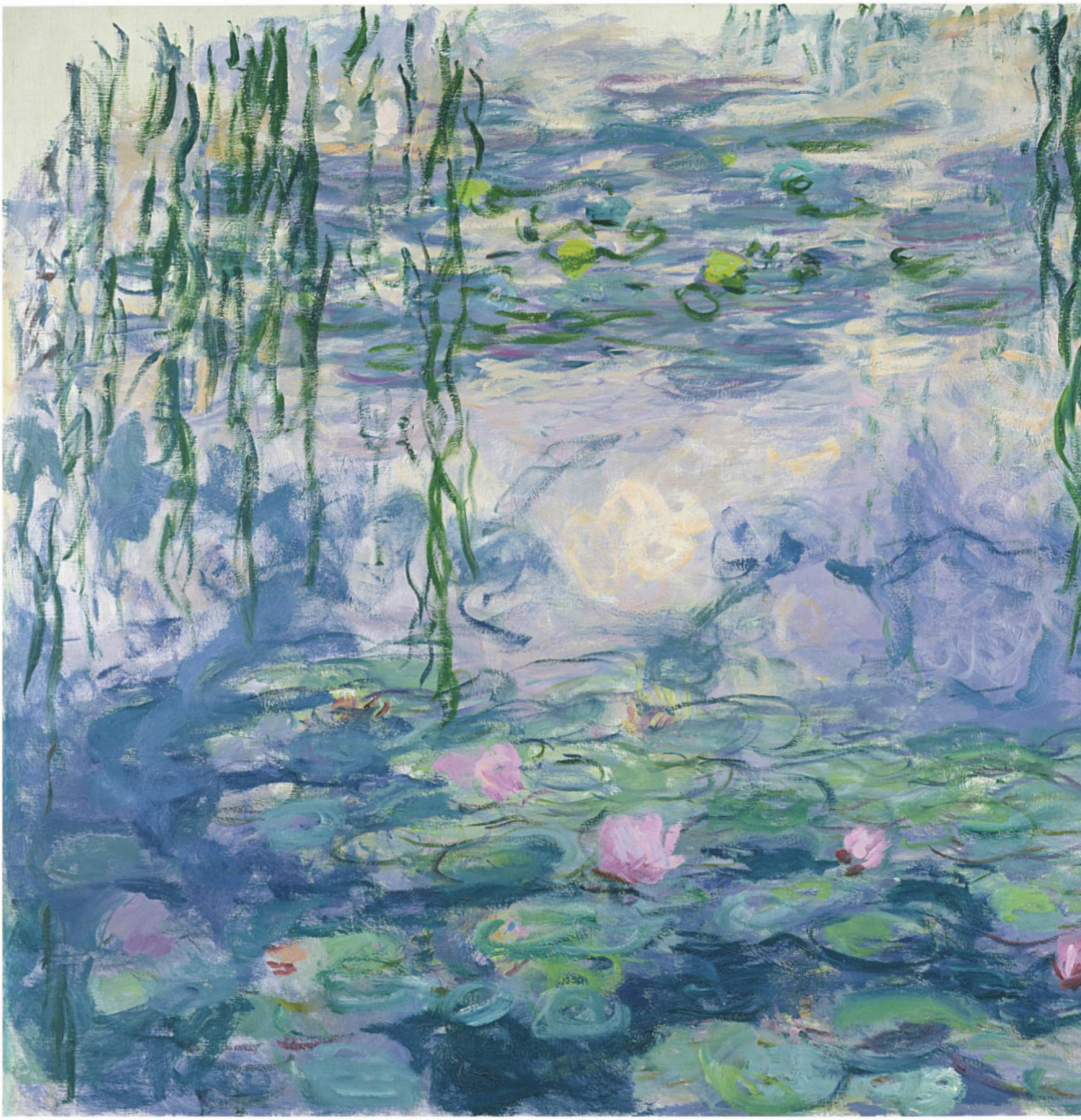
So groß ist der Bedarf, dass der geschäftstüchtige Heranwachsende bis zu 20 Francs pro Stück verlangt, mehr als den Wochenlohn eines Arbeiters. Monet wird eine Berühmtheit in Le Havre.

Schließlich stellt er im Schaufenster des einzigen Bilderrahmengeschäfts der Stadt aus. Jeden Sonntag sind bei „Gravier“ neben Landschaftsbildern fortan auch fünf oder sechs neue, mit „O. Monet“ signierte Karikaturen zu sehen, in Goldrahmen und unter Glas geschützt. Häufig drängeln sich Schaulustige vor der Auslage.

Monets Einkommen wächst, genau wie sein Selbstbewusstsein. Geradezu als Zumutung empfindet er, dass seine Arbeiten gemeinsam mit für ihn unerträglichen Seestücken ausgestellt werden. Bilder der Umgebung sind es, alltägliche Szenen am Strand



Nur vier Tage Zeit hat Monet 1866 angeblich für dieses Porträt seiner späteren Ehefrau Camille Doncieux, um es rechtzeitig für den »Salon de Paris« fertigzustellen, die wichtigste Kunstschau Frankreichs. Er bringt die Farben *alla prima*, nass in nass, auf die Leinwand; jeder Pinselstrich muss sofort perfekt sein. Die konservative Jury akzeptiert das Werk, denn er malt **»CAMILLE«** noch detailgetreu – und konventionell



Ab 1889 beginnt Monet, Bilderserien zu malen, von Pappeln, Schobern, Kathedralen, Felsenküsten – und von den Seerosen auf dem Teich seines Gartens. Das eigentliche Motiv wird dabei immer unwichtiger; dem Künstler geht es um das Spiel von Licht und Farben im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten. Bis zu seinem Tod wird er mehr als 200 Gemälde dieser Blüten vollenden, oftmals in großen Formaten. Diese **»SEEROSEN«** (um 1918) messen 150 mal 197 Zentimeter



zumeist, unter einem in blassen Farbtönen gehaltenen Himmel. „Abscheulich“, findet Monet. Wer auch immer sie geschaffen hat, müsse ein „Idiot“ sein.

Der „Idiot“ heißt Eugène Boudin und ist ein ehemaliger Teilhaber von Gravier. Als Monet eines Tages wieder einmal dessen Geschäft betritt, stellt ihn der Besitzer unvermittelt einem anderen Besucher vor. „Sehen Sie nur, Monsieur Boudin, das ist der junge Mann, der so viel Talent für Karikaturen hat!“ Eine Gestalt mit dicklichem, ausdruckslosem Gesicht und staubüberzogenen Schuhen tritt Monet entgegen.

„Ich sehe mir ihre Skizzen immer mit Vergnügen an. Sie sind amüsant, frech, schwungvoll“, sagt Boudin mit sanfter Stimme und schaut sich eine Auswahl von Monets Arbeiten an. „Aber ich hoffe doch, dass Sie dabei nicht stehen bleiben.“ Er solle studieren: „Lernen Sie zu sehen und zu malen, zeichnen Sie, malen Sie Landschaften!“

Boudins Angebot, der 16-Jährige dürfe ihn gern bei der Arbeit im Freien begleiten, lehnt Monet ab, zu sehr verachtet er dessen Stil. Doch Boudin erneuert immer wieder seine Einladungen.

Schließlich willigt Monet ein und folgt dem Künstler in eine Gegend nordöstlich von Le Havre. Im Gepäck: sein erster Farbkasten. Es ist wohl ein Tag im Sommer 1857.

Er wird zu Monets Schlüsselerlebnis.



Mit raschen Pinselstrichen und in lichterfüllten Farben malt Monet 1875 Camille und den gemeinsamen Sohn Jean. So erscheint »DER SPAZIERGANG. FRAU MIT SONNENSCHIRM« wie ein flüchtiger Moment

D

Das jedenfalls behauptet er selbst Jahrzehnte später: Aufmerksam beobachtet Monet an diesem Tag, wie gekonnt es der von ihm offenbar unterschätzte Maler versteht, auf spontane Weise die Atmosphäre der Landschaft einzufangen, „und plötzlich war es, als würde ein Schleier aufreißen: Ich hatte verstanden, ich hatte begriffen, was Malerei sein kann.“

Der 16 Jahre ältere Boudin wird Monets Lehrer und Mentor. Geduldig bringt er seinem wissbegierigen Schüler den Umgang mit Pastellfarbe und Pinsel bei, schult ihn, die Farben einer Landschaft zu erkennen, die richtige Perspektive zu beachten. „Dass ich Maler geworden bin“, wird Monet später sagen, „verdanke ich Eugène Boudin.“

Und so steht Oscar-Claudes Berufswunsch fest. Zum Verdruss des Vaters, eines wenig erfolgreichen Kaufmanns, der mit seiner Frau und den beiden Söhnen 1845 von Paris zu Verwandten nach Le Havre gezogen ist, vermutlich wegen schlecht laufender Geschäfte.

Im Januar 1857 stirbt die Mutter. Ohne Abschluss verlässt der mäßige Schüler etwas später das Gymnasium – wohl mit Erlaubnis des Vaters, der vielleicht hofft, der 16-Jährige werde eine Lehre im Handelshaus seines Onkels beginnen.

Aber nun will er plötzlich Maler werden? Adolphe Monet reagiert verständnislos, Kunst wird im Milieu der Kaufleute bestenfalls belächelt. „Du bekommst keinen Sou!“, droht er seinem Sohn.

„Ich komme ohne aus!“, erwidert Oscar-Claude trotzig – so zumindest wird er es Jahrzehnte später darstellen.

Nur seine Tante unterstützt den Jungen in seiner Entscheidung. Sie ist die Einzige, die sich in der Verwandtschaft für Kunst interessiert. Obendrein hat sie Kontakt zu einigen Malern und besitzt ein kleines Atelier für die eigenen Malversuche. Das stellt

sie ihrem Neffen zur Verfügung, der aber so rasch wie möglich zum Studieren nach Paris ziehen will.

Dort 1859 angekommen, macht sich der inzwischen 18-Jährige auf die Suche nach einem geeigneten Lehrer. Neben der Tante ist nun auch der Vater bereit, die Studien zu finanzieren – vorausgesetzt, sein Sohn lernt von einem arrivierten Künstler.

Ein traditionelles Atelier lehnt Oscar-Claude aber ab: Zu konservativ erscheint ihm dort die Ausbildung, in der die Schüler lange nach Stichen und Gipsabdrücken zeichnen und sich erst nach Jahren an lebenden Modellen oder Landschaften versuchen dürfen.

Vor allem aber propagieren die Lehrer das klassische Historienbild, das in Frankreich immer noch als höchste Bildgattung angesehen wird: mythologisch verbrämte Motive, glatt und pathetisch.

Monet mietet sich einen Platz in der „Académie Suisse“ auf der Île de la Cité. Die ist allerdings keine Lehranstalt, sondern ein Atelier, in dem angehende Maler ohne Vorschriften oder Bevormundung gegen eine monatliche Gebühr direkt mit dem Aktzeichnen beginnen können: jeweils drei Wochen mit einem männlichen, eine Woche mit einem weiblichen Modell.

Wenn er nicht arbeitet, kultiviert Monet das Bohemeleben eines Pariser Künstlers. Diskutiert mit Gleichgesinnten in Cafés und trinkt sich in Bierhallen und Bars durch die Nächte: ein temperamentvoller Heranwachsender, der durch große braune Augen auf die Welt blickt, eher Flaum als Bart im glatten Gesicht und mit dichtem, nach hinten gekämmtem Haar.

Obwohl er kein Geld besitzt, trägt er Hemden mit Spitzenmanschetten. „Dandy“ nennen seine Mitschüler diesen selbstbewussten, mitunter überheblichen Kerl. „Entschuldigen Sie, ich schlafe nur mit Herzoginnen oder Dienstmädchen“, entgegnet er einmal auf die Avancen einer jungen Frau: „Das Mittelmaß ekelt mich an.“ Seine Statur hindert ihn jedenfalls nicht daran, sich schon früh für einen Großen zu halten: Monet misst nur 1,65 Meter.

Doch dann macht das Militär alle weiteren Pläne zunichte. Sieben Jahre soll Monet dienen. Vater und Tante erklären sich bereit, den Jungen, wie es zu jener Zeit möglich ist, für 2500 Francs freizukaufen – sofern der seinen Ausflug in die Malerei beendet und als Kaufmann nach Le Havre zurückkehrt.

Monet lehnt stolz ab, zumal ihn ein verklärtes Soldatenbild lockt: „Endlose Ritte unter sengender Sonne, die Razzien, die Detonationen des Pulvers, die Säbelhiebe …“

Nichts von dem wird er erleben. Stattdessen erkrankt er nach einem Dreivierteljahr in Algerien an Typhus. Während seines Genesungsurlaubs in der Heimat malt er trotz Fiebers so inbrünstig, dass es selbst seinen Vater beeindruckt. Bevor Oscar-Claude nach Afrika zurückkehren muss, willigt Adolphe Monet schließlich wieder ein, den Sohn bei einer Künstlerkarriere zu unterstützen. Die wohlhabende, kunstliebende Tante löst ihn mit ihrem Geld aus.

Noch hat sie Hoffnung, dass sich ihr Neffe zu einem klassischen Maler entwickeln wird. Bei seinen Bildern handele es sich meist um „grauenhafte Machwerke, für die er sich selbst bewundert und Dummköpfe findet, die ihn beglückwünschen“, schreibt sie an einen befreundeten Künstler. „Ich möchte ihn um jeden Preis da herausholen und zum ernsthaften Arbeiten zwingen.“

M

Monet kehrt nach Paris zurück. „Damit das völlig klar ist: Du wirst arbeiten, diesmal ernsthaft. Ich will dich in einem Atelier wissen, unter der strengen Führung eines bekannten Meisters“, soll der Vater gemahnt haben, so behauptet Monet später.

Der Sohn folgt seinen Worten und erhält einen Platz im Atelier des angesehenen Charles Gleyre. Dort studiert er gemeinsam mit Auguste Renoir und Alfred Sisley. Alle drei (wie auch Camille Pissarro, den Monet in der Académie Suisse kennengelernt hat) werden es später zu Weltruhm bringen.

Für seinen Lehrer hat der überhebliche Monet aber, wie zuvor für Eugène Boudin, nur Spott übrig. Für altmodisch und engstirnig hält er Charles Gleyre – und glaubt, der Schweizer wolle seinen Schüler zu einem jener Maler heranziehen, die mit Historienbildern die wichtigsten Ausstellungen überschwemmen, vor allem den „Salon de Paris“.

In Kunstfragen ist der Salon maßgeblich – verkaufen lässt sich fast nur, was hier aufgenommen und ausgestellt wurde. Die Jury dieser alljährlichen Ausstellung aber ist meist von Konservativen besetzt, von Gralshütern eines Kunstgeschmacks, für die „neu“ nur ein anderes Wort für die Variation des Immergleichen ist.

„Was wir hier machen, ist Stumpfsinn!“, sagt sich Monet eines Tages über seine Zeit bei Gleyre – so erinnert er sich zumindest später in einem Gespräch. 1864 endet dort seine Ausbildung. Kurz darauf streicht Vater Monet seinem Sohn das Geld.

Der will schon seit einiger Zeit nicht mehr heißen, wie man ihn daheim kennt; Bilder signiert er nun mit „C“, wie „Claude“.

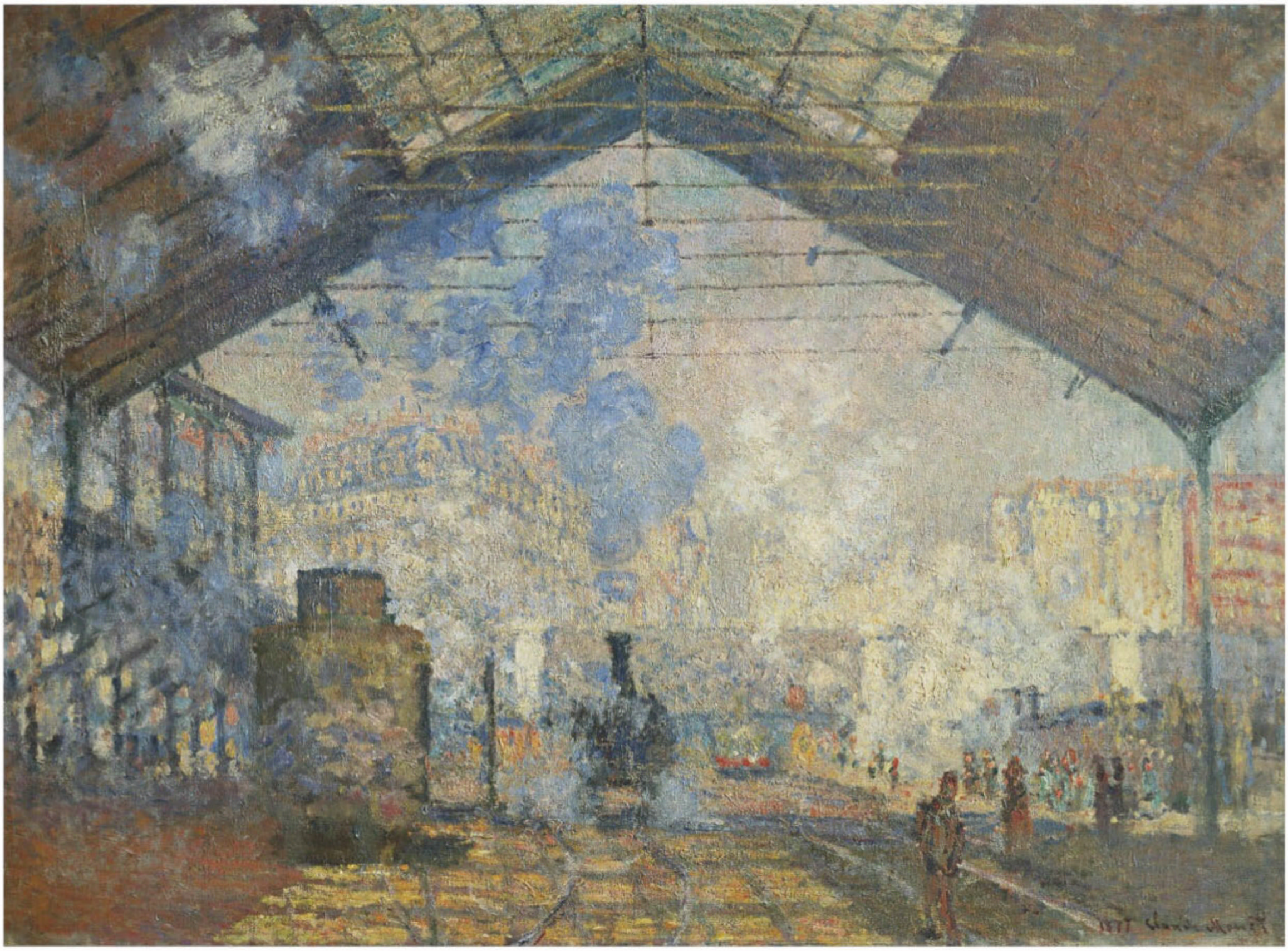
Er schätzt vor allem das Arbeiten im Freien – so wie es die Mitglieder der Schule von Barbizon schon länger halten, die ihren Namen einem Ort bei Paris verdankt. Monet bewundert die Werke dieser Künstler. Ein Freilichtmaler wie sie will er werden.

Immer wieder fährt er fortan aufs Land. Zwar malt er auch Stillleben und Porträts, seine bevorzugten Motive aber findet er nun im Freien. Denn „alles, was unmittelbar an Ort und Stelle entsteht“, das hat ihn schon Boudin gelehrt, „besitzt eine Kraft, eine Intensität und Lebendigkeit, die sich im Atelier nicht nachschaffen lässt“.

Er malt und malt, in Paris ebenso wie auf Heimatbesuchen an der Küste Le Havres. Der Stil ist dem der Schule von Barbizon nachempfunden, spontan und für die Zeit ungewöhnlich. Er rebelliert gegen das akademische Kunstverständnis, das nur ein idealisiertes, verklärtes Abbild der Natur zulasse, so Monet, aber nicht die wahre Schönheit, wie er sie in ihr erkenne.

Aber er will auch Karriere machen. Immer wieder sucht er daher die Beachtung durch die Juroren im Salon de Paris. Beeindruckt und angeregt von Édouard Manets „Frühstück im Grünen“, das wegen einer nackten, unbekümmert neben zwei bekleideten Männern im Gras sitzenden Frau zum Skandal geworden ist, entschließt sich Monet, ebenfalls für Aufsehen zu sorgen.

Als für den Salon von 1865 erstmals zwei seiner Seebilder akzeptiert werden, ver-



1877 arbeitet Monet für eine Weile in einem Pariser Bahnhof: Mit einer Bildserie, die bereits ins Abstrakte weist, wird er zu einem Chronisten des modernen Lebens (»DER BAHNHOF SAINT-LAZARE«)

sucht er im Jahr darauf mit einem ebenfalls „Frühstück im Grünen“ betitelten Bild die etablierte Kunstwelt zu beeindrucken. Er legt es auf eine Breite von mehr als sechs Metern und eine Höhe von fast fünf Metern an, mit lebensgroßen Figuren in zeitgemäßer Kleidung. Rund ein Dutzend Männer und Frauen sollen sich darauf, so sein Plan, um eine Picknickdecke im Unterholz eines Buchenhains gruppieren.

Ein solches Werk, weiß Monet, ist noch nie im Salon de Paris präsentiert worden. Doch er übernimmt sich, scheitert an den enormen Dimensionen, aber auch an der künstlerischen Ausführung des Motivs – und wird das Bild nie vollenden.

Stattdessen fertigt er gerade noch rechtzeitig ein weiteres Gemälde an, das er nun für den Salon einreicht. Es ist das lebensgroße Porträt einer jungen Frau in grün gestreiftem Kleid und Samtjacke – und weitgehend konventionell gemalt. Im Stil entspricht es manchen Bildern Édouard Manets.

Der Schriftsteller und Journalist Émile Zola, ein prominenter Verteidiger Manets, sieht in dem Gemälde Bahnbrechendes. „Ich muss gestehen, das Bild, vor dem ich mich am längsten aufgehalten habe, ist die ‚Camille‘ von Monsieur Monet“, schreibt Zola, der die ungewöhnliche Pose der sich vom Betrachter abwendenden Frau als Sinnbild des modernen Lebens sieht, und er spart nicht mit Kritik an den anderen Malern: „Ja! Das ist ein Temperament, ein richtiger Mann im Gefolge all dieser Eunuchen.“

„Camille“ wird zum ersten großen Erfolg des inzwischen 25-jährigen Monet. Im Anschluss verkauft er Bilder für insgesamt 800 Francs, erhält den Auftrag für eine verklei-



Die Formen sind in grobe Farbflecken aufgelöst, eine lineare Perspektive fehlt: Monets 1869 nahe Paris entstandene Darstellung des Ausflugslokals »LA GRENOUILLÈRE« steht am Beginn des Impressionismus

nerte „Camille“-Kopie. Zudem findet er eine Partnerin, die ihn heiraten und zum zweifachen Vater machen wird: Camille, sein Modell.

Aber an den Erfolg im Salon kann Monet in den folgenden Jahren nicht anschließen, die Jury lehnt fast alle eingereichten Gemälde ab. Ewig quälen ihn nun Geldsorgen – zumal Camille im August 1867 den Sohn Jean zur Welt bringt.

In überaus dreistem Ton bittet er Frédéric Bazille, einen aus wohlhabender Familie stammenden Kollegen, um Hilfe: „Man denkt doch gewöhnlich an die Nöte seiner Freunde; so wage ich auch nicht mehr, an Ihre Freundschaft zu glauben. Wenn Sie mir nicht antworten, ist zwischen uns alles aus“ – dabei hat Bazille seinen Freund bereits im eigenen Atelier arbeiten lassen und ihm als Unterstützung mehrmals Bilder abgekauft.

Monets Lage wird immer prekärer. Mal wird er aus einem Hotel geworfen, weil er die Rechnung nicht begleichen kann, mal setzt ihn sein Vermieter vor die Tür.

So ärmlich geht es bei ihm zu, dass er und seine Familie manchmal nichts zu essen haben, sofern nicht Renoir ihnen Brot bringt. Einmal will sich der Maler sogar ertränken, wie er Bazille theatralisch berichtet. Doch das gelingt nicht – Monet ist ein zu guter Schwimmer.

Mitleid empfindet er vor allem für sich selbst. Immer wieder stehen in Briefen Sätze wie „Man muss mich beklagen, denn ich bin zu beklagen“. Mitunter scheint seine größte Angst durch: „Ich habe großen Kummer; denken Sie nur, ich verliere das Augenlicht, nach einer halben Stunde Arbeit kann ich kaum noch sehen.“

Diese Phasen der Unzufriedenheit und Depressionen werden ihn trotz seines spä-

teren Erfolges auch im hohen Alter immer wieder heimsuchen.

„Alles ödet mich an. Ich sehe sehr schwarz“, schreibt er einmal.

Und dann: „Ich leide so, und ich weiß gut, was für eine furchtbare Albernheit meine armselige Malerei ist.“ Zwischen diesen beiden Zeilen liegen mehr als 40 Jahre.

Er ist kein einfacher Mensch, das weiß Monet. Vor allem in schwierigen Phasen treten seine unangenehmen Eigenschaften deutlich hervor. „Ich bin neidisch, böse, verrückt“, charakterisiert er sich einmal selbst.

Seine Finanzen bessern sich kaum. Viel Geld kosten jene Malreisen, die ihn an die Seine und in die Normandie führen, und das Malzubehör – vor allem die vor Kurzem erfundene Tubenfarbe, ohne die der Impressionismus nicht möglich gewesen wäre. Denn mit ihr kann der Künstler direkt vor seinem Motiv in der Natur malen. Ein luftdichter Verschluss verhindert, dass der Inhalt austrocknet.

Weitere Neuerungen erleichtern Monet die Arbeit im Freien: Malkästen mit Rückengurten; vorgrundierte Leinwände, die sich zusammenrollen oder in neuartigen Malkoffern verstauen lassen; fahrbare Staffeleien.

Und dank neuer Pinselformen wie dem flachen Borstenpinsel können sich die Künstler in bislang ungekannter Form ausdrücken.

Monet malt bei Hitze, bei Regen, bei Wind, bei Kälte. An einem Wintertag wird der 27-Jährige von einem Zeitgenossen beobachtet, der berichtet: „Wir entdeckten einen Fußwärmer, dann eine Staffelei, dann einen Herrn, der in drei Mäntel eingewickelt war, mit Handschuhen an den Händen, das Gesicht halb erfroren: Das war Monet, der an einer Schneestudie arbeitete.“

Immer wieder nimmt sich der Maler Winterlandschaften vor, weil der reflektierende Schnee besonders eindrucksvoll auf Tageslicht und Luftfeuchtigkeit reagiert. Mal schimmern die Schatten auf ihm hellblau, mal grünlich.

So malt Claude Monet sie jedenfalls: farbig. Schwarz findet sich auf seiner Palette nicht. Unerhört ist das für diese Zeit. Und nahezu einmalig.

Begeistern kann er sich auch für Wassermotive: Hafeneinfahrten, Flussansichten, Küsten. Einzigartig versteht er es, Reflexe und Spiegelungen zu suggerieren, und lässt mit wenigen Pinselstrichen größtmögliche Stimmung entstehen.

In dem Porträt des Ausflugslokals „La Grenouillère“ („Der Froschteich“) zerlegt er Badeinsel, Bäume und Fluss in ungezählte Farbflecken und Tupfer. Auf erkennbare Details kommt es Monet nicht an, sondern auf das Spiel von Licht und Schatten. So verschwimmen die Badenden geradezu mit ihren Spiegelbildern.

Fast skizzenhaft wirkt die Ausführung mit den pastosen Farben, wodurch der Maler erreicht, was er beabsichtigt: dass nicht die Detailtreue der Szene wirkt, sondern ihre Atmosphäre eingefangen wird.



Wasser fasziniert Claude Monet besonders. Um seinen Motiven näher zu kommen, baut er einen Kahn zum schwimmenden Arbeitsplatz aus (»DAS ATELIERBOOT«, um 1876)

Im Juli 1870 bricht ein Krieg mit Deutschland aus. Monets Freund Bazille meldet sich freiwillig und fällt kurz darauf, knapp 29 Jahre alt. Aus Angst, in die Armee eingezogen zu werden, flieht Monet mit seiner Familie nach London. Beeindruckt betrachtet er in den Museen der britischen Hauptstadt die energiegeladenen Farbfantasien William Turners und die aus scheinbar flüchtig hingeworfenen Pinselstrichen geschaffenen Lichtstimmungen John Constables. Beide Maler beeinflussen ihn stark.

In London lernt er den ebenfalls aus Frankreich geflohenen Kunsthändler Paul Durand-Ruel kennen, dem er von einem Kollegen mit den Worten vorgestellt wird: „Dieser Mann ist besser als wir alle.“

Paul Durand-Ruel vertraut dieser Empfehlung ebenso wie seinem Instinkt – seine Galerie wird Monet bis zu dessen Lebensende betreuen.

Zunächst ist mit den Bildern aber nicht viel Geld zu machen. Dennoch profitiert Monet nun von gelegentlichen Verkäufen an den Kunsthändler.

Im Januar 1871 stirbt der Vater. Das Erbe, das er seinem zweiten Sohn hinterlässt, ist nicht groß, doch für einige Zeit entspannt sich Claudes materielle Lage. Ende des Jahres ist er zurück in Frankreich, mietet er ein Haus im gut zehn Kilometer von Paris entfernten Argenteuil.

Dort erwirbt Monet ein Boot, auf das er eine Kabine zimmern lässt. Auf diesem schwimmenden Atelier treibt er auf der Seine und malt seine Motive aus ungewohnter Flussperspektive.

Häufig arbeitet er in Argenteuil gemeinsam mit Freunden wie Manet und Renoir, nicht selten versuchen sie sich sogar an den gleichen Motiven und vergleichen die unterschiedlichen Ausprägungen ihrer Stile – offenbar ohne jedes Gefühl der








Anhand von trivialen Objekten will Monet die sich ändernden Lichtwirkungen zeigen. Wie besessen malt er zwischen 1888 und 1891 »GETREIDESCHOBER«, um die unterschiedlichen Effekte auf den Himmel, die Haufen aus Weizengarben, auf Schatten und Untergrund festzuhalten

Konkurrenz. Im Verlauf dieser Treffen nähert sich Renoir immer mehr der Arbeitsweise Monets an.

An ihrer Situation hat sich indes nichts geändert: Zwar kann Monet nun etliche Bilder zu guten Preisen verkaufen, die meisten an Durand-Ruel, doch die offizielle Anerkennung bleibt ihnen weiterhin verwehrt.

Nach wie vor scheitert die bereits seit Jahren als „Bande“ verschriene Gruppe um Monet mit ihren Werken bei der Aufnahme in den Salon – oder reicht schon gar nichts mehr ein. Die Wiedergabe eines Eindrucks, eines Augenblicks, ist in den Augen der Jury noch immer kein kunstwürdiges Sujet.

So entschließen sich die Maler, als Künstlergruppe unter dem Namen „Société anonyme coopérative à capital variable d'artistes peintres etc.“ eine eigene Ausstellung zu organisieren und ihre Werke gemeinsam zu vermarkten.

Doch die Präsentation der Bilder im April 1874 wird finanziell ein Reinfall. Viele Besucher sind von den Exponaten eher amüsiert als beeindruckt, und die Kunstkritiker sparen nicht mit Häme.

„Eine Tapete in embryonalem Zustand ist weiter ausgearbeitet als dieses Seestück“, ätzt Louis Leroy im satirischen Blatt „Charivari“ und meint eine Hafenansicht von Monet. „Impression, aufgehende Sonne“ heißt das Werk, das Leroy zu der – spöttisch gemeinten – Bezeichnung „Impressionisten“ inspiriert.

Die Kritik aber entmutigt Monet nicht. Geradezu virtuos ist inzwischen seine Pinselführung: Aus spontanen Strichen, die eine nachträgliche Korrektur fast unmöglich machen, lässt er seine Motive erwachsen, aus zarten Tupfern oder Flecken dick aufgetragener Farbe. Auf diese Weise wird auch die Oberfläche der Gemälde zum Teil der Gestaltung – in krassem Gegensatz zu den dünnen, glatten Farbschichten der althergebrachten Malerei.

Ein erfahrener Handwerker ist er obendrein, der es sogar versteht, die Farben zu manipulieren: Mit großen, auf Tischen ausgebreiteten Löschblättern entzieht er ihnen das Öl, um mattere, pastellartigere Töne zu bekommen.

Und so wie viele seiner Mitstreiter lehnt er es ab, fertige Gemälde mit Firnis zu überziehen; dieser transparente Schlussanstrich aus in Terpentin gelöstem Harz soll die Farbschichten schützen, zudem verleiht er ihnen einheitlichen Glanz, höhere Leuchtkraft und eine stärkere Tiefenwirkung. Gerade das aber wollen die Impressionisten verhindern. Oft vergebens: Viele Käufer lassen nachträglich einen Firnis auftragen.

Im Verlauf von sechs Jahren entstehen in Argenteuil allein 150 Landschaftsbilder – Brücken, Boote, Familien in Gärten und immer wieder die Ufer der Seine.

Der Verkauf hingegen ist nach wie vor schwach. Mehrere Jahre lang wird Monet von einem Mäzen unterstützt, einem Kaufhausinhaber namens Ernest Hoschedé.

Doch Hoschedés Hang zu überaus gewagten Spekulationen sorgt 1876 für seinen Bankrott. Dennoch verstehen sich die bei-



den Familien so gut, dass sie 1878 gemeinsam nach Vétheuil ziehen.

Madame Alice, Hoschedés Gattin, ist willensstark und besitzergreifend; sie wird zur Geliebten Monets und später zu seiner zweiten Frau. Denn Camille stirbt 1879, ein Jahr nach der Geburt ihres zweiten Sohnes, im Alter von 32 Jahren, vermutlich an Unterleibskrebs.

Gebannt von den Schattierungen und Reflexen im Gesicht der aufgebahrten Leiche, nimmt Monet auf seine Weise Abschied: Er malt die Tote.

Es ist wie ein Zwang, der über ihn zu kommen scheint, als er am Kopfende des Bettes steht. Starr haften seine Augen zunächst auf der Schläfe, so wird sich der Künstler später schamvoll erinnern, und ertappt sich dabei, wie er den Abstufungen des Kolorits folgt. Blaue, gelbe, graue Töne.

„Doch ehe mir der Gedanke kam, die mir so lieben, vertrauten Züge aufzuzeichnen, vollzog sich vorher in mir automatisch die organische Erschütterung durch die Farbe, und die Reflexe nahmen mich wider meinen Willen in einem unbewussten Vorgang gefangen, mit dem der alltägliche Lauf meines Lebens einsetzte. So wie das Tier, das seinen Mühlstein dreht."

Als Trauerarbeit entsteht so eine in gelbe und blaue Lichteffekte gebettete Camille auf dem Totenbett.

Obwohl sich seine Bilder inzwischen besser verkaufen, bleibt er verschuldet; mit Geld kann Monet einfach nicht umgehen, immer wieder gibt er mehr aus, als er verdient. „Ich bin völlig angeekelt und zermürbt von dem Leben, das ich schon so lange führen muss", schreibt er in einem Brief.

Doch dann, endlich, zahlt sich die Beharrlichkeit aus, mit der die Impressionisten ihre Vorstellungen verfolgen. Ihr Stil trifft allmählich den vorherrschenden Kunstgeschmack. Sie haben Erfolg, ihre Bilder finden immer mehr Käufer, erzielen höhere Preise und werden jetzt auch positiv in den Zeitungen besprochen.

Der angesehene Journalist und Kunstkritiker Théodore Duret veröffentlicht sogar ein Buch über „Les Peintres impressionnistes". Und selbst der Salon de Paris zeigt sich immer aufgeschlossener für die neue Richtung; 1879 wird ein Bild von Auguste Renoir angenommen – und mit großem Erfolg ausgestellt.

Auch Monet führt seine Bilder auf mehreren Messen vor. 1880 präsentiert die Zeitschrift „La Vie Moderne" 18 seiner Werke in ihren Räumen, und Paul Durand-Ruel, sein Kunsthändler, kauft ab 1881 wieder häufiger bei ihm. Auf einer Impressionisten-Ausstellung im Jahr 1882 ist Monet mit nicht weniger als 35 Arbeiten vertreten.

Es ist bereits der siebte große Auftritt der Gruppe, an den Präsentationen zuvor hat sich Monet nur unregelmäßig beteiligt. Denn mal will er seine Werke nicht neben weniger begabten Künstlern präsentieren, mal gefallen ihm einige der anderen Teilnehmer nicht: Paul Gauguins Arbeiten etwa kann er nicht leiden.

Der reagiert auf seine Art und verramscht ein Werk Monets, das er vermutlich als Bezahlung für ein eigenes Bild vom Kunsthändler Durand-Ruel erhalten hat, für 400 Francs bei einem Holzvergolder.

Zudem sucht Monet immer noch die Anerkennung der Konservativen im traditionellen Salon – zum Ärger vieler Impressionisten, die in ihm einen Abtrünnigen sehen.

Mit über 70 Jahren fasst der Maler einen gigantischen Plan: Er will die Lichtstimmungen auf seinem Seerosenteich in Wandtafeln von enormer Größe festhalten. Das mehr als zwölf Meter breite Bild »DER MORGEN MIT WEIDEN« (1914–1918) ist aus mehreren großen Leinwänden zusammengesetzt

Edgar Degas greift ihn an, Camille Pissarro zieht sich von ihm zurück. 1883 organisiert Durand-Ruel für Monet schließlich erstmals eine große eigene Ausstellung mit 45 Arbeiten. Er hat es geschafft.

Ein paar Jahre später, mit Ende 40, kann Monet nicht nur auf ein bemerkenswertes Werk zurückblicken – mehr als 2000 Ölbilder wird er nach seinem Tod hinterlassen –, sondern ist endlich auch gut situiert. Er malt in Norwegen, in London, in Venedig.

A

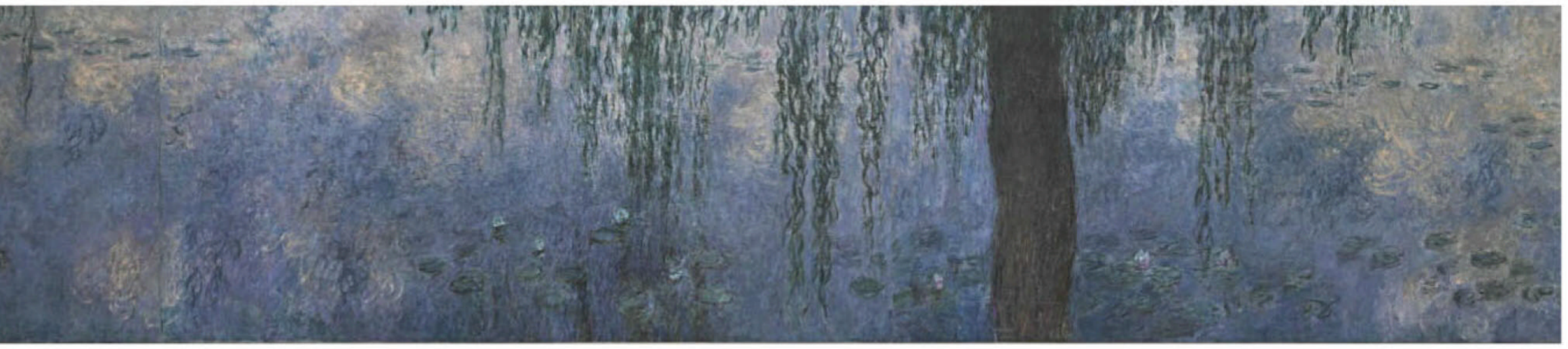
Aber je älter er wird, desto häufiger sucht er nun seine Motive direkt vor seiner Haustür. 1883 ist er mit Alice, deren vier Kindern und seinen zwei eigenen nach Giverny gezogen, einen Ort 60 Kilometer außerhalb von Paris. Zu seinem Haus gehört ein Garten von einem Hektar Größe.

Dort schafft er sich einen sich ständig wandelnden Sehnsuchtsort. Entlang des Hauptweges pflanzt er Kapuzinerkresse und Rosen, füllt die Beete mit Narzissen, Osterglocken, Iris und Türkischem Mohn.

Er erwirbt ein angrenzendes Gelände mit Bach und Tümpel. Macht daraus einen Wassergarten, in dem Bambus und Ahorn wachsen, Lilien und Trauerweiden.

Der Tümpel wird zum Teich, über den sich an der schmalsten Stelle eine japanische Brücke spannt. Das Wasser bedecken Seerosen, die Monet eigens aus Japan hat importieren lassen.

Er schätzt die japanische Kunst, vor allem die Farbholzschnitte, die seit Öffnung des ostasiatischen Landes Mitte des 19. Jahr-



hunderts nach Europa gelangt sind. Er besitzt mehrere Hundert Bilder. Besonders beeindrucken ihn Katsushita Hokusais „36 Ansichten des Berges Fuji“: drei Dutzend unterschiedliche Blicke auf den von einer Kuppe aus Schnee gekrönten Vulkan.

Inspiriert vielleicht von Hokusai, entdeckt Monet das Prinzip der Serie. 1889 macht er ein paar Getreideschober zu seinem Berg Fuji: Die Haufen, in denen die Bauern ihre Ähren bis zum Dreschen unter Heu schützen, malt er morgens und abends, im Herbst und im Schnee. Monatelang.

Das eigentliche Motiv verliert für ihn immer mehr an Bedeutung. Entscheidend ist, wie sich Licht und Farben im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten verändern.

Auf die Schober folgt eine Serie mit Pappeln, die ihn so lange beschäftigen, dass er einen Holzhändler dafür bezahlt, mit dem Fällen der Bäume noch etwas zu warten.

S

Serien. Immer wieder Serien. Als Monet die Kathedrale von Rouen malt, arbeitet er mitunter an 14 Bildern gleichzeitig. An der Steilküste von Petit Ailly baut er seine Staffelei bei schönem und bei trübem Wetter auf, ungezählte Male obendrein am Ufer eines Flusses bei Giverny.

Auch die Brücken der Themse und das englische Parlament bannt er bei Sonnenuntergang auf Leinwand und im Nebel oder bei stürmischem Himmel, insgesamt 95 Mal. Da ist Monet schon fast 60 Jahre alt.

Und doch ist er nach wie vor höchst unzufrieden. „Ich werde nie etwas Gutes erreichen“, schreibt er einmal verbittert, „das ist nur ein zugemalter, starrer Farbhaufen, aber keine Malerei.“

Das wohl wichtigste dieser Motive findet er nur wenige Meter von seinem Haus entfernt im Garten. Mehr als 200 Mal malt er die Seerosen auf ihrer wässrigen Oberfläche, die so anfällig für das Spiel des Lichts ist. Zu großen, teppichhaften Fantasien verschmilzt er Gegenstände wie Bäume oder Brücken mit deren Reflexionen im Wasser. So entstehen Gewebe aus reinen Farb- und Lichtwerten.

Nie jedoch gibt Monet den Bezug zu dem, was er sieht, vollständig auf; mit der abstrakten Malerei, die noch zu seinen Lebzeiten eine weitere Revolution in der Kunst auslöst, haben die Seerosenbilder allenfalls zufällige Gemeinsamkeiten.

Mit letzter Konsequenz verfolgt er hingegen jene Idee, die schon am Anfang des Impressionismus stand: nicht ein getreues Abbild der Realität wiederzugeben, sondern den Eindruck einer ihrer unendlich vielen Facetten.

Doch vielleicht ist das gar nicht so beabsichtigt? Vielleicht sind die immer abstrakter erscheinenden Farbgewebe nur Folge eines weiteren Schicksalsschlags, der ihn 1912 trifft, nachdem im Vorjahr seine zweite Frau an Leukämie gestorben ist: Ein Arzt diagnostiziert bei ihm den grauen Star – auf beiden Augen.

Aus Angst zögert Monet eine Operation lange hinaus, bis er links nur noch zehn Prozent Sehkraft hat und mit dem rechten nur dann Helligkeitsunterschiede erkennen kann, wenn das Licht günstig ist.

Er ist fast blind. Doch er malt beharrlich weiter, fast ausschließlich im Haus in Giverny, an dem sich nun täglich Verehrer einfinden. Denn längst ist Monet prominent, fahren jeden Tag Autos mit Neugierigen an seinem Haus vorbei. Immer wieder empfängt er hohen Besuch, auch wenn ihm die offizielle Anerkennung, für die er so lange gekämpft hat, nun offenbar gleichgültig geworden ist: Mehrmals lehnt er Auszeichnungen wie das Kreuz der Ehrenlegion ab.

„So wie mich die beleidigenden Kritiken der ersten Stunde kaltgelassen haben, berühren mich auch jetzt die Lobreden der Schwachköpfe, Snobs und Händler nicht.“

Ein oft mürrischer Grantler ist er geworden. „Alter Miesepeter“ nennt ihn liebevoll Premier Georges Clemenceau, der zu einem seiner engsten Freunde wird.

Clemenceau drängt ihn schließlich zur Operation. 1923 überwindet Monet seine Furcht – gut zehn Jahre nach der Diagnose.

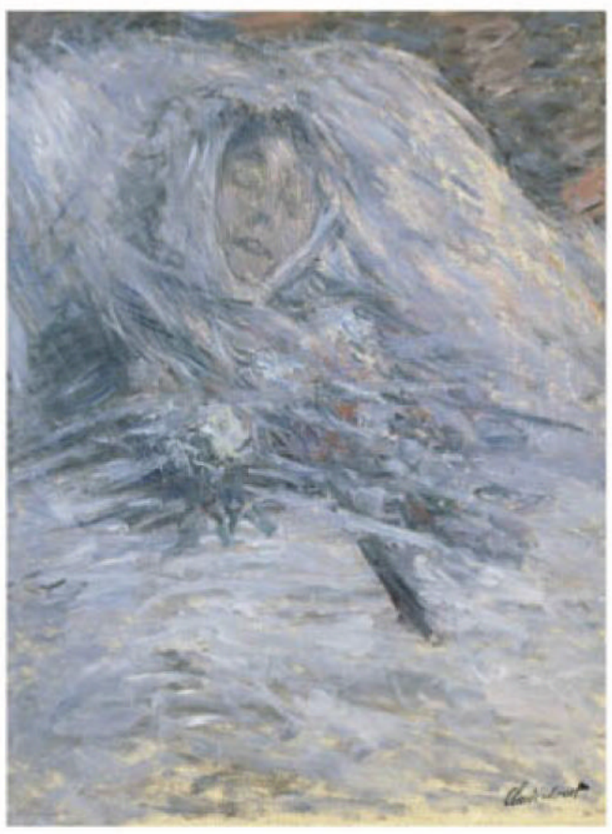
Doch nach dem Eingriff kann der 82-Jährige nur noch Gelb und Blau sehen, und in ihm steigt panische Angst auf: Was, wenn diese beiden Farben nicht mehr verschwinden, die ihn plötzlich abscheuliche, grelle Bilder malen lassen?

Er schreibt seinem Augenarzt wütende Briefe, stellt sich immer wieder die Frage, ob die Operation eine richtige Entscheidung gewesen ist. Was, wenn er nie mehr richtig sehen kann? Was wird mit dem „wunderbarsten Auge, seit es Maler gibt“, wie Paul Cézanne sagt?

In den folgenden Jahren werden manche Kunsthistoriker sogar die Frage aufwerfen, ob das gesamte Spätwerk Monets nicht vor allem Folge seiner Sehstörung ist. Doch fast alle Bilder, die bis zu der Operation entstehen, zeigen klare Komposition und sichere Ausführung, lassen an der künstlerischen Absicht keinen Zweifel.

Nach dem Eingriff kommen zu der Angst aber zermürbende Selbstzweifel, die ihn jetzt dazu bringen, Bilder gleich im Dutzend zu zerstören.

Zwar hat er selbst dafür nicht mehr die Kraft, doch der Wille ist stark genug, und so muss seine Stieftochter Blanche die Leinwand mit dem Messer vom Rahmen trennen und vor seinen Augen ins Feuer werfen.



»CAMILLE AUF DEM TOTENBETT«, 1879. Als wäre sie durch einen Schleier von der Welt der Lebenden getrennt, malt Monet seine verstorbene Ehefrau. Ihr Tod trifft ihn tief; er wird das Bild nie ausstellen



In der Normandie schafft Monet 1868/69 eines der frühesten Landschaftsbilder, in denen sich der impressionistische Stil abzeichnet: So verwendet er neben Weiß auch Rot, Gelb und Blau, um Schatten auf dem Schnee darzustellen (»DIE ELSTER«)

Dabei will der alte Mann sein Werk noch mit einer monumentalen Arbeit krönen: riesigen Seerosen, die der französische Staat auf Vermittlung des Ministerpräsidenten Clemenceau in den Tuilerien dauerhaft zeigen soll. Aber wird er sie noch fertigstellen können?

Eisern geht er jeden Tag ins Atelier vor die gewaltigen Leinwände: Acht Gemälde in einer Gesamtbreite von mehr als 90 Metern hat er der Regierung zugesagt. Die Arbeit erleichtert ihm eine Spezialbrille mit einem getönten und einem weißen Glas, das sein rechtes Auge fast insektenhaft vergrößert. Mehrere Jahre malt der Perfektionist an seinem Werk – so lange, „als hätte Monet noch die ganze Ewigkeit vor sich“, wie Clemenceau einmal fast ungeduldig moniert.

1926 beendet Monet schließlich seine Arbeit an den „Großen Seerosen-Dekorationen“, die ihn mehr als zehn Jahre lang beschäftigt haben. Die Einweihung wird er allerdings nicht mehr erleben. Denn der 86-Jährige ist schon seit Längerem an der Lunge erkrankt, kann schließlich nichts mehr essen, bekommt Spritzen.

In seinen letzten Minuten ist Georges Clemenceau bei ihm und hält die Hand des Freundes. „Leiden Sie?“, fragt er.

„Nein“, antwortet Monet mit kaum hörbarer Stimme. Kurz darauf scheidet der Meister des Farbrausches mit einem schwachen Röcheln aus dem Leben.

Es ist der 5. Dezember 1926.

Sein Grab ist schlicht, lediglich ein Bündel aus Getreidehalmen liegt darauf.

„Meinen Garten all seiner Blumen zu berauben, das wäre eine Entweihung“, hatte Monet einst gesagt. So bedeckt auch nur ein schwarzes Tuch den Sarg.

Doch das zieht Georges Clemenceau entschlossen vom Deckel und ersetzt es durch ein geblümtes Baumwolllaken.

„Nein!“, raunt er den anderen Trauergästen zu: „Für Monet kein Schwarz.“

VINCENT VAN GOGH

Der BLICK des AUSSEN-SEITERS

Die Impressionisten weisen mit Farben und Motiven einen neuen Weg in der Kunst – und kaum jemand beschreitet ihn so konsequent wie ein niederländischer Pastorensohn: Vincent van Gogh lernt von ihnen, geht dann mit seinem expressiven Stil weit über seine Vorgänger hinaus. Doch für seine Radikalität zahlt er einen hohen Preis

TEXT: JÖRG-UWE ALBIG UND CAY RADEMACHER

»SELBSTBILDNIS«, SAINT-RÉMY, 1889
Vincent van Gogh (1853–1890) entdeckt die Malerei erst als Erwachsener und stürzt sich in einen Schaffensrausch, in seiner Heimat, dann in Paris, schließlich in der Provence. Nach Hunderten Bildern und Zeichnungen bricht der Niederländer Ende 1888 körperlich und seelisch zusammen. Einige Monate darauf malt er sich als Patient in der Anstalt in Saint-Rémy: als blasser Kopf in einem turbulenten, ungesunden Farbozean. Es ist das Porträt eines Mannes am Abgrund



Was ist geschehen an diesem Sommersonntag in dem Dorf Auvers-sur-Oise, rund 25 Kilometer vor Paris? War es ein Selbstmordversuch? War es ein Unfall? Oder gar ein mörderischer Angriff?

In der Abenddämmerung des 27. Juli 1890 beobachten die Besucher auf der Terrasse des Gasthofs „Ravoux“, wie ein Mann, die Arme an den Bauch gepresst, auf das Haus zuwankt. Es ist der Maler Vincent van Gogh. Er schleppt sich treppauf in seine Dachkammer. Der Wirt folgt ihm, fragt, was ihm fehle. „Ich habe mich verletzt“, sagt der Maler, hebt das Hemd und zeigt auf eine Schusswunde unter seinen Rippen.

Was ist geschehen? Die offizielle Version der Ereignisse besagt, van Gogh habe am Nachmittag auf den Feldern nahebei in Suizidabsicht einen Pistolenschuss auf sich abgegeben und das Bewusstsein verloren. Gegen Abend sei er aufgewacht, habe die Waffe gesucht, um die Tat zu vollenden, sie aber nicht finden können. Dann habe er sich einen Abhang hinabgeschleppt bis zum Haus der Ravoux, wo er 30 Stunden später starb.

Doch noch mehr als 100 Jahre später werden seine Biografen Fragen stellen: Woher hatte van Gogh die Pistole? Weshalb zielte er auf das Herz und nicht auf den Kopf, und wieso traf er so weit daneben? Wie kam es, dass eine Kugel, angeblich aus der Nähe abgefeuert, nicht den Körper durchdrang?

Wie konnte er, tödlich verletzt, den steilen Hang von den Weizenfeldern hinabsteigen? Warum wurden die Waffe, die Staffelei und die Malausrüstung nie gefunden? Und wieso hat van Gogh, der sonst jede Seelenregung zu Papier brachte, keinen Abschiedsbrief hinterlassen?

Das Sterben des Vincent van Gogh ist ein Krimi, der bis heute keine eindeutige Auflösung hat. Doch auch sein Leben ist ein *roman noir*, ein schwarzer Roman – und zur Legende geworden, zu einer Gründungserzählung der Moderne: das Märchen vom unverstandenen, leidenden Künstler, der durch Schmerz und Erniedrigung geht, um eine neue, unerhörte Kunst zu gebären.

Und es sieht so aus, als habe van Gogh sich diesem Schicksal nicht blind unterworfen. Sondern als habe er die Tragödie, unbewusst oder bewusst, geradezu gesucht. Als habe der Pastorensohn aus der niederländischen Provinz mit allen Mitteln danach gestrebt, sein Leben als Martyrium zu inszenieren – *larger*, aber auch *darker than life*.

Sein Leben lang sucht er das Unglück, wo er es finden kann. Und vielleicht liegt dies daran, dass genau ein Jahr vor seiner Geburt am 30. März 1853 sein Bruder tot zur Welt gekommen ist, der ebenfalls Vincent hieß.

Regelmäßig ist der junge Vincent in Breda, wo er aufwuchs, neben der Kirche auf den Grabstein des toten Bruders gestoßen – eines Kindes, das die Eltern nie mehr enttäuschen konnte. Gut möglich, dass er sich wie ein Ersatzsohn fühlte, der den Vergleich mit dem idealen Bruder, den der Tod untadelig machte, kaum bestehen konnte.

Wäre es ein Wunder, wenn ein Kind, das sich nicht geliebt fühlt, nach Gründen für diese mangelnde Liebe sucht? Nach einer Schuld, die es nicht kennt? Und dass es sich ein Leben lang für diese Schuld bestraft?

Um eine Schuld zu begleichen, braucht es ein Opfer. Und was wäre ein erhabeneres Opfer als die Kunst?

Vincent ist, auch wenn weitere Brüder und Schwestern folgen, als Kind ein Einzelgänger, schroff, ungeschickt mit Menschen. Sein Leben lang wird er taumeln zwischen der Sehnsucht nach Gemeinschaft, Verständnis, Liebe und der zornigen Abwehr von Nähe und Vertrautheit.

Nur gegenüber dem vier Jahre jüngeren Bruder Theo öffnet er sich.

Mit 19 schreibt er ihm den ersten Brief, dem über die Jahre gut 600 folgen. Theo wird Adressat seiner Sorgen, seiner religiösen und ästhetischen Theorien, Kritiker seiner Kunst – und Vincents ewiger Mäzen.

Theo, der den Älteren für dessen Radikalität bewundert, fürchtet und liebt, wird ihm sein Leben lang Geld zusenden, wird die Bilder entgegennehmen, wird ob Vincents Schroffheit verletzte Angehörige versöhnen, wird mit dieser Bürde selbst bis an die Grenzen seiner seelischen Kraft getrieben.

Anfangs kommt Vincent noch ohne Brudergeld aus: Er wird Kunsthändler, drei sei-





»BLÜHENDE MANDELBAUMZWEIGE«, SAINT-RÉMY, 1890
Einen einzigen Vertrauten hat van Gogh in seinem Leben: seinen Bruder Theo, einen Kunsthändler, der ihm Geld und Farben schickt und dafür Hunderte Werke erhält. Als Theo Vater wird, sendet Vincent dem neugeborenen Neffen eines seiner zartesten Bilder. Es ist zugleich eine Reminiszenz an seine malerische Lehrzeit, denn neben den Impressionisten beeinflussen ihn auch japanische Künstler mit ihren floralen Motiven und ungewohnten Perspektiven



Kopf einer Bäuerin mit weißer Haube, Nuenen, 1885; aus einer Serie früher Porträts



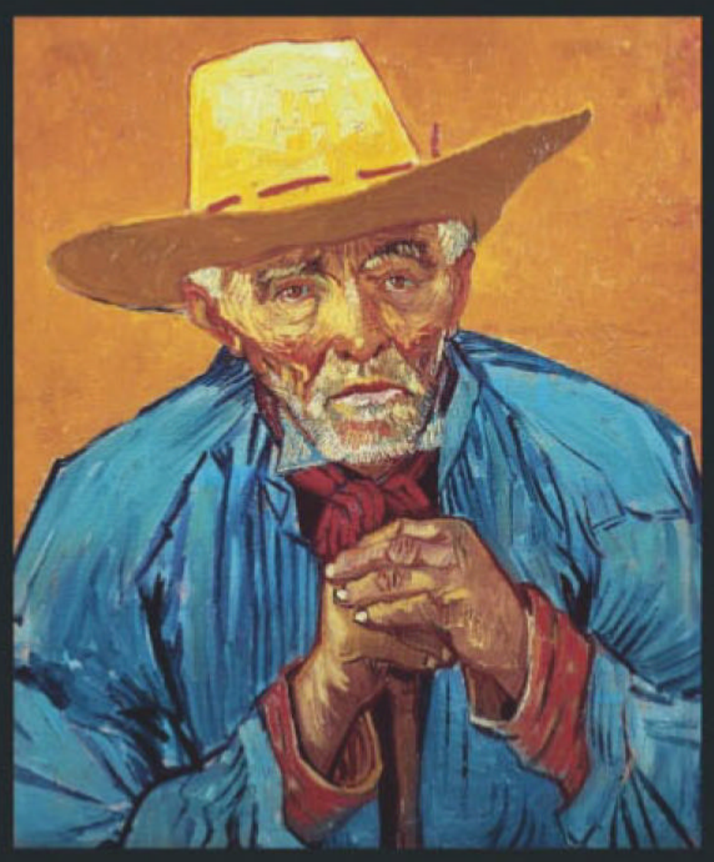
Agostina Segatori im Café du Tambourin, Paris, 1887: die Wirtin eines Künstlercafés



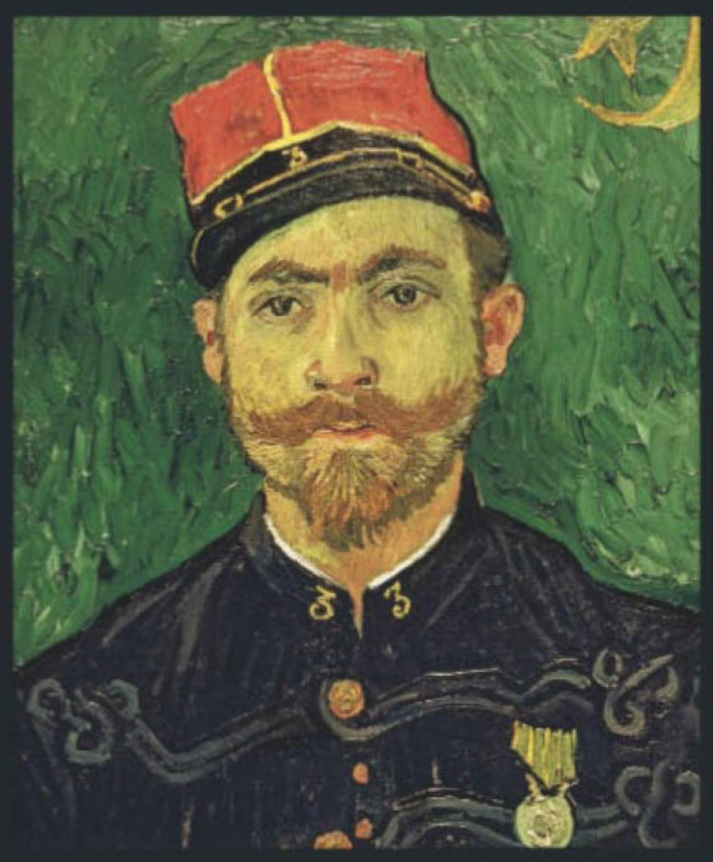
Julien »Père« Tanguy, Paris, 1887. Farbenhändler und Mäzen vieler Impressionisten



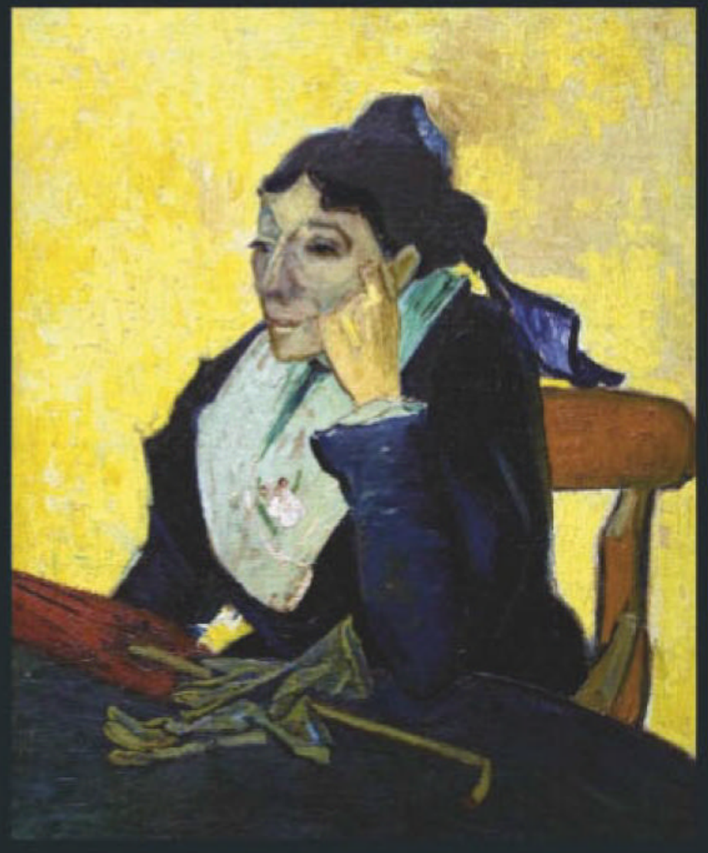
Joseph Roulin, an einem Tisch sitzend, Arles, 1888. Der Postmeister wird ihm zum Freund



Patience Escalier, Arles, 1888: ein provenzalischer Gärtner in sommerlicher Mittagsglut



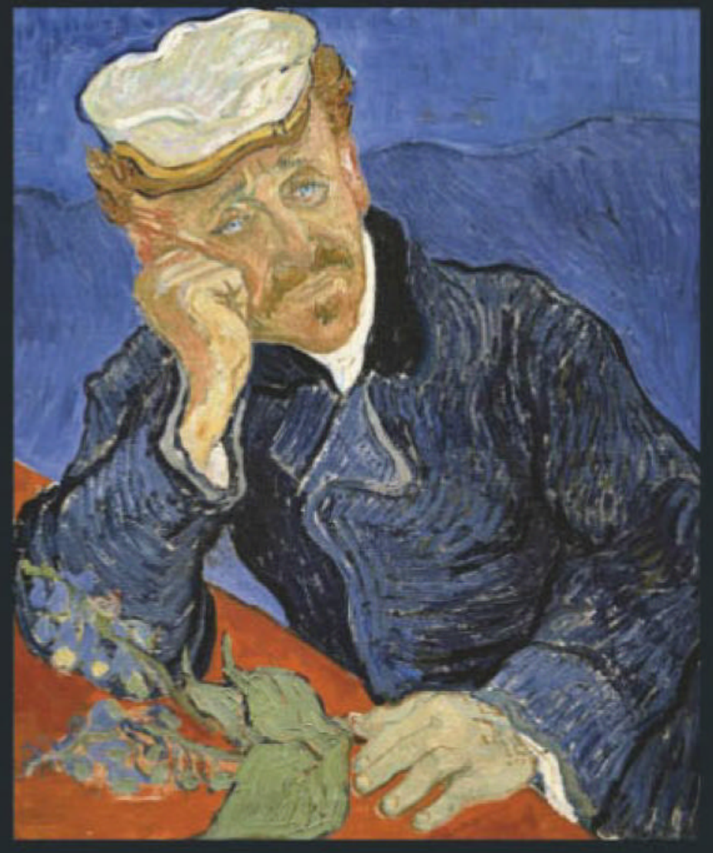
Unterleutnant Paul-Eugène Milliet, Arles, 1888; ein kunstinteressierter Offizier



L'Arlésienne: Madame Marie Ginoux, Arles, 1888, eine Cafébesitzerin



La Berceuse (Augustine Roulin), Arles, 1889: die Ehefrau des Postmeisters



Doktor Paul Gachet mit Fingerhutzweig, Auvers, 1890; ein Arzt und Mäzen

ner Onkel arbeiten im Metier. In Den Haag und London verkauft er seit dem Sommer 1869 Gemälde – Konfektionsware für die Wohnstube. Kein Ehrgeiz packt ihn, das besser zu machen. Nicht ästhetisch wird er in jenen Jahren erweckt, sondern religiös.

Er träumt davon, als Missionar zu den Bedürftigen zu gehen, in die wuchernden Großstadtquartiere der Arbeiter, Bettler, Prostituierten: ein moderner Franz von Assisi in bedingungsloser Hingabe, umweht vom Hauch des Ketzertums. Sein Vater, der Pastor, ist entsetzt, als der Sohn sich dieser Form der Religion zuwendet.

Den Job als Kunsthändler gibt Vincent auf – niemals mehr wird er materielle Sicherheit genießen. Theologe will er nun werden, er, der ein schlechter Schüler war und sich schwertut mit dem Lernen.

Zur Vorbereitung aufs Studium zieht er 1877 nach Amsterdam. Doch er wird an der Fakultät nicht angenommen, verdingt sich als Hilfsprediger; wird 1878 in die belgische Bergbauregion Borinage versetzt, eine Landschaft der Minen und Abraumhalden, der rußschwarzen Luft und elenden Hütten.

Hier predigt er, der schlechte Redner; hier pflegt er Typhuskranke; hier ruiniert er zum ersten Mal seine Gesundheit – und findet doch nicht zu Gott, findet weder Frieden noch Befriedigung. Seine Sehnsucht nach dem Mystischen, nach der Ekstase, nach dem Verborgenen hinter dem Offensichtlichen erfüllt sich nicht in religiösen Werken – sie erfüllt sich in Bildern.

Irgendwann während der düsteren Monate im Borinage beginnt van Gogh zu zeichnen. Da ist er schon Mitte 20, und niemandem wäre je zuvor sein besonderes Maltalent aufgefallen. Doch so kompromisslos, wie er sich zuvor in die Religion geworfen hat, stürzt er sich nun auf die Kunst.

Als Autodidakt fertigt er seine ersten Zeichnungen an. Dem entsetzten Theo, inzwischen anerkannter Galerist, verkündet er nach dem Scheitern seiner Händler- nun auch das Ende seiner Predigerlaufbahn. Er will Maler werden: „Und jetzt, fern der Heimat, habe ich oft Heimweh nach der Heimat der Bilder. Wozu nur könnte ich taugen, wozu könnte ich dienen! Es ist etwas in mir, was ist es nur!“ Fast nichts weiß man von diesen ersten Versuchen. Er wird sie mit Kohle oder Bleistift „hinschmieren“, wie er im nächsten Brief gesteht. Von Perspektive, Komposition ahnt er noch wenig.

Er zieht 1880 nach Brüssel, wo er in Akademien zu lernen hofft. Vincent ist 27 Jahre alt, hat keine zehn Jahre mehr zu leben und zeichnet noch wie ein Kind.

Einsam ist er in der Großstadt. Alle Frauen, in die er sich je verlieben wird, weisen den seltsamen Kerl brüsk ab. Niemals wird er eine Gefährtin haben, außer den käuflichen für eine Stunde.

Seine Bordellbesuche verwüsten ihn. Er infiziert sich mit Geschlechtskrankheiten – wohl auch mit der damals unheilbaren Syphilis. Zehn Zähne werden ihm nacheinander ausfallen, Magenkrämpfe ihn plagen und fast unerträgliche Kopfschmerzen: Das Leiden befällt auch Gehirn und Nerven. Mit Rizinusöl betäubt er den Magen, mit Alaun bekämpft er Hautgeschwüre; aber das sind bloß Symptome. Gesund wird er nie wieder.

Deutlich sind seine Fortschritte als Maler. Das erste Ölbild – zumindest das älteste heute erhaltene – malt er im Dezember 1881: „Stillleben mit Kohl und Holzschuhen“. Er taucht die Objekte in erdenschwere Brauntöne, schmutziges Beige, Schwarzgrün und Schwarz. Solides Handwerk, mehr nicht.

Dreieinhalb Jahre später vollendet er „Die Kartoffelesser“: eine Bauernfamilie am Esstisch einer armseligen Behausung – drei Frauen in Hauben, zwei Männer mit Mützen, beschienen von einer Petroleumlampe über dem Tisch. In zwei Varianten vollendet er die Szene, einmal in Braun und einmal in schwärzlichem Grün, verwaschen, als würde der Maler durch einen Schleier blicken.

Ein Künstler, den van Gogh bis dahin für einen Freund gehalten hat, höhnt in einem Brief über den Bauern, der „kein Knie und keinen Bauch und keine Lungen“ habe, dessen Arm „einen Meter zu kurz“ sei, höhnt über die Nase einer Frau, ein „Pfeifenstielchen mit einem Würfel dran“.

Und es stimmt ja: Verzerrt sind die Proportionen, grob ist der Strich, mit dem die Figuren gezeichnet sind. Doch van Gogh will längst nicht mehr die Realität realistisch abbilden – er will, noch immer der religiöse Sucher, das verborgene Wesen aus den Objekten herausschälen. Den „Gott der Pfaffen“ ist er längst losgeworden; Gott ist in allem, auch dem Kleinsten, ein Pantheismus, den er mit seiner Malerei zeigen will.

Und gerade in seiner absichtlichen Derbheit verdeutlicht er die Armut – eine Armut, die er als Prediger im Bergbau und als erfolgloser Maler nur zu gut kennt.

Denn erfolglos bleibt er in Brüssel, bleibt der Ruhelose auch in Den Haag, in Amsterdam, in Antwerpen.



Vincent aber erkennt sich in dem Inbegriff des leidenden Künstlers wieder: Noch vor seinem ersten Pinselstrich hat ihn einst ein Gemälde des belgischen Historienmalers Émile Wauters beeindruckt: Es zeigt den geistig verwirrten Hugo van der Goes, einen Maler des 15. Jahrhunderts, mit wirrem Bart, wildem Blick, krampfenden Händen.

Dass Kunstschaffen und Geisteskrankheit oft eng verbunden sind, ist im 19. Jahrhundert eine verbreitete Vorstellung. Umnachtete Genies wie Friedrich Hölderlin, William Blake und Robert Schumann sind ihre Kronzeugen; der Philosoph Arthur Schopenhauer hat sie in Worte gefasst. Der Romantiker Clemens Brentano hat sich den Wahnsinn sogar geradezu herbeigesehnt, diesen „unglücklichen Bruder der Poesie“.

Und auch van Gogh scheint sich diese Sehnsucht zu eigen zu machen. Er erklärt sich bereit, ein „angeknackstes Gehirn“ als angemessenen Preis des Schönen zu akzeptieren. „Schwächeanfälle, Nervosität und Melancholie“, so glaubt er, gehörten zur „Natur jedes Malers“. Mehr noch: Ein Künstler habe geradezu die Pflicht, verrückt zu sein – jenes „Körnchen Tollheit“ zu entwickeln, das „das Beste an der Kunst ist“.

Das heißt natürlich im Umkehrschluss: ohne Leiden keine Schönheit. Und nirgend-

PORTRÄTS. Immer wieder macht sich van Gogh an die Darstellung des menschlichen Gesichts, arbeitet mit Farben den Charakter seines Gegenübers heraus. Doch seine persönliche Schroffheit stößt manche ab, andere stören sich am wilden Stil – und so findet er Zeit seines Lebens nur unter großen Schwierigkeiten Freiwillige, die es wagen, für ihn Modell zu sitzen: Nachbarn, Barmädchen und wenige Laien, die sein außerordentliches Talent erkennen, wie der Postmeister Roulin aus Arles

wo blüht der Kult des irren Genies schillernder als in der Kunsthauptstadt Paris.

Dort vegetiert, im Zimmer einer Prostituierten im Quartier Latin, der gefeierte Dichter Paul Verlaine, zerrüttet von Alkohol und wirren Gedanken.

Dort preisen die Maler und Autoren einer neuen Kunstrichtung namens Symbolismus die Wahrhaftigkeit von Verbrechen und Wahn. Und in dem Roman „Das Werk“, den Vincent van Gogh Anfang 1886 zu lesen beginnt, empfiehlt der Schriftsteller Émile Zola die Verrücktheit seines Helden, des Malers Claude Lantier, als Weg zur „Entäußerung dessen, was in einem ist“.

Und so zieht Vincent van Gogh, um endlich „in der Künstlerwelt“ zu leben, noch im März des gleichen Jahres nach Paris.

Dort wohnt sein Bruder Theo, der für den Kunsthandel Boussod, Valadon & Cie am Boulevard Montmartre arbeitet. Vincent wartet nicht bis zum Sommer, wie von Theo gewünscht: Eines Abends lässt er seine Wohnung in Antwerpen sowie einen Stapel unbezahlter Rechnungen zurück und setzt sich in den Nachtzug nach Paris.

„Sei mir nicht böse, dass ich so aus heiterem Himmel hergekommen bin“, schreibt er dem Bruder gleich nach seiner Ankunft ins Büro. Aber: „Auf diese Art gewinnen wir Zeit.“ Dann wartet er im Louvre auf Theo – in der berühmten Salle Carré, umrahmt von Gemälden Tizians, Rembrandts sowie Leonardos „Mona Lisa“.

Schon als Kind hat Theo den großen Bruder verehrt, „mehr, als man sich vorstellen kann“, wie er sagt.

Später hat er ihm das Geld für seinen ersten Malkasten spendiert, hat oft, so gut es ging, vermittelt zwischen dem hitzigen Vincent und der verständnislosen Familie, hat sich mit ihm in Briefen ausgetauscht.

Und er glaubt an Vincents Kunst – auch wenn ihm dessen Technik oft noch allzu ungelenk erscheint und er ihm manchmal sogar prophezeit, es werde noch „eine Reihe von Jahren“ dauern, bis sich Vincents Bilder verkaufen ließen.

Seit Jahren schickt er dem älteren Bruder jeden Monat 150 Francs, das Doppelte eines Lehrersalärs – fast die Hälfte seines Gehalts, von dem er auch noch den jüngeren Bruder, die Schwestern und die Eltern unterstützt. Doch ständig fordert Vincent mehr, gibt das Geld für zu teure Werkzeuge, Materialien und Modelle aus. Und jetzt nistet er sich in Theos Wohnung ein.

Theo gibt nach. Er erträgt die Unordnung, die der Bruder überall hinterlässt, dessen Erscheinung, die ihm „schmutzig und unappetitlich“ vorkommt, seine ungehobelte Art, die ständig Streitigkeiten provoziert, Gäste und Haushälterin vertreibt.

Trotz alledem führt Theo den Bruder ergeben in die Pariser Kunstszene ein.

Und hier entdeckt Vincent van Gogh eine neue Welt.

M

Mit mehr als zehn Jahren Verspätung sieht er in Paris endlich die Bilder der Impressionisten, von denen er so viel gehört hat.

Zwar hat deren Kunst ihren Höhepunkt schon überschritten: Edouard Manet ist 1883 gestorben, die achte der berühmten Impressionisten-Ausstellungen wird die letzte bleiben; Monet und Renoir nehmen schon nicht mehr teil. Doch dafür führen etwa die Pointillisten um den 23-jährigen Paul Signac und den 27-jährigen Georges Seurat, deren Bilder nur noch aus kleinen, regelmäßigen Punkten in reinen Farben bestehen, das Erbe der Pioniere fort.

Vincent van Gogh ist von den Gemälden in der Rue Laffitte zunächst „bitter enttäuscht“. Er findet sie, wie er später an seine Schwester schreibt, „schludrig, hässlich, schlecht gemalt, schlecht gezeichnet, schlecht in der Farbe – alles, was miserabel ist“. Doch je mehr dieser Bilder ihm in Paris begegnen, desto gnädiger wird sein Blick.

Theo macht ihn darauf aufmerksam, dass gerade die Unschärfe dieser Malerei seinem Temperament entgegenkomme – seiner Ungeduld, seinen zeichnerischen Schwächen und seinem fahrigen Strich.

Bald versucht sich auch Vincent an den hellen Farben und dem flirrenden Licht der modischen Kollegen, die er eben noch beargwöhnt hat. Auch er löst jetzt Ruderer auf einem glitzernden Fluss in getupftes und gestricheltes Farbgeflimmer auf; oder mit Blumen geschmückte Restauranttische; oder Gemüsegärten am Montmartre, einen Park in Asnières. Und so zersplittert porträtiert er sich nun auch selbst – ein giftig flackerndes Gesicht mit feuerroten Bartstoppeln und grünen Augenschatten, das beinahe in Teilchen zerfällt.

Je leuchtender seine Palette wird, desto tiefer aber stürzt sich Vincent van Gogh ins Zwielicht der Stadt. Willig steckt er sich mit der *nostalgie de la boue* an, der „Sehnsucht nach Schmutz“, mit der viele Pariser Bohemiens kokettieren – eine Koketterie, die Vincent aber bitterernst nimmt. Euphorisch zieht er durch die Tanzlokale und billigen Kneipen des Montmartre, pilgert von Bordell zu Bordell, schwimmt auf Strömen von Absinth, Wein, Bier und Cognac.

Und wenn sich die jungen Maler von Paris als Außenseiter der Gesellschaft gerieren, macht sich van Gogh zum Außenseiter der Außenseiter. Im Atelier eines Salonmalers, wo er Kollegen wie Henri de Toulouse-Lautrec begegnet, irritiert er andere mit seinem Jähzorn, seinem heißblütigen Temperament, dem zähen Gemisch aus Holländisch, Englisch und Französisch, mit dem er sich in die Debatten mischt.

Erst allmählich wenden sich ein paar der Pariser Avantgardisten Vincent zu – vielleicht auch, weil Theo von seinen Chefs den Auftrag erhält, einen Ausstellungsraum für Künstler der „neuen Schule“ einzurichten.

Um ein Bild zu verkaufen oder eine Schau im Entresol zu ergattern, dem für die Neuerer reservierten Zwischengeschoss der Galerie am Montmartre, suchen junge Maler auf dem Weg zum Ruhm jetzt nicht nur Theos Nähe: Sie lassen sich auch mit Vincent ein, der womöglich Einfluss auf den nützlichen Bruder hat.

Auf diese Weise erntet jedenfalls der Sonderling Vincent van Gogh zunehmend so etwas wie Respekt. Junge Künstler treffen sich mit ihm; selbst der adelige Henri de Toulouse-Lautrec, der den vierschrötigen Niederländer nur wenig schätzt, porträtiert ihn. Und der Pointillist Paul Signac leistet ihm Gesellschaft beim Malen an der Seine – und bleibt auch dann geduldig, als, wie er berichtet, van Gogh dabei schreit, gestikuliert und „sich selbst und die Vorübergehenden mit bunten Farben“ bekleckst.

Und Theo schreibt der Mutter, wohl etwas übertreibend: „Kaum ein Tag vergeht,

ohne dass er gebeten wird, in die Ateliers bekannter Maler zu kommen, oder sie kommen ihn besuchen."

Doch so plötzlich, wie er erschienen ist, verschwindet Vincent van Gogh im Februar 1888 aus Paris.

Vielleicht ist ihm das Einverständnis mit seinem Bruder unheimlich geworden. Vielleicht sind es die japanischen Farbholzschnitte, die in Paris gerade en vogue sind und die in ihm den Wunsch geweckt haben, selber nach Japan zu reisen – oder wenigstens „in die Gegend, die ein guter Ersatz für Japan ist, in den Süden".

Japan oder Südfrankreich. Wichtig ist offenbar nur die Ferne, die er dort zu finden hofft. Jene süße, bittere Ferne, die im Geist schon immer seine Heimat war („Nirgendwo fühle ich mich so sehr als Fremdling wie in meiner Familie und in meinem Vaterland") und die er trotzdem immer von Neuem erobern muss. Und so ist der Abschied von Paris wohl wieder einmal ein Exil, das er sich selbst auferlegt – ähnlich jener „ewigen Verbannung", zu der er sich ohnehin zeitlebens verdammt fühlt.

Am 19. Februar 1888 sitzt er im Zug Richtung Mittelmeer, voller kindlicher Vorfreude, „ob es schon Japan wäre". Warum er ausgerechnet das provenzalische Städtchen Arles, 20 000 Einwohner, als Ziel wählt, weiß niemand. Die römischen Ruinen des Ortes interessieren ihn nicht. Die Stadt erscheint ihm „schmutzig"; sie macht „einen kranken, verblichenen Eindruck". Auch das Wetter, das er vorfindet, hat nichts von dem „herrlichen Süden", den er sich ausgemalt hat: Arles empfängt ihn mit Schnee und dem kältesten Winter seit zehn Jahren.

Doch dafür trifft er hier auf eine Fremde, in der sich das Vertraute spiegelt. Wie in den heimischen Niederlanden dehnt sich die Landschaft in die Weite: ein Raster aus Gehölzen, Feldern und Weiden, liniert von Gräben und Kanälen. Kopfweiden flankieren die Wege, Mühlen ragen aus den Wiesen, Straßen strecken sich geradlinig zum Horizont. Und über die Ebenen fegt ein kalter Wind, wie ihn van Gogh von zu Hause kennt; ein Wind, der das Schilf beugt und durch Mark und Bein geht.

Über die Wasserstraße, die die Rhône mit dem Hafen von Port-de-Bouc verbindet, führt ein Dutzend Klappbrücken, von niederländischen Ingenieuren erbaut; eine malt van Gogh immer wieder. Und am 50 Kilometer entfernten Strand von Saintes-Maries-de-la-Mer, den bei seiner Ankunft eine stürmische Brandung bestreicht, erinnert er sich an die Dünen von Scheveningen.

Denn so panisch er die Bedrückungen seiner Herkunft flieht, so wenig kann er auf sie verzichten. Die Provence versorgt ihn nicht nur mit Ferne, dem „echten Japan", wie er sagt, sondern zugleich mit der „Erinnerung an den Garten in Etten", wie eines seiner hier entstandenen Bilder heißt. So wird ihm die Gegend um Arles zum verklärenden Spiegelbild der abweisenden Heimat – geläuterte Niederlande, von der Sonne beschienen.

In seinen Bildern aber macht er sich diesen Abglanz der Heimat so fremd, dass er ihn ertragen kann. Seine wuchtigen Pinselstriche verwandeln Kanäle in Wildwasser, bringen Ebenen ins Taumeln, reißen die Welt aus dem Gleichgewicht, das Vincent selbst nie beschieden war. Ein Sommerhimmel wird ihm zur Brandung, ein Kornfeld zur Feuersbrunst, ein Weinberg zum Schlachtfeld. Und die bleiche, gleichmäßige Helligkeit des Südens überhöht er zum Wetterleuchten aus grellen Kontrasten.

Mit dem, was er sieht, aber hat das nicht viel gemein. So „wunderbar in ihrem Ungestüm und ihrer Intensität" van Goghs Bilder auch sein mögen, stellt etwa sein Freund, der Farbtüftler Paul Signac, während eines Aufenthalts in Südfrankreich fest: „Sie geben keineswegs das südliche Licht wieder." Das nämlich nivelliert die Farben geradezu.

„Die Menschen erwarten, im Süden Rot, Blau, Grün und Gelb zu sehen", merkt er zu den vermeintlichen Farben der Provence an. Aber „in dieser Gegend gibt es nur Weiß".

Doch Vincent lässt sich seine Utopie nicht von der Realität zerstören. Seine Bilder leuchten. Sie sollen die Welt ja gar nicht bestätigen, sondern gegen eine Realität streiten, der zu vertrauen er nie gelernt hat.

Und so antwortet er auf eine Welt, die roh zu ihm ist, mit „Malerei im Rohzustand", wie er sie nennt. Komponiert, wie er seinem Kollegen Émile Bernard schreibt, „dicke



»VINCENTS SCHLAFZIMMER IN ARLES«, 1889. In der südfranzösischen Stadt mietet sich der Künstler ein gelb gestrichenes Haus, dessen Interieur er mehrmals in Öl und als Federzeichnung festhält. Manchen späteren Interpreten gilt die angeblich verzerrte Perspektive des Zimmers als Indiz für van Goghs einsetzenden Wahn. Das Gebäude ist schon lange abgerissen worden, doch dessen Pläne existieren noch – und tatsächlich war der Raum unregelmäßig, mit schief aufeinanderstoßenden Wänden. Das Werk also gibt keinen Hinweis auf den Geisteszustand des Malers

Farbkleckse, unbedeckte Leinwandstellen, hier und da eine völlig unfertige Ecke“.

An die Stelle der leichten, luftigen Wohlfühl-Malerei der Impressionisten setzt er den aggressiven Kampf der Komplementärfarben, den der Farbtheoretiker Charles Blanc ihn gelehrt hat: Auch van Gogh strebt nicht „graue Harmonie“ an, sondern jene „heftige Intensität“, die das Auge im Extremfall „kaum erträgt“. Und ist erst dann zufrieden, wenn ihm ein Bild als „sehr hässlich“ erscheint.

Es ist ein Krieg, den er gegen die Welt führt – und gegen die etablierte Malerei. Er sucht die „Attacke“, schwelgt in „Kampf und Antithese“. Und erst nach dem Höhepunkt des Gefechts kann sich der Frieden einstellen: Nur „wenn man alle Farben steigert“, schreibt er, „kommt man von Neuem zu Ruhe und Harmonie“.

Und wo die Pointillisten die Welt nach den Gesetzen der Optik ordnen, verheert van Gogh sie mit raschem Trommelfeuer seines Pinsels. Er überwältigt die Malfläche, beschimpft und verflucht sie. Tritt einen Augenblick zurück, um sie eine Weile zu belauern und dann von Neuem zu überfallen. Er habe die Leinwand „vergewaltigt“, erinnert sich später eines seiner Modelle.

Doch zugleich ist es kühle Logistik, die seine hitzigen Manöver beherrscht. Tage im Voraus kalkuliert er Größe und Format eines Bildes, Anordnung und Menge der Farbe. Manchmal braucht ein Motiv mehr als ein Jahr, um aus dem Kopf auf die Leinwand zu gelangen.

„Und deswegen“, schreibt er seinem Bruder stolz, „kannst du erwidern, wenn die Leute sagen, es sei zu rasch gemacht, sie hätten zu rasch hingesehen.“

Immer weniger interessieren ihn die tatsächlichen Farben, die ihn umgeben: In dieser Hinsicht kehrt er, wie er sagt, „der Natur den Rücken“. So kommt auch das Leuchten seiner Gegenstände, anders als bei den Impressionisten, nicht etwa von der Sonne, sondern aus dem Inneren der Dinge.



»FISCHERBOOTE AM STRAND VON SAINTES-MARIES-DE-LA-MER«, ARLES, 1888.
Knapp eine Woche verbringt van Gogh in diesem Fischerdorf – das einzige Mal, dass er das Mittelmeer sieht. Die wenigen Tage dort zählen zu den glücklichsten seines Lebens

Vor allem in den Blütenblättern der Sonnenblumen, die er wieder und wieder malt, wohnt diese Glut, dieses strahlende Gelb, das er so liebt – jener „hohe gelbe Ton“, der keinen Glanz von außen mehr braucht.

Denn dem Außen ist nicht zu trauen. Draußen – da sind die Menschen, die Bürger von Arles, die den Eigenbrötler mit Häme verfolgen. Wenn van Gogh in seiner gebeugten Haltung zur Arbeit geht, die Pfeife zwischen den Zähnen, Leinwand und Staffelei auf dem Rücken, ruft ihm die Jugend Beschimpfungen nach, bewerfen ihn Kinder mit Essensresten. Manchmal vergehen Wochen, ohne dass jemand ein Wort an ihn richtet.

Und immer wieder beklagt er sich bei Theo über die „Spießer“, die „Strolche“ und „gemeinen Hunde“ der Stadt, die nichts im Sinn hätten, als ihn übers Ohr zu hauen. Er träumt von einer Gemeinschaft mit anderen Ausgestoßenen, einer Familie aus Wahlverwandten, einem kollektiven „Zufluchtsort“.

Gemeinsam könnte man dem Hass der Umwelt trotzen – und der Härte des Kunstmarkts: Alle Bilder kämen in einen Pool, und die Erlöse würden das „materielle Dasein der Maler“ gewährleisten. „Die Kunst den Künstlern, mein Gott“, malt er sich aus. „Vielleicht ist es eine Utopie.“



»SONNENBLUMEN«, ARLES, 1888
Dieses Motiv fasziniert den Niederländer schon seit seiner Pariser Lehrzeit: die Sonnenblume als Symbol greller Blüte und raschen Verfalls. Eine Metapher auf sein eigenes Leben

Das gelb gestrichene, zweistöckige Haus an der Place Lamartine 2, dessen rechten Flügel er zwei Monate nach seiner Ankunft anmietet, ist nicht gerade der klassische Hort für eine Kolonie schöner Seelen. Es liegt an einer belebten Hauptstraße und nahe der donnernden Bahnlinie. Nur ein kläglicher Park, aus dem nachts das Stöhnen zahlender Liebhaber dringt, trennt das Haus vom nahen Rotlichtviertel. Die schwer zu lüftenden Zimmer haben weder Gas, Strom, Heizung noch Bad. Und die nächste Toilette gibt es erst im Hotel nebenan.

Doch van Gogh scheint dieses Haus ein angemessener Ort, eine Gemeinschaft edel Leidender zu beherbergen. Vielleicht ließe sich Émile Bernard locken, überlegt er, vielleicht sogar Degas, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro oder Seurat!

Doch Bernard lehnt dankend ab, obwohl ihm der Kollege die Landschaft noch einmal „schön wie Japan“ ausmalt. Daher bemüht sich van Gogh nun um den 40-jährigen Paul Gauguin, der bislang beinahe so erfolglos ist wie der Niederländer – und sich ebenso konsequent wie Vincent zum genialen Exzentriker stilisiert.

Gauguin ist ein ehemaliger Börsenmakler, der sich in den Kopf gesetzt hat, Künstler zu werden. Er hat sich von seiner dänischen Frau und seiner Familie getrennt, um in Paris in einer kleinen, ungeheizten Dachstube zu hausen, Manifeste zu verfassen und als selbst ernannter „Wilder“ indianisch inspirierte Tonfiguren zu modellieren. Er ließ sich die Haare wachsen, tritt mal als zerlumpter Bettler auf, dann wieder als Grande mit Pelerine und üppigem Schmuck. Und hält die Pariser Boheme mit seinen Box- und Fechtkünsten in Schach.

1887 ist er mit einem jungen Bewunderer nach Mittelamerika gereist, um dort tatsächlich „wie ein Wilder zu leben“. Zwar fand er jenseits des Atlantiks nur Elend, Malaria und für Touristen kostümierte Eingeborene vor. Doch nach seiner Rückkehr kann er immerhin drei auf der Insel Martinique entstandene Gemälde an Theo van Gogh verkaufen – und sich selbst fortan als „Mann aus den Tropen“.

Vincent schlägt dem Draufgänger mit den starkfarbigen, großflächigen Bildern und dem exotistischen Geschmack einen Deal vor: Wenn Gauguin zu ihm ins gelbe Haus ziehe und regelmäßig ein Werk nach Paris liefere, könne er umgekehrt an Theos Unterhaltszahlungen teilhaben. „Wenn mein Bruder monatlich für uns beide 250 Francs schickte“, lockt er den Kollegen, „würdest du dann kommen?“

Zwar hat Gauguin wenig Lust, Vincents Seelenbruder zu werden. Lange zögert er die Entscheidung hinaus.



»ZUGBRÜCKE«, ARLES, 1888
Das schlichte Bauwerk, dessen Konstruktion ihn an seine niederländische Heimat erinnert, verewigt der Maler in fünf Ölbildern und Aquarellen sowie mehreren Skizzen

Doch schliesslich siegt die Geldnot: Ein verkrachter Börsenmakler, der Frau und fünf Kinder zu versorgen hat, kann nicht wählerisch sein. Nach endlosem Hin und Her sagt er schließlich zu – nicht ohne bei Theo noch eine Extrazahlung von 100 Francs herauszuschlagen. Am 23. Oktober steht er endlich vor der Tür: „ein urwüchsiges Wesen mit den Instinkten eines Wilden“, wie van Gogh feststellt.

Doch der Kraftprotz Gauguin findet mit dem Schmerzensmann van Gogh keinen gemeinsamen Ton. „Er ist romantisch, ich neige mehr zum Primitiven“, muss der Franzose bald feststellen. Er selbst sei „ganz ein Vulkan“, brüstet er sich – van Gogh hingegen „ebenfalls brodelnd, aber innerlich“.

Wie unterschiedlich die beiden die Welt sehen, zeigen ihre Bilder: Das Tag und Nacht geöffnete „Café de la Gare“ mit seinen abgerissenen Gästen wird im Blick des Niederländers zur Kampfarena aus heftig kontrastierendem Rot und Grün – auf dem Gemälde des Franzosen ist es dagegen ein Hort heiterer Ruhe. Und die Allee Les Alyscamps, auf der die Bürger von Arles zwischen antiken Sarkophagen promenieren, ist für van Gogh ein Gefängnis aus starren Baumreihen, für Gauguin jedoch ein mythisches Elysium.

Die Umrisse der Dinge fließen Gauguin leicht aus dem Pinsel – van Gogh dagegen gelingt es kaum, ein treues Abbild der Natur zu liefern. Und wenn Gauguin, der für vorbereitende Skizzen so lange braucht wie van Gogh für ein ganzes Gemälde, dem Niederländer die Hast seiner Arbeitsweise vorhält, beschließt der trotzig, „noch schneller“ zu malen, wie er Theo mitteilt.

Doch auch der Alltag bietet genügend Anlass für Unmut. Gauguin beschwert sich über die Stadt („der dreckigste Ort im Süden“), die Kälte und den Wind. Er mäkelt über die Einrichtung seines Zimmers, das „Chaos“ in Vincents Atelier und dessen Versuch, Suppe zu kochen: „Ich weiß nicht, wie er sie zusammengerührt hat“, mokiert er sich später einmal, „bestimmt so wie die Farben auf seinen Gemälden.“ Und wenn van Gogh seine seelischen Wunden vorzeigt, speist ihn Gauguin mit Berichten von seinen Abenteuern als Seemann ab.

„Vincent und ich können keinesfalls mehr länger Seite an Seite leben ohne Reibungen, da unsere Temperamente unvereinbar sind“, verkündet der Franzose gegen Ende des Jahres in einem Brief an Theo.

Er ist auf die Zweckgemeinschaft mit dem Selbstquäler auch nicht mehr angewiesen: Gauguins Bilder verkaufen sich in Paris inzwischen besser, sein Ruhm nimmt zu.

Und so spricht er immer häufiger von Abreise. Verzweifelt versucht Vincent, den Kollegen zum Bleiben zu bewegen. Doch am Vorabend des 24. Dezember 1888 verlässt Gauguin das Haus – ob für einen Spaziergang, einen Barbesuch oder den endgültigen Aufbruch, bleibt offen.

Van Gogh läuft ihm hinterher, so wird der Franzose es einige Tage später darstellen, holt ihn im Park ein und fragt: „Sie wollen gehen?“

„Ja“, antwortet Gauguin.

Mehr braucht van Gogh nicht zu wissen. Wieder ist ihm, so muss es ihm scheinen, eine Familie misslungen – diesmal die selbst gewählte Gemeinschaft von Malerbrüdern.

Er geht ins Haus zurück und schneidet sich mit dem Rasiermesser das linke Ohr ab. Dann verbindet er die Wunde, wickelt das Beweisstück in Zeitungspapier und trägt es in das Bordell an der Rue du Bout d’Arles,



»STERNENNACHT ÜBER DER RHÔNE«, ARLES, 1888. **Kein moderner Künstler zuvor hat eine Nachtstudie im Freien gewagt. Das Bild erregt Aufsehen in einer Ausstellung in Paris – Vorbote eines Ruhms, den Vincent van Gogh nicht mehr erlebt**

vielleicht in der Hoffnung, dort Gauguin bei dessen Lieblingsmädchen Rachel zu finden.

„Um halb zwölf Uhr abends“, vermerkt Tage später die Lokalzeitung, „ist ein gewisser Vincent Vangogh, Maler, aus Holland stammend, im Freudenhaus Nr. 1 erschienen, hat nach einer gewissen Rachel gefragt und ihr sein Ohr mit den Worten ausgehändigt: Bewahre diesen Gegenstand sorgfältig auf. Dann ist er verschwunden.“

Einige Biografen gehen später davon aus, dass es nicht allein der angekündigte Fortgang Gauguins war, der van Gogh zur Selbstverstümmelung getrieben hat. Denn Vincent muss am gleichen Tag die Nachricht erhalten haben, dass Theo sich verloben will. Vincent muss es am 23. Dezember also so erscheinen, dass er nicht nur Gauguin verliert, sondern bald auch den Bruder mit einer Schwägerin wird teilen müssen.

A

Am Morgen des 24. Dezember findet die Polizei, von den Prostituierten alarmiert, den Versehrten blutüberströmt in seinem Bett. Van Gogh wird ins Krankenhaus eingeliefert (dass er sich nicht nur einen Teil, sondern das ganze Ohr abgeschnitten hat, belegt ein Brief des Chirurgen Félix Rey, der die Wunde behandelt). Gauguin flüchtet wohl am ersten Weihnachtstag nach Paris.

Und als der Genesende im Januar 1889 aus dem Spital ins gelbe Haus zurückkehrt, malt er – mit Blick in den Spiegel – sein später weltberühmtes „Selbstporträt mit verbundenem Ohr“: ein Märtyrer für die Malerei.

„Wir zahlen einen harten Preis dafür, dass wir ein Glied in der Kette der Künstler sind“, hat Vincent im Jahr zuvor sinniert. „Wir zahlen mit unserer Gesundheit, mit unserer Jugend, mit unserer Freiheit, derer wir niemals froh werden.“ Auch das gehört zur Erzählung vom tragischen Künstler: dass es keinen gibt, der ihm das Opfer dankt.

Und während sich van Gogh für die Kunst aufreibt, wie es der Mythos verlangt, entscheidet sich sein Bruder für den weichen Weg des bürgerlichen Familienlebens: Er verlobt sich mit Johanna, der Schwester seines Freundes Andries Bonger. Je leichtherziger der Bruder aus dem Boheme-Heldentum desertiert, desto tiefer steigert sich Vincent in jenen Wahnsinn hinein, der für ihn wohl nun einmal zur Kunst gehört.

Im Februar richten 30 Bürger von Arles eine Eingabe gegen „das holländische Subjekt“ an den Bürgermeister: Van Gogh müsse zu seiner Familie zurück oder in eine geschlossene Anstalt, „um ein Unglück zu verhindern, das eines Tages mit Sicherheit geschehen wird“. Von Neuem wird der Niederländer ins Krankenhaus gebracht.

Der Maler leistet keinen Widerstand. Obwohl der Kollege Signac ihm nach einem Besuch „vollkommenste Gesundheit und Geistesklarheit“ bescheinigt, bezieht er Anfang Mai 1889 freiwillig ein Zimmer in der Heilanstalt Saint-Paul-de-Mausole vor den Toren des Städtchens Saint-Rémy-de-Provence, 30 Kilometer nordöstlich von Arles. So wie er sich einst eigenhändig verstoßen hat, aus den Niederlanden, aus Paris, kerkert er sich nun selber ein.

Verglichen mit dem abweisenden Arles ist das ehemalige Kloster Saint-Paul ein Erholungsort. Van Gogh bewohnt ein kleines Zimmer mit graugrüner Tapete, meergrünen Vorhängen, einem bunt gemusterten Armsessel und einem Gitterfenster mit Blick auf den Sonnenaufgang über einem Weizenfeld. Hier gibt es keine bösartigen Nachbarn mehr, dafür regelmäßige Mahlzeiten und zweimal die Woche ein Bad.

In Saint-Rémy wird der Wahn endgültig zum Leitmotiv seines Lebens: zum „Beruf“, wie er sagt, den er „ebenso gelassen“ hinnehmen will „wie Degas den Beruf als Notar“. Auch wenn er sich nicht ganz imstande fühle, „eine solche Rolle zu übernehmen“.

Beinahe gewöhnt er sich an seine Anfälle – an diese Abfolgen aus Halluzinationen und Schwächegefühlen; an die Schwindelattacken, während derer er nicht mehr weiß, „wo ich bin“. An seine Absencen, in denen er das Petroleum aus der Lampe trinkt oder die Farbe aus den Tuben auf die Zunge drückt. Nüchtern berichtet er von den Visionen, in denen ihm Gestalten aus seiner Vergangenheit erscheinen, und von den unheimlichen Begegnungen mit Pflegern oder Mitpatienten, die plötzlich „Ähnlichkeiten mit Menschen zu haben scheinen, die ich früher und anderswo gekannt habe“.

Generationen von Forschern werden versuchen, van Goghs Leiden zu benennen. Sie werden es als Epilepsie oder Schizophrenie etikettieren, als bipolare Störung oder Borderline-Syndrom. Sie werden Syphilis vermuten, die Ohrverstümmelung als symbolische Selbstkastration deuten oder als ödipalen Selbsthass, und sie werden die Bürde des toten Bruders nicht vergessen.

Doch wie auch immer die Diagnose lautet – stets ist van Goghs Weg in den Wahn wohl auch, bewusst oder unbewusst, die Annäherung an das Ideal vom gemarterten Genie.

Die „erste und letzte Ursache meiner Geistesverwirrung“, so formuliert er selbst es, sei die Kunst.

NUN RICHTET ER sich ein in der Krankheit. Überlegt, „nicht wieder mehr zu Kräften kommen zu wollen als jetzt“. Gewöhnt sich an den Gedanken, „ein bisschen früher oder ein bisschen später zerbrochen zu werden“. Wird so zum Komplizen seiner Krankheit – in der er vielleicht endlich jene absolute Ferne, jene grundlegende Verbannung findet, die er gesucht hat: ein Japan der Seele.

So ist es auch kein Widerspruch, dass dieses Jahr in Saint-Rémy, in dem das Etikett des Irrsinns unablösbar an ihm haftet, zu einer der produktivsten Phasen seines Lebens wird. Zwar kann er während der Anfälle selbst nicht arbeiten, doch umso besessener malt er in der übrigen Zeit.

Und wenn er in Arles die Farbe von den Zwängen der Wirklichkeit befreit hat, so treibt er in Saint-Rémy die Gestalt der Dinge entschlossen in Richtung Abstraktion – eine „gewaltsame Entstellung der Form“, wie Theo es bewundernd beschreibt.

Er malt die kahlen Kalksteinberge, die die Anstalt überragen, als wogende Brecher in einem Meer aus Wiesen und orangefarbe-

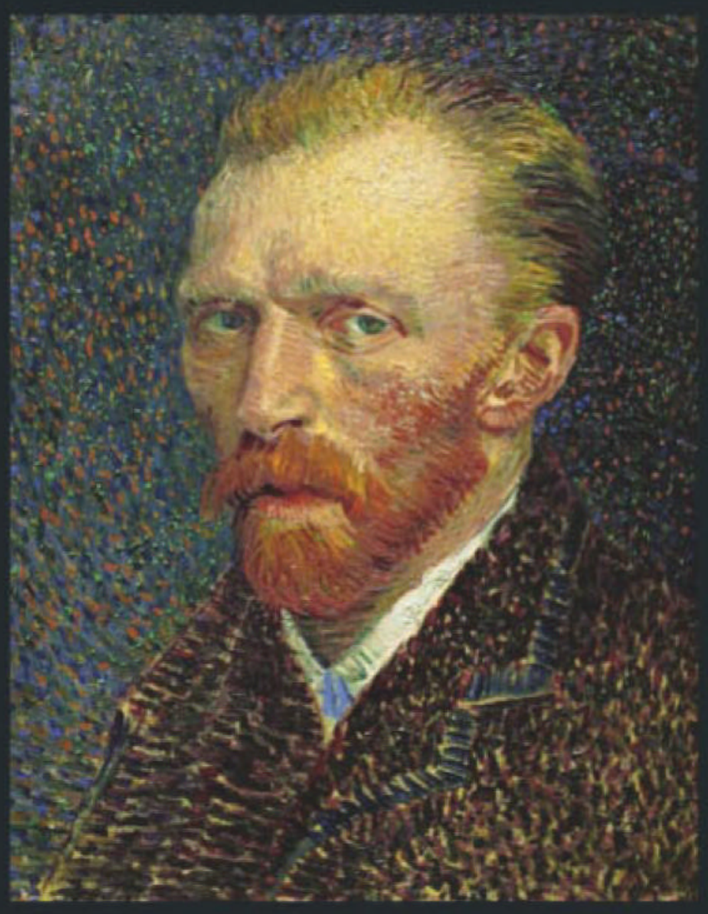
SELBSTPORTRÄTS. **Etwa 40 Bilder van Goghs sind malerische Selbstdarstellungen – teils aus Not, weil er etwa die Heilanstalt nach Wahnanfällen zeitweise nicht verlassen darf und ihm die Motive fehlen, teils einem inneren Bedürfnis folgend, sich selbst zu spiegeln. »An dem Selbstporträt, das ich beilege«, schreibt er seiner Mutter ein Dreivierteljahr vor seinem Tod, »wirst du sehen, dass ich noch immer wie ein Bauer aus Zundert aussehe. Nun, ich pflüge auf meinen Bildern wie sie auf ihren Äckern«**



1886



1887



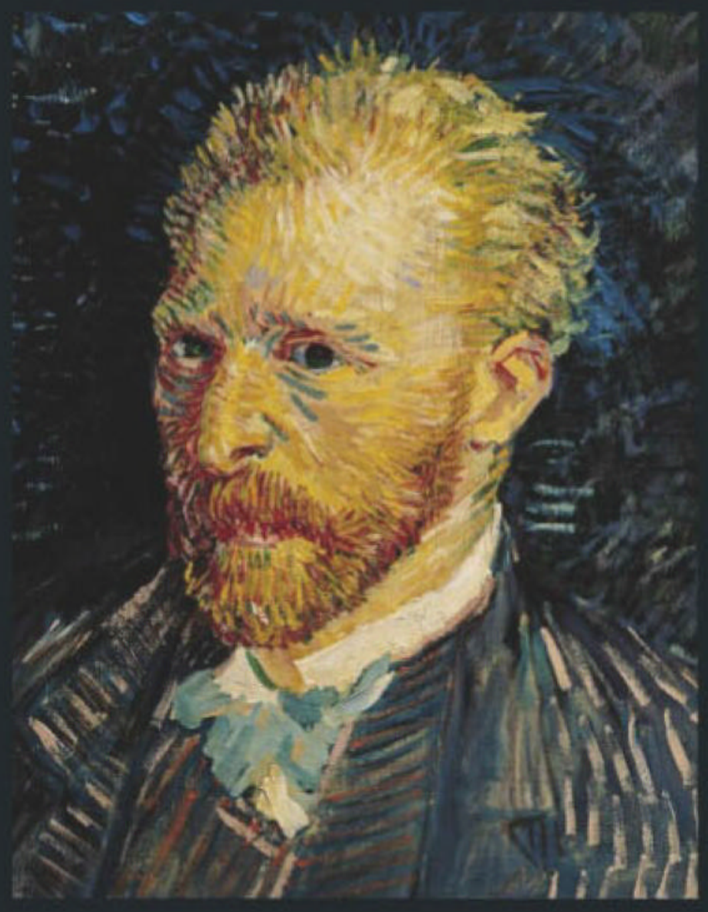
1887



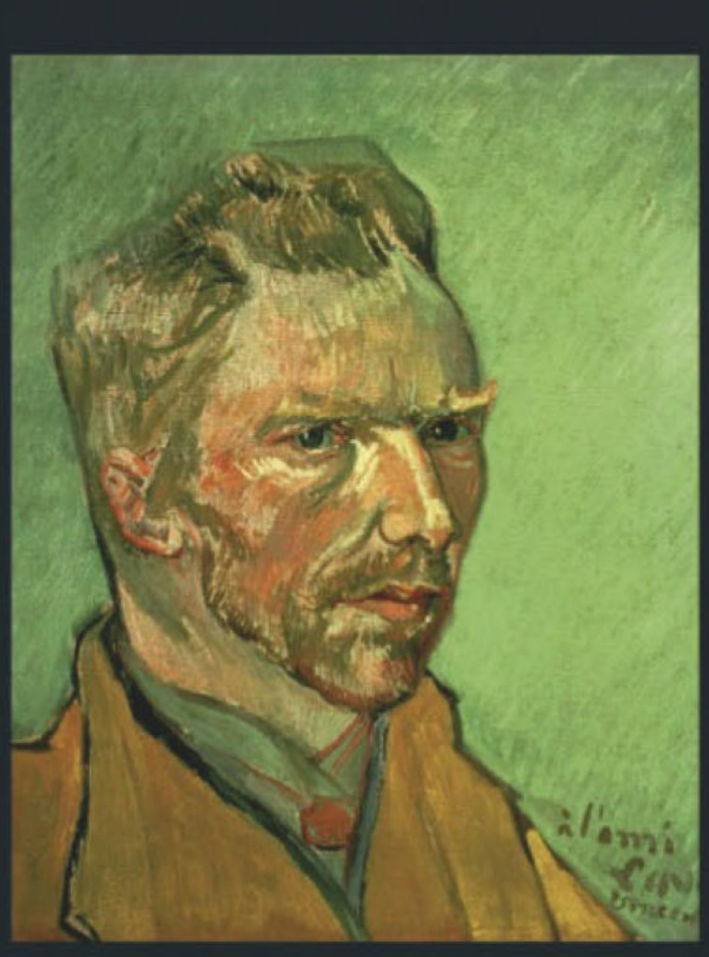
1887



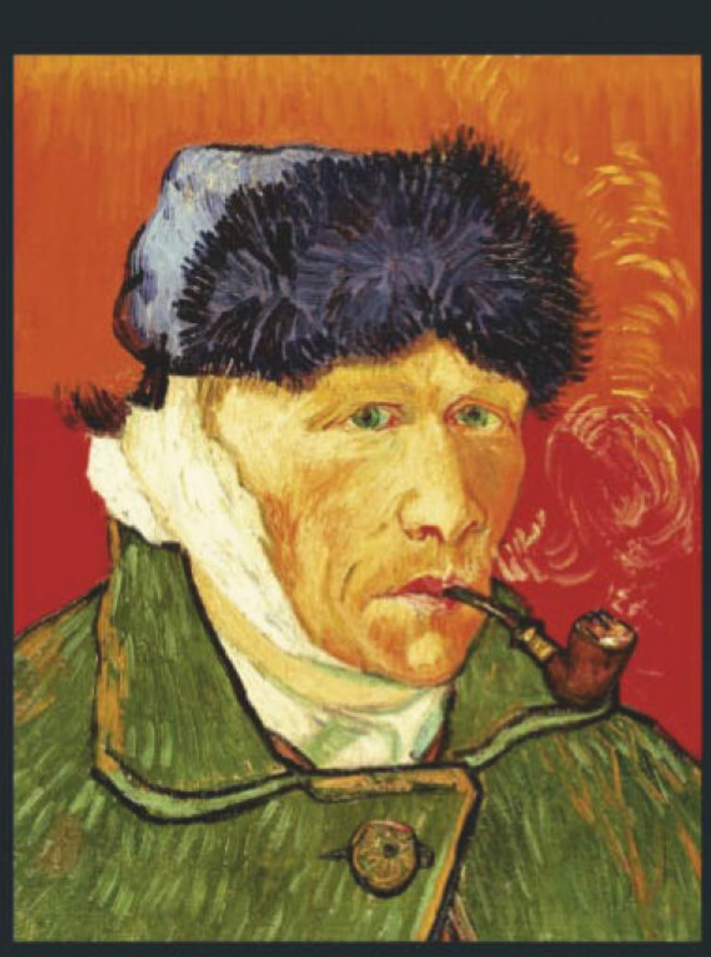
1887



1887



1888



1889



1889



»WEIZENFELD MIT KRÄHEN«, AUVERS, 1890. **Nach einem Jahr Aufenthalt in der Heilanstalt reist van Gogh in das Städtchen Auvers bei Paris. Dort soll ihn Doktor Gachet betreuen, doch den Arzt drücken selbst seelische Probleme, sodass er keine Hilfe leisten kann. Noch einmal stellt sich der Maler in die Natur und schafft Szenen lastender Gewitterschwere – Vorboten vielleicht seiner finalen Seelenkrise**

nen Feldern. Er stürzt das ummauerte Feld hinter seinem Gitterfenster in taumelnde Schräglage. Er schäumt die Köpfe der Olivenbäume zu Wolken auf, die auf knorrigen, fuchtelnden Stängeln stecken.

Und immer wieder beschäftigt er sich mit dem Sterben. Stellt einen Schnitter in gelben Weizen unter einen hell leuchtenden Himmel: „ein Bild des Todes“, erläutert er, der aber „nichts Trauriges“ hat. Zeigt auf der Leinwand Zypressen, die Friedhofsbäume, die unter seinem Pinsel zu wirbelnden Flammen werden.

Und er malt pulsende, strudelnde Sternenhimmel, in denen die ersehnte Ferne ein Strahlen ist, das man durch Sterben erreicht: „Warum“, hat er bereits in Arles überlegt, „sollten uns die leuchtenden Punkte am Himmelsgewölbe weniger zugänglich sein als die schwarzen Punkte auf der Karte von Frankreich? Wie wir den Zug nehmen, um nach Tarascon oder nach Rouen zu fahren, so nehmen wir den Tod, um auf einen Stern zu gelangen.“

Derart souverän reibt er sich an der Wirklichkeit, derart farbgewaltig ringt er mit der Natur, derart strahlend breitet er seine aufwühlenden Visionen aus – dass auch dem Selbstverniedriger van Gogh die Anerkennung durch die Welt nicht auf ewig erspart bleiben kann.

„Ich sehe schon den Tag voraus, wo ich einigen Erfolg habe und mich zurücksehne nach meiner Einsamkeit und meinem traurigen Dasein hier“, schreibt er Ende 1889 ahnungsvoll.

Als der holländische Künstler Joseph Jacob Isaacson, ein Freund Theos, Vincents Formen und Farben lobt, wehrt der das Kompliment noch leichthin ab: „Es lohnt nicht, von meinen jetzigen Arbeiten zu reden.“ Doch als der Kritiker Albert Aurier seine Bilder in der Erstausgabe des „Mercure de France“ euphorisch besingt („zum Albdruck gewordene Form, zu Flamme, Lava und Edelstein gewordene Farbe“), muss sich der Niederländer winden, um diese Eloge als übertrieben und unverdient abzutun: Der Artikel formuliere, „wie ich sein müsste“, schreibt er, „nicht die traurige Wirklichkeit, die Vorstellung, die ich selber von mir habe“.

Dabei ist auch Albert Aurier besessen vom Bild des *artiste maudit*, des verfluchten Künstlers – und auch er lobt mehr den edlen Wilden als den Virtuosen.

Er feiert van Gogh als „Feuerkopf“, als „eine Art trunkener Riese“, als „brodelndes Hirn, das seine Lava unwiderstehlich in alle Schluchten der Kunst ergießt“.

Als „schreckliches, halbtolles Genie, oft erhaben, zuweilen grotesk, immer fast das Krankhafte streifend“.

Als „starken und wahren Künstler mit den brutalen Händen eines Riesen, mit der Überempfindlichkeit einer hysterischen Frau, mit der Seele eines Erleuchteten“.

Der Artikel macht van Gogh auf einen Schlag berühmt. Bei einer Gruppenausstellung im Brüsseler Palais des Beaux-Arts geraten auch Auriers Kollegen angesichts der Sonnenblumen und Weizenfelder des rohen Genies in Verzückung, feiern den „geborenen Maler“ und dessen „starke Effekte“: „Was für ein großer Künstler!“

Als es ein Maler beim Eröffnungsbankett wagt, den Niederländer als Scharlatan zu beargwöhnen, fordert Henri de Toulouse-Lautrec den Ketzer sogar zum Duell.

Van Gogh aber fühlt sich wie ein Betrüger, der sich das Lob nur erschlichen hat – eine unverdiente Anerkennung, die nur eine neue Schuld bedeuten kann. „Als ich hörte, dass meine Arbeiten etwas Erfolg hatten, und ich den bewussten Artikel las“, schreibt



er seiner Mutter, „hatte ich gleich Angst, dass ich es würde büßen müssen."

Und als ihm im Februar Theo sogar mitteilt, er habe Vincents Bild „Der rote Weinberg" für 400 Francs verkauft (wahrscheinlich das einzige seiner Gemälde, das zu seinen Lebzeiten einen zahlenden Interessenten findet), hat er kurz darauf bei einem Ausflug nach Arles erneut einen schweren Anfall. Er irrt verstört durch die Stadt, kann sich nicht erinnern, wer er ist. Zwei Pfleger müssen ihn mit der Kutsche in die Heilanstalt zurückbringen.

Es ist der schwerste Rückfall seit langer Zeit. Und während seine „Zypressen" und sein „Sonnenaufgang in der Provence" beim alljährlichen *Salon des Indépendants* in einem prächtigen Pavillon auf den Champs-Élysées das Publikum bezaubern, Kritiker seine „ungewöhnliche Ausdruckskraft" und sein „seltenes Genie" rühmen – Claude Monet hält van Goghs Gemälde für „die besten der Ausstellung" – und selbst der treulose Gauguin per Brief „volle Anerkennung" bekundet, verharrt er zwei Monate in tiefer Umnachtung, gelähmt von Angst und Fieber, gemartert von Selbstvorwürfen.

„Traurig und stumpfsinnig" brüte er vor sich hin, schreibt er in einem Brief. Da fasst sein Bruder den Entschluss, ihn in die Welt zurückzuholen – und auf den Kunstmarkt: Ein solcher Star, wie Vincent unversehens einer geworden ist, darf nicht hinter den Mauern einer Anstalt verborgen bleiben.

Am 20. Mai 1890 bezieht van Gogh ein Zimmer in einem Gasthof in dem Dorf Auvers-sur-Oise, rund 25 Kilometer nordwestlich von Paris. Ihn empfängt eine liebliche Gegend, der jedes Drama fernliegt: weiche Hügel, sanft rollende Felder, Häuser mit bemoosten Strohdächern.

Der Arzt Paul-Ferdinand Gachet soll sich um das Wohlergehen des Patienten kümmern. Doktor Gachet ist ein kunstsinniger Mann, der in den Kreisen der Impressionisten verkehrt und schon Manet, Renoir und Cézanne behandelt hat. Doch van Gogh vertraut ihm nicht, verdächtigt ihn sogar einer gewissen Verrücktheit, an der er „mindestens so ernsthaft zu leiden scheint wie ich".

Vincent hat noch gut zwei Monate zu leben. Und in diesen zwei Monaten malt er, als wüsste er um die knappe Zeit.

Schon morgens um fünf sitzt er an der Staffelei, verfällt in einen entfesselten Arbeitsrausch, aus dem binnen Kurzem mehr als 80 Gemälde entstehen. Und mit solcher Heftigkeit prügelt er die Farben auf die Leinwand, dass Adeline, der Tochter seines Wirts, die ihm Modell sitzt, bange wird vor seiner „ungestümen Art zu malen".

Doch der van Gogh macht weiter. Kümmert sich nicht um die Dörfler, die vor seinem verstümmelten Ohr und dem wilden Bart erschrecken; nicht um die Halbstarken, die ihm auf der Straße *fou* hinterherrufen, Salz in den Kaffee schütten oder den Pinsel, den er manchmal mit der Zunge anfeuchtet, mit rotem Pfeffer einreiben.

Härter als aller Spott trifft ihn ein Brief des Bruders, den er Anfang Juli empfängt. Theo, nun Familienvater mit einem kleinen Sohn, berichtet von seinen Sorgen: das Kind krank, die Frau zerrüttet vor Kummer. Und das Gehalt, das seine Chefs ihm zahlen, reiche nicht, um die Familie angemessen zu ernähren: „Ich arbeite den ganzen Tag und kann doch nicht die Geldsorgen von meiner guten Jo fernhalten."

Wieder schlägt das Schuldgefühl zu. Wenn Theo verzweifelt ist, dann doch nur, weil Vincent ihm immer noch auf der Tasche liegt. Er besucht den Bruder in Paris, hört das Wimmern des Babys, sieht den sorgenvollen Blick der Gattin – und reist noch am gleichen Tag wieder ab: „Ich habe gefürchtet", schreibt er, „dass ich Euch ängstige, weil ich Euch zur Last falle."

Zurück in Auvers, übermannt ihn die Schwermut. Er schleppt zwei Leinwände auf die Felder, malt eine düstere Vision mit Donnerwolken in schweren Blautönen („Weizenfeld unter einem Gewitterhimmel") und eine andere mit vom Wind gepeitschtem Korn, aus dem schwarze Vögel in den Himmel stieben („Weizenfeld mit Krähen") – wohl um, wie er selbst schreibt, „Traurigkeit und äußerste Einsamkeit auszudrücken".

Gut zwei Wochen später, in der Abenddämmerung des 27. Juli, schleppt sich Vincent van Gogh, eine Schusswunde im Bauch, in seine Dachkammer. Als ihn am nächsten Morgen die Polizisten fragen, ob er sich habe umbringen wollen, antwortet er vage: „Ich denke schon." Und besteht seltsam entschieden darauf, allein gehandelt zu haben: „Beschuldigen Sie niemanden."

Die amerikanischen Van-Gogh-Forscher Steven Naifeh und Gregory White Smith werden in ihrer minutiösen 1200-Seiten-Biografie einer Reihe von Ungereimtheiten in der Erzählung vom angeblichen Suizid nachgehen, die bald zur offiziellen Version des Geschehens wird – und zu einem gänzlich anderen Schluss kommen.

Ihre Vermutung: Nicht van Gogh habe den Schuss abgegeben, sondern einer aus der Gruppe junger Männer, die dem Maler ständig nachstellten. Vielleicht sei es ein Unfall gewesen. Vielleicht sei zwischen den Rowdys und dem jähzornigen van Gogh ein Streit entflammt – womöglich dort, wo ihn Zeugen zur fraglichen Zeit gesehen haben wollen, neben jenem Heuhaufen in einem Hof an der Hauptstraße, nur 800 Meter vom Gasthof „Ravoux".

Naifeh und Smith betonen zudem, van Gogh habe sein Leben lang den Selbstmord abgelehnt. „Ich würde den Tod nicht suchen", hat er einmal geschrieben, „aber ich würde ihm auch nicht zu entgehen versuchen, wenn es so weit ist."

Doch wahrscheinlich habe der Täter dem Maler mit dem Schuss einen Gefallen getan – und so habe Vincent die Tat auf sich genommen.

Als Theo am Mittag nach dem Schuss in Auvers eintrifft, sitzt der Bruder pfeiferauchend im Bett. Er sitzt da wie einer, der das Ende gelassen erwartet.

Kurz nach ein Uhr nachts ist Vincent van Gogh tot.

Der Ruhm des Malers aber setzt sich allmählich über all seine Selbsterniedrigungen hinweg. Um die Jahrhundertwende verkaufen sich seine „Stockrosen" bereits für 1100 Francs. 1913 wechselt ein Stillleben für 32 500 Francs den Besitzer.

20 Jahre später erzielt eines seiner Bilder auf einer Auktion 361 000 Francs.

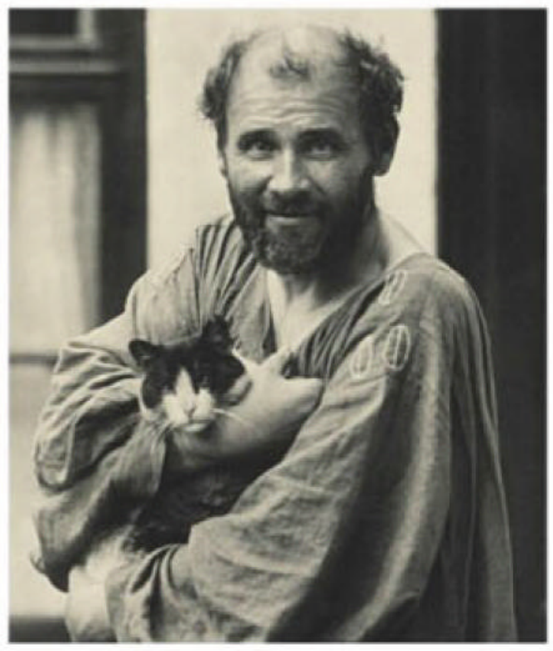
Und im Mai 1990 ersteigert ein japanischer Papierfabrikant van Goghs Porträt seines Nervenarztes Doktor Gachet für 82,5 Millionen Dollar: Nie zuvor hat ein Mensch so viel Geld für ein Gemälde bezahlt.

In seiner Leichenrede rühmt dieser Doktor Gachet den Maler als „ehrenwerten Mann". Dabei sind bürgerliche Ehren wohl das Letzte, was Vincent am Herzen lag. In seinem Tod vollendet sich vielmehr die romantische Idee vom *artiste maudit*, vom verfluchten, verfemten Künstler.

Und so wird van Gogh zum strahlendsten Märtyrer dieses Mythos der Moderne, der das ganze 20. Jahrhundert hindurch seine Gültigkeit behält – und dem vielleicht auch Vincent selbst aufgesessen ist.







HERR der TRIEBE

Um 1900 drängt Wiens ambitioniertes Bürgertum die alte Kaiserstadt in die Moderne. Künstler brechen mit den Werten und Tugenden ihrer Väter sowie den ästhetischen Leitsätzen ihrer Lehrer und entwickeln eine eigene Spielart des in vielen anderen Ländern Europas gerade vorherrschenden Jugendstils: exzessiv, psychologisch getrieben, von wilden Urkräften durchdrungen. Ihr rebellischer Zeremonienmeister ist Gustav Klimt

TEXT: KIA VAHLAND

»DER KUSS« von 1908. In die Aura glänzenden Goldes gehüllt, erlebt ein Liebespaar einen Augenblick kosmischer Innigkeit – ein entrücktes Traumbild in Klimts Œuvre, das aber auch reich an Albträumen ist

Es reicht. Gustav Klimt hat genug. Er will seine Energie nicht länger verschwenden an Streitereien mit Männern alten Schlags, die moderne Kunst nicht verstehen und das Leben auch nicht. „Ich greife zur Selbsthilfe“, erklärt er 1905 in einem Gespräch. „Ich will loskommen. Ich will aus allen diesen unerquicklichen, meine Arbeit aufhaltenden Lächerlichkeiten zur Freiheit zurück.“

Das wird teuer. 30 000 Kronen kostet Klimt die künstlerische Freiheit, davon könnte man 28 Arbeiter ein Jahr lang beschäftigen. So viel Geld hat der Österreicher vom Staat für bestellte Gemälde erhalten, die die Universität schmücken sollen. Doch sein Stil und seine Motive stoßen auf Kritik der Auftraggeber. Daher will er nun das Honorar zurückzahlen und die Werke behalten: „Ich lehne jede staatliche Hilfe ab, ich verzichte auf alles.“

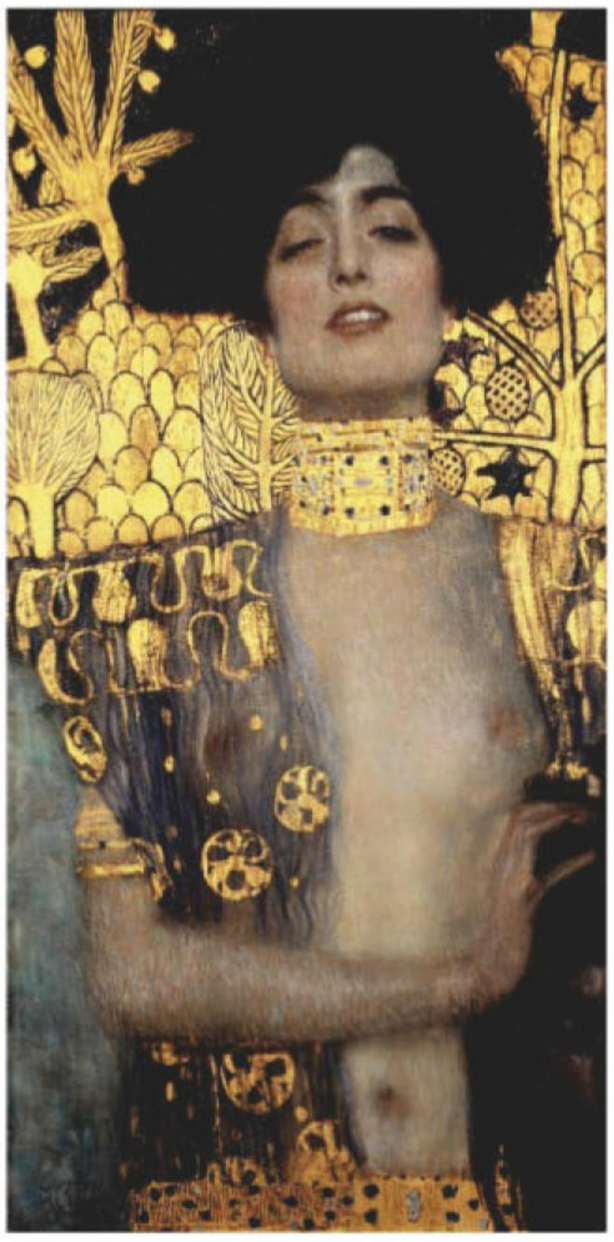
Er hat das Geld zwar bereits ausgegeben, aber das ist jetzt nicht wichtig, irgendjemand wird ihm schon aushelfen. Wichtig ist, dass ihm endlich niemand mehr reinredet in die Entscheidung, was er auf diese Bilder malt und wo sie hängen. Nicht der Unterrichtsminister, nicht die Universität, keine Journalisten, Politiker, Professoren.

Gut ein Jahrzehnt beschäftigt sich Gustav Klimt nun schon mit diesen Bildern und der Hochschule. Das neue Hauptgebäude der Wiener Universität ist 1884 eröffnet worden. Die Professoren hier sind liberal, der Dünkel der alten Adelsgesellschaft ist ihnen fremd. Sie wollen zeigen, wie gebildet, weltoffen und aufgeklärt die Habsburgermonarchie sein kann. Und selbst in der kaiserlichen Regierung ahnt man: Will Österreich auch im 20. Jahrhundert seine Bedeutung behalten, müssen neben den Unternehmern auch die Forschung und die moderne Kunst gefördert werden.

Am besten beide zugleich: Die Malerei möge die Wissenschaft ehren. Und so erteilt das Unterrichtsministerium dem aufstrebenden Künstler im Jahr 1894 den Auftrag, Deckengemälde für die Aula des Universitätsgebäudes zu malen.

Der 32-jährige Klimt, ein Mann mit großen Augen und dichtem Bart, hat bis dahin vor allem konventionelle Gemälde für ein gutbürgerliches Publikum verfertigt: brave Bildnisse höherer Töchter, Fabelmotive, die Idylle einer Mutter mit zwei Kindern.

Er zögert zunächst, vielleicht ist er sich nicht sicher, ob repräsentative Gemälde noch das Richtige für ihn sind – einen jungen Künstler, der erst herausfinden muss, was er wirklich will im Leben. Schließlich aber mietet er ein Atelier, in das die mehr als vier Meter hohen Leinwände passen. Die Deckengemälde sollen den „Sieg des Lichts über die Finsternis“ darstellen, so wollen es die Professoren. Klimt aber hat eigene Vorstellungen von Licht und Finsternis.



Das Weib sei sein Hauptwerk, sagt Klimt (1862–1918). Die Frau als gefährliche Verführerin zeigt er in »JUDITH UND HOLOFERNES«: halbnackt, mit lustvollem Blick und dem abgeschlagenen Kopf ihres Opfers

In dem Bild, das die „Philosophie“ darstellen soll, malt er wogende, himmelwärts strebende weibliche Akte. Ein überdimensionaler Kopf mit geschlossenen Augen zerfließt in einer Art Sternenhimmel. Und unten steht nackt ein alter Mann, der sich die Haare rauft. Statt Vernunft und Rationalität zu ehren, preist Klimt zügelloses weibliches Begehren, stellt männliche Verzweiflung zur Schau. Sein Bild ist nicht zu verorten, es spielt in keiner bestimmten Epoche, handelt vom Menschen an sich. Und der wird von einem Strudel des Schicksals davongerissen – da hilft auch keine Philosophie.

Bei aller Dramatik harmonieren die Figuren, sind ornamental angeordnet, als würden sie einen gemusterten Kleiderstoff zieren. Der Künstler hat sich vom Realismus seiner Vorgänger befreit.

Die „Philosophie“ ist noch nicht ganz fertig, als Klimt das Werk 1900 öffentlich ausstellt – außerhalb der Universität. Vielleicht will er so Unterstützer mobilisieren, weil er schon ahnt: Das gibt Ärger.

Den gibt es in der Tat. 87 Angehörige der philosophischen Fakultät schreiben eine Petition und fordern, das Gemälde solle nicht in der Universität angebracht werden.

„Verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen“ zu zeigen, würdige ihre wissenschaftliche Arbeit nicht. Man habe nichts gegen die Kunstfreiheit, sagt einer sinngemäß, auch nichts gegen nackte Figuren – aber Klimts Werke seien, mit Verlaub, schlicht hässlich.

Damit stellen sich die Akademiker gegen Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel, der sich von Klimts Malerei viel erhofft: Mit ihr soll Österreich aufschließen zu der Kunst, über die ganz Europa spricht – dem Jugendstil, der sich abwendet vom Realismus und Historismus des 19. Jahrhunderts.

Die alten Schlachtengemälde und überfrachteten Adelsporträts sind den Jugendstilkünstlern zuwider, sie lieben das Ornament und die leichte, fast abstrakte Form.

Und ihre Kunst soll das ganze Leben umfassen: Designer, Modeschöpfer und Architekten, Kunsthandwerker und Künstler arbeiten gemeinsam an einer stilbewussten Welt, in der nichts mehr die Menschen einengen soll, keine zu schweren Mauern und keine zu engen Mieder.



Gegen Ratio und Regeln malt Klimt an, entwirft verstörende Tableaus, so »DIE FEINDLICHEN GEWALTEN«. In Gestalt von bedrohlichen Frauenfiguren halten Krankheit, Wahnsinn und Tod (o. l.) sowie Wollust, Unkeuschheit und Maßlosigkeit (o. r.) den Menschen vom Streben nach Glück ab. Die Allegorien flankieren einen affenartigen Riesen, »gegen den selbst Götter vergebens kämpften«, wie ein Zeitzeuge notiert

Diese neuartige Kunst zu fördern sei eine seiner „schönsten Aufgaben“, betont Minister Hartel. Das Anliegen der Professoren ignoriert er einfach. Doch die Debatte ist nicht mehr aufzuhalten.

Klimt malt das nächste Fakultätsbild, die „Medizin“. Er würdigt nicht die Heilkunst, sondern eine archaische Magierin: Hygieia, die antike Göttin der Gesundheit, die bei ihm einer goldenen Schlange eine Schale reicht. Über ihrem Kopf erheben sich nackte Leiber, unter ihnen ist eine Schwangere, neben ihr ein Skelett.

Klimt zeigt: Den Tod kann keine Wissenschaft abwenden, und Leben spendet nicht sie, sondern der Eros. Ihn vertritt eine Langhaarige, die abseits steht von der anonymen Masse. Sie reckt ihr Becken vor, unbekleidet natürlich, und neigt ihren Kopf zur Brust.

Ganz wach sieht sie nicht aus, vielleicht ist sie, wie das ganze Bild, einem wilden Traum entsprungen.

Wieder öffentliche Diskussionen, Streit. Vorwürfe der Unmoral. Die Stimmung kocht hoch, es gibt Anfragen zu dem Auftrag im Parlament, ein Staatsanwalt beschlagnahmt wegen „Beleidigung der öffentlichen Moral“ eine Zeitschrift, in der Klimts Skizzen zur „Medizin“ abgebildet sind.

Der verliert langsam die Lust an der Auseinandersetzung. „Wenn ich ein Bild fertig habe, so will ich nicht noch Monate verlieren, es vor der ganzen Menge zu rechtfertigen“, erklärt er in einem Interview – und setzt noch eins drauf.

Seine „Jurisprudenz“ mokiert sich 1903 über den Glauben der Liberalen an den Rechtsstaat: Einem armen, nackten Sünder verschränkt der Maler die Hände hinter dem Rücken und lässt ihn von so bösen wie hübschen unbekleideten Rächerinnen und einem gierigen Kraken bewachen. Nach den erotischen Exzessen zeigt Klimt nun die Strafe, die gnadenlos ausfällt wie in einem Albtraum.

Dreimal hat er nun die stolzen Wissenschaftler und deren rationales Weltbild vorgeführt, hat gezeigt, wie wenig seiner Meinung nach Philosophie, Medizin und Jura zu einem guten Leben verhelfen.

Wir alle sind Getriebene, sagt Klimts Kunst, ausgeliefert den Urmächten Eros und Tod. Perdu sind die Illusionen der Aufklärung, durch Verstandestugenden die Welt verbessern zu können.

Schließlich entscheidet eine Kommission, dass die Gemälde nicht in der Universität angebracht werden. Man will sie stattdessen vielleicht in der neuen Staatsgalerie für zeitgenössische Kunst zeigen.

Das ist der Punkt, an dem es Klimt reicht. Er will nicht länger von den Entscheidungen der Amtsträger abhängig sein.

Und so bittet er Freunde, die reicher sind als er, ihm zu helfen, die 30 000 Kronen aufzutreiben für den Rückkauf der Fakultäts-

gemälde (was auch gelingen wird; allerdings werden alle drei Bilder im Zweiten Weltkrieg zerstört).

B

Begonnen hat Gustav Klimt nicht als heroischer Rebell – sondern als Dekorationsmaler der besseren Gesellschaft. Als Knabe soll er zunächst in die Lehre bei seinem Vater gehen, einem Goldgraveur, der Mühe hat, die neunköpfige Familie durchzubringen.

1876 wird der 14-jährige Gustav jedoch an der neu gegründeten Wiener Kunstgewerbeschule aufgenommen. Hier lernt Klimt alles, was er in seinem Handwerk beherrschen muss; vor allem studiert er das Formenrepertoire der historistischen Malerei, deren Übervater in Österreich der Salzburger Hans Makart ist.

Makart staffiert mit seinen großformatigen Gemälden, die Themen aus der Geschichte aufnehmen, seit Jahren das Kaiserreich aus, feiert die Herrschaft von Königen und damit auch Österreichs Größe. Seine Protagonisten sind Kleopatra und Karl V., seine Idole heißen Peter Paul Rubens, Tizian und Paolo Veronese. Und er porträtiert das Großbürgertum, das er zu aufwendigen Festen in sein riesiges Atelier lädt.

In Wien ist die Epoche der liberalen Bourgeoisie angebrochen, die sich gern mit Samt, ausladenden Kronleuchtern und Trockenblumen im „Makartstil“ einrichtet. Die Bürger, Profiteure des Aufschwungs der vergangenen Jahrzehnte, drängen mit ihrem Lebensstil auf Sichtbarkeit.

Noch aber sieht die Donaustadt aus wie ein großer Fürstenhof. Die Altstadt prägen der Kaiser mit seiner Residenz, die Paläste und Vergnügungsstätten des Adels und die großen, alten Kirchen. Rund um den Stadtkern spannt sich eine breite Freifläche, eine militärische Sperrzone, die schon lange nicht mehr der Verteidigung dient. Dahinter beginnen die schnell wachsenden Siedlungen der kleinen Leute.

Für die Neureichen ist lange Zeit kein Platz vorgesehen. Den erhält das Bürgertum nun. Auf kaiserlichen Erlass hin wird nach Jahren des Drängens die Freifläche zwischen Innen- und Vorstadt mit den Symbolen einer stolzen Bourgeoisie bebaut: Die Ringstraße entsteht mit dem Rathaus, dem Parlament, der Universität, den Museen und dem Burgtheater; an einem angrenzenden Platz wird der Justizpalast errichtet. Großbürgerliche Wohnhäuser wachsen im Stil alter Adelspaläste empor.

Den Neubauten ist gemein, dass sie nicht wirklich neu aussehen. Das Rathaus zitiert gotische Formen des Mittelalters, das Burgtheater den Frühbarock, die Universität die Renaissance. So verkörpern die neuen Institutionen zwar die hehren Ideale liberaler Bürger: Bildung, Mitsprache, Rechtsstaatlichkeit, Hochkultur. Nur erscheinen die Prachtbauten so traditionsverbunden, wie es dem Ideal des Adels entspricht.

Der junge Klimt darf in den späten 1880er Jahren an der Ringstraße Decken im neuen Burgtheater bemalen und später im Kunsthistorischen Museum einige Wände des Treppenhauses. Er fällt dabei nicht unangenehm auf, im Gegenteil: So herkömmlich wirkt seine Malerei, dass er bereits 1887 (gemeinsam mit einem Kollegen) beauftragt wird, die Zuschauer des alten Burgtheaters zu malen, als das abgerissen und durch den Neubau an der Ringstraße ersetzt wird. Klimt porträtiert mehr als 100 Personen beim Theaterbesuch, vor allem Vertreter der Stadtelite als Gönner des Hauses.

Erst nach Hans Makarts Tod im Jahr 1884 hat sich Gustav Klimt für andere Kunstrichtungen zu interessieren begonnen, etwa für die Präraffaeliten aus England, die ornamentierte Flächen, Allegorien und Symbole lieben. Langsam fängt er an, die Zentralperspektive und den Realismus der Makartschule hinter sich zu lassen.



Wie die Säulen in einer von der Natur geschaffenen Kathedrale erheben sich die Baumstämme in Klimts »BIRKENWALD« von 1903 – eine Feier der Schönheit, unberührt von jedem menschlichen Einfluss



Das Gesicht und die Hände der Ingenieursgattin FRITZA RIEDLER gibt Gustav Klimt im Jahr 1906 realitätsnah wieder. Ihr Kleid hingegen fügt sich in ein Mosaik aus farbigen Flächen

Allein hätte es Klimt aber vielleicht nicht gewagt, die ehrwürdige Repräsentationskunst zu verabschieden. Doch in der bedeutendsten Künstlervereinigung der Stadt trifft er auf Männer, die ihr Talent nicht weiter an die Vergangenheit verschwenden möchten. Sie tun sich zusammen.

Die Architekten Joseph Maria Olbrich und Joseph Hoffmann haben vor, die Baukunst zu entrümpeln. Die mächtigen Portale, Prachttreppen, Pfeiler und Säulen sollen einer schlichten Schönheit weichen. Der Gestalter Koloman Moser will dazu die Möbel, Accessoires und Lampen liefern. Seine geometrisch klaren Formen kommen ohne Plüsch und wuchernde Schnörkel aus. Die Freunde gründen 1897 die „Wiener Secession“, eine Abspaltung von der etablierten Künstlerorganisation.

Klimt wird ihr Präsident und zeichnet für die erste Ausgabe der Vereinszeitschrift „Ver Sacrum“ („Heiliger Frühling“) eine Allegorie: Eine nackte junge Frau, zwei Blüten links und rechts zu Füßen, streckt den Lesern einen leeren Spiegel entgegen. Darüber steht: „Wahrheit ist Feuer und Wahrheit reden heißt leuchten und brennen.“

DIE WAHRHEIT IST NACKT, die Kunst aber braucht eine Hülle. Und so errichtet ihr Olbrich mitten in der Stadt ein Gebäude. Hell und fast fensterlos ist das Ausstellungshaus der Secession und erinnert eher an einen heidnischen Tempel als an das wuchtige katholische Wien. Vier aus dem Dach ragende Türmchen halten eine Kuppel von Blattwerk aus vergoldeter Bronze; leicht und dünnhäutig wie ein gestrandeter Heißluftballon liegt sie auf dem Gebäude.

Im Inneren ruhen die Künstler. Jedenfalls fotografieren sie sich so: lümmelnd vor den weißen Wänden ihres Kunsttempels. Nur einer thront ernsten Blickes auf einem von zwei dämonenhaften Figuren bewachten Sessel; ein Mann im fleckigen Malerkittel, mit wirrem Haar und struppigem braunem Bart: Gustav Klimt. Ihm gefällt die neue Freiheit. Dem Gold des Vaters bleibt er



Ganz in Gold scheint die Bankierstochter ADELE BLOCH-BAUER gewandet zu sein. Das luxuriöse Ornament soll den gesellschaftlichen Status der Porträtierten spiegeln – und ihr zugleich eine besondere Hoheit verleihen (1907)

auf seinen Leinwänden und Wandmalereien treu, das ist aber auch alles. Jetzt porträtiert er keine hochgeknöpften Operngängerinnen, sondern haarige Schreckgestalten namens Krankheit, Wahnsinn und Tod.

Auf einem Fries, den er für das Gebäude der Secession fertigt, strecken drei blasse junge Frauen ihre schlanken langen Beine, zeigen ihre Lockenpracht und starren die Betrachter aus hohlen Augen an. Ihre zarten Formen fließen in den ornamentalen Hintergrund: Klimt, ganz Jugendstilkünstler, ignoriert klassisches räumliches Denken. Die Hüfte des einen Mädchens reibt sich an etwas Großem, Struppigem, Erdigem. Es ist ein riesiges, affenartiges Monster mit hungrigem Schlund und gefährlich blinden Augen aus Perlmutt.

Wen auch das nicht von den vermeintlichen Gefahren des Weiblichen überzeugt, dem zeigen die Damen Wollust, Unkeuschheit und Maßlosigkeit ihre Bäuche, Brüste, Schenkel. Wie so oft im Wiener Jugendstil geht es nicht um einzelne Charaktere, sondern um das große Ganze, die Urkräfte des Lebens. Schließlich erscheint eine Alte, heruntergekommen, grau, traurig. „Nagender Kummer“ nennt Klimt das Häufchen Elend, das am Ende aller Ausschweifungen wartet.

Und die Männer? Außer einem auf Knien Flehenden wagt sich lediglich ein einzelner goldener Ritter auf den Fries, kein mutiger Held, sondern ein erlösungsbedürftiger, irrlichternder Jüngling, verloren in seinen Ängsten und Wünschen. Schließlich darf er sich ausziehen und eine Schöne küssen.

„Diesen Kuss der ganzen Welt“, schrieb Friedrich Schiller in seiner Ode „An die Freude“, vertont von Ludwig van Beethoven. Dem Komponisten widmet Klimt seinen gesamten Fries. Doch Klimts Ritter küsst nicht die ganze Welt. Er versenkt sich vor goldenem Grund in die Arme seiner Geliebten und verdeckt sie mit seinem muskulösen Rücken. Ein Büschel Frauenhaar fesselt die Knöchel des Paars aneinander. Der Mann flieht vor der Welt in die Liebe.

Ob das gut geht? Angesichts all der gierigen Mädchen auf dem Fries scheint Klimt

daran zu zweifeln. Doch hinein ins Vergnügen, und sei es das Verderben!

Nichts liegt dem Maler in dieser Zeit ferner als die Appelle der liberalen Vätergeneration zu Tugend, Vernunft und Mäßigung. Er gefällt sich in der Rolle des ewig suchenden, triebgesteuerten Naturburschen.

In der Vorstadt engagiert er junge, bedürftige Frauen als Modelle. Sie halten sich meistens zu mehreren in einem Seitenzimmer seines Ateliers auf, auch dann, wenn er an ganz anderen Bildern arbeitet.

In den Pausen plaudert er mit ihnen und zeichnet sie zur Entspannung. Mit mehreren der Mädchen zeugt er Kinder, einer zahlt er nachweislich Unterhalt. Als Lebenspartner aber versteht er sich nicht.

Halt geben ihm andere Frauen. Auch nach dem Tod seines Vaters wohnt er weiter bei seiner Mutter und den Schwestern, die ihn bedienen und ihm das Essen servieren.

Heiraten will er nicht, doch er findet in der Modedesignerin Emilie Flöge eine (vermutlich platonische) Freundin. Für sie entwirft er luftig wallende Kleider. Darin posiert sie mit ihm im Garten, propagiert auf Fotos eine neue Natürlichkeit – und bietet ähnlich fließende weite Schnitte den aufgeschlosseneren Damen der Wiener Gesellschaft an. Die aber bleiben skeptisch und zwängen sich lieber ins Korsett.

Klimt, heißt es, ziehe die Frauen aus. Vor allem aber entblößt er in seiner Kunst die Männer. Nicht Herr ihrer selbst sind sie in seinen Bildern, sondern hilflose Gestalten, gemartert von inneren wie äußeren Qualen.

Gnadenloser ließe sich der autoritäre Typus des Machers und herrischen Familienoberhauptes nicht vernichten.

M

Mit dem symbolischen Vatermord ist Klimt um 1900 nicht allein. Seit Jahren schon diskutieren junge Schriftsteller, Künstler und Denker in Wien über ihr diffuses Unbehagen am Leben und an den Werten der Elterngeneration. Anderswo würden sie ihre Zweifel wohl in privaten Räumen zwischen Nachmittagstee und Abendtrunk pflegen; in Wien gehen sie in ein Kaffeehaus und trinken Mokka.

Ganze Tage verbringen Intellektuelle und Lebenskünstler etwa im kirchenartigen Saal des „Café Central“ in der Herrengasse 14. An einem Tisch spielt der Arzt Sigmund Freud Tarock, an einem anderen grübelt der Kulturkritiker Karl Kraus über seine bösen Texte. Und der Bohemien Peter Altenberg, der von Spenden seiner Freunde lebt, lässt sich seine Post gleich ins „Central“ senden.

Im Kaffeehaus wird geredet, nicht gehandelt. Kein politisches Programm, keine Strategie eint die Mokkaphilosophen, bloß ihr Weltekel. Jeder scheint mit sich selbst beschäftigt, beim Räsonieren wie beim Kartenspiel, beim Schreiben und Zeitunglesen.

Das „Café Central“, schreibt der Stammgast Alfred Polgar, sei „eine Weltanschauung, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen“. Hier säßen „Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen“.



In »JUDITH II« (1909) kommt Klimt erneut auf die biblische Geschichte der Enthauptung des Holofernes zurück. Diesmal aber ist die Mörderin kühler und das Bild trotz der Nacktheit weniger erotisch aufgeladen

So viel melancholische Träumerei war den arrivierten Älteren noch fremd. Die liberalen Bürger, die im mittleren 19. Jahrhundert zu Ansehen und Geld kamen, kämpften für ihre politischen Ziele.

Sie wollten die ganze Gesellschaft formen und alle erziehen: die Regierung, die niederen Klassen und die anderssprachigen Völker im Reich, denen sie politische Teilhabe noch nicht zutrauten.

Vor allem aber erziehen sie eisern die eigenen Söhne. Und die mögen das gar nicht. Streng sind diese Väter. Ihre Söhne müssen die höchsten Ansprüche erfüllen: Im Griff haben sollen sich die Jungen, nicht den Mädchen nachsteigen, keine Exzesse feiern, etwas Anständiges lernen. Sie dürfen ins Museum, ins Theater und in die Oper, aber bitte nur zur moralischen Erbauung. Schließlich sollen sie einmal kraft ihrer Verstandestugenden das Land voranbringen.

Männer wie Sigmund Freud und Gustav Klimt kennen ihre Vätergeneration und deren Vorgänger – die sich gemeinsam 1848 noch gegen den Kaiser erhoben hatten und deren Aufstand von der Obrigkeit brutal unterdrückt worden war – vor allem als die disziplinierte Stütze des Staates, zu der sie sich in der nachrevolutionären Zeit entwickelt haben. Nicht als Menschen, die tun, was sie wirklich möchten.

Wut hat sich angestaut bei den Jungen, über ihr verplantes Leben, die Gefangenschaft in den Ambitionen der Väter.

Frei wollen sie sein, im Leben, in der Liebe und in der Kunst. Dieses Drängen auf Freiheit von Konventionen und Traditionen teilen sie mit der Jugendstilbewegung.

Die jungen Wiener erträumen sich die Welt mitunter so, wie sie ihnen gefällt.

Manchmal aber taumeln sie in Albträume. Dann wissen sie nicht, wohin mit den dunklen Kräften, diesen Gefühlen, die sie im tiefsten Inneren zu spüren meinen.

Was, wenn das die Wirklichkeit ist; wenn nicht Moral und Ratio, die höchsten Werte ihrer Väter, das Leben ausmachen, sondern schwer verständliche Emotionen?

Die Kaffeehausbewohner haben ihre Bestimmung gefunden. Sie werden die Seele des Menschen erkunden, hemmungslos, wie es niemand zuvor getan hat. In undurchsichtige Gewässer werden sie hinabtauchen,

immer tiefer, bis zum Bodensatz der Psyche. Großmeister des Unterbewussten ist Sigmund Freud. Der Seelenarzt bittet seine Patienten auf eine mit einem Orientteppich bedeckte Couch. Frei assoziieren sollen sie, von ihren Träumen berichten, und wenn es um Scham geht und um Sex, um alte Ängste und um sehr intime Sehnsüchte, dann hört Doktor Freud genau hin.

Er will das Seelische nicht nur darstellen, sondern seine Prinzipien verstehen. Dafür sammelt er all die Träume.

Denn die seien Wunscherfüllung, meint der Forscher, und nicht selten gehe es um Konflikte mit den Eltern. In den tiefen Gewässern der frühen Kindheit entdeckt Freud den Ödipuskomplex, wonach junge Knaben ihre Väter töten und mit ihren Müttern schlafen wollen. Ihn interessiert das Begehren. Und der Vatermord.



Klimt beginnt mit klassischen Porträts, provoziert dann durch nackte Frauenleiber, die Begehren symbolisieren. Später setzt er die Gemalten wie hier 1912 **ADELE BLOCH-BAUER**, in farbenstarke Ornamente

Die Generationsgenossen Klimt und Freud teilen ein Lebensthema. Und so wird die österreichische Variante des Jugendstils ins Innere führen, dorthin, wo der Verstand nicht mehr so einfach hinreicht.

Zwar erfreuen sich die Menschen auch in Frankreich, England und Deutschland an geschwungenen Formen, an luftigen Blütenmustern und zeitgemäßer Handarbeit.

Und überall ist die Sehnsucht groß nach etwas Neuem, das nicht so gleichförmig erscheint wie die aufkommenden industriellen Massenprodukte, aber auch nicht so bieder wie die dunkel vertäfelten Räume des Historismus. Ein aufgeräumtes Gesamtkunstwerk soll das gute Leben sein, darauf können sich stilbewusste Berliner, Pariser und Londoner an der Schwelle zur ästhetischen Hochmoderne einigen.

In Wien aber zählt all die Schönheit und Leichtigkeit nur dann, wenn sie von tiefen Wahrheiten kündet. Die Urgründe des Menschlichen sollen auf die Bühne treten, und dabei darf es ordentlich krachen.

Die Kunst muss in Wien ehrlich sein, sie muss dem Menschen das Herz öffnen – und die Schenkel. Alles, was so zutage tritt, ist schön. Es erscheinen organische Rundungen, intensive Farben und fließende Linien, hingegossen und schwer fassbar wie ein Nachtgespinst im Morgengrauen. Die Kunst schminkt die Ahnenporträts ab, pustet den

Staub von den Kommoden, lockert den Damen die Korsetts, entbindet die Herren ihrer Uhrenketten und Krawattenknoten.

Und folgt dem Rat von Dr. Freud: „Am besten gibt man die Träume frei." Es muss ja nicht immer ein Albtraum sein.

Gustav Klimt trägt am 1. Juni 1908 einen Gehrock, trotz des Sonnenscheins und der Wärme. Drei Jahre nach dem Rückkauf seiner Fakultätsgemälde kooperiert er wieder mit staatlichen Stellen – als Präsident einer nationalen Kunstschau. Denn Kaiser Franz Joseph feiert bald sein 60-jähriges Thronjubiläum. Und gern will er bei diesem Anlass zeigen, wie weltoffen und kunstinteressiert der Vielvölkerstaat ist, zukunftsfähig und traditionsbewusst zugleich.

Sowohl Unterrichts- wie Innenministerium sind daher gern bereit, ein prestigeträchtiges Projekt zu unterstützen, das Wiener Künstler privat planen – zumal der daran beteiligte Klimt mittlerweile einer der renommiertesten Maler des Landes ist.

Mit seinen Architektenfreunden darf Klimt zum Jubiläum unmittelbar neben der Wiener Eislaufbahn (und mit staatlicher Unterstützung) die Welt seiner Wünsche errichten: 54 weiße Holzpavillons, Höfe und Gärten laden fünfeinhalb Monate lang zu einem Parcours durch den Jugendstil in Kunst und Design, Architektur und Mode.

Zur Eröffnung am 1. Juni 1908 begrüßt der herausgeputzte Klimt das Vernissagenpublikum mit den Worten: „Für uns heißt Künstlerschaft die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden."

Diese Gemeinschaft hüllt sich in allumfassende Schönheit: Vom Babybett bis zum Grabkreuz ist die hier ausgestellte Wiener Jugendstilwelt aus einem Guss. Die Fenstermosaiken harmonieren mit den Marionettenfiguren, der Sonnenschirm mit dem Würfelspiel, das Damenkleid mit den Kristallgläsern, der Fächer mit dem Briefpapier. Alles ist handgefertigt, industrielle Produktion lehnen die Macher ab. Sie wollen den Einzelnen gerecht werden, nicht den Massen. Wohl geordnet erscheint der Kosmos der Kunstschau, in klaren Formen und Farben, an menschlichen Maßen orientiert.

In wenigen Wochen wird Klimt seinen 46. Geburtstag feiern. Die Bürgersöhne sind nun selbst so alt, wie es damals, als sie aufbegehrten, ihre Väter waren. Auch viele Gäste sind mittleren Alters. Herren erscheinen im prallsten Hochsommer in Gehrock, Weste und Zylinder. Damen tragen ausladende Blumenhüte und, immer noch, steife Röcke statt luftiger Hängekleider.

Erschienen ist allerdings nicht der alte Adel und auch nicht die sozialdemokratische Arbeiterschaft. In den Höfen und Pavillons flanieren vor allem Kaufleute, Beamte und höhere Angestellte, die zu etwas Geld und viel Geschmack gekommen sind.

Etliche von ihnen sind assimilierte Juden, denen der katholische Prunk der alten Monarchie immer schon seltsam erschienen sein mag. Viele neureiche Bürger lassen ihre Stadtwohnungen und Landvillen nun nach der neuesten Mode von Künstlern einrichten. Klimt porträtiert gelegentlich die Hausherrin mit vielen Ornamenten, seine Freunde bauen dazu so praktische wie elegante Möbel oder gleich das ganze Haus.

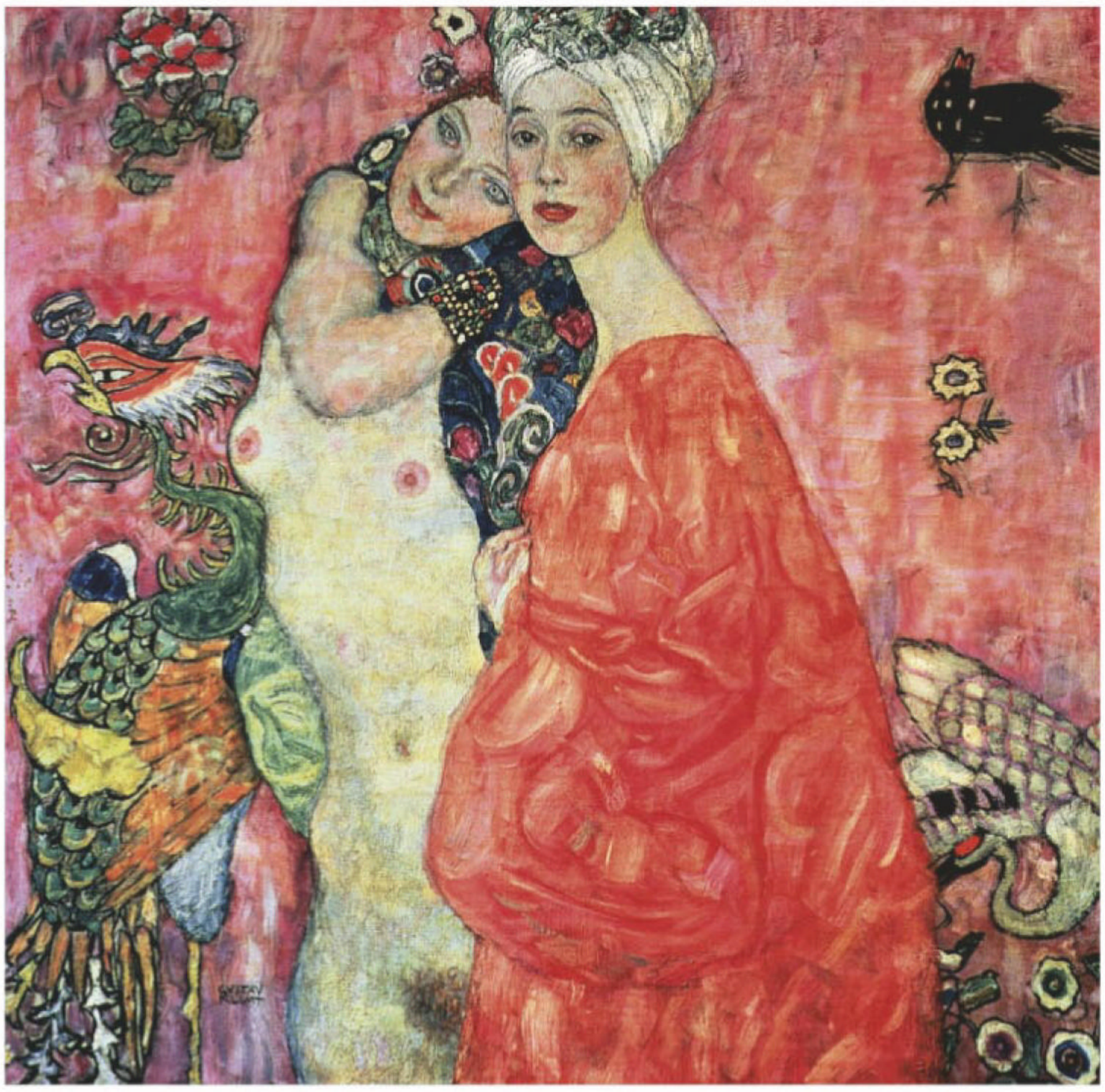
Vor allem die Kinder des liberalen Großbürgertums schätzen die Werke der Jugendstilkünstler. Glaubhaft wirkt deren Versprechen, die Ästhetik zu einem Rückzugsort zu machen, fern der Widrigkeiten einer immer hasserfüllter werdenden Umgebung.

Auf der Sommerterrasse der Schau neben der Eisbahn lassen sich die Hetzreden des antisemitischen Volkstribunen Karl Lueger vergessen, der seit 1897 Bürgermeister von Wien ist. Auch die Nationalitätenkonflikte im Vielvölkerreich der Donaumonarchie sowie die Nöte der wachsenden Arbeiterschaft der Zweimillionenstadt Wien trüben die Stimmung nicht ernsthaft.

So streifen die Besucher durch die Räume, bewundern aufwendig geschreinerte Kommoden, liebevoll gefertigte Puppenhäuser, golden bemalte Vasen und erkundigen sich vielleicht beiläufig nach dem Preis des ungewohnt kantigen Silberbestecks.



Klimts Allegorien und Frauenporträts sind oft verstörend. In seinen Bildern von Natur und Landschaft aber will der Wiener eine Welt vollendeter Harmonie schaffen, so auch in »LITZLBERG AM ATTERSEE« (um 1915)



Wie viele Künstler ist Klimt fasziniert von japanischen Holzschnitten. Oft setzt er Elemente der fernöstlichen Druckgrafik ein: stilisierte Formen, farbige Flächen, zweidimensionale Darstellung (»DIE FREUNDINNEN«, 1916)

Die einzigen Exzesse in dieser Malerei sind die der Materialien. Ihre Leidenschaften beherrscht diese Frau; ihre vor dem Schoß verschränkten Finger erzählen von Kontrolle, nicht von Übermut.

Der Stil, den sie lieben, ist nicht der ihrer Väter. Lockerer und künstlerisch sensibler sind viele Wiener geworden. Der muffige Geruch ihrer Kindheit ist verflogen.

Klimts Freunde Josef Hoffmann und Koloman Moser haben inzwischen ein kongeniales Team gebildet. Moser zeichnet in Windeseile Entwürfe. Hoffmann dagegen ist gut im Planen und Realisieren. Gemeinsam haben sie vor einigen Jahren die „Wiener Werkstätte. Productivgenossenschaft von Kunsthandwerk in Wien“ gegründet und produzieren nun häusliche Gesamtkunstwerke auf Bestellung.

Klimt spottet, die Arbeiten der beiden könne man nur daran unterscheiden, dass sich vor Mosers Stücken die Damen drängten und vor Hoffmanns Werken die Herren.

Hoffmann hat die lichtdurchflutete Eingangshalle der Kunstschau entworfen, zudem wirbt er auf der Ausstellung mit einem eigenen kleinen Landhaus für seine Arbeit.

Die Rahmen der Sessel im Entree sind geschwungen wie bei Schaukelstühlen, die Tische im Speisezimmer sind feingliedrig wie Orchideen. Alles lässt sich zur Seite schieben, nichts ist starr bis zum Tod.

Moser verteilt seine Schöpfungen über die Säle, ohne sich aufzudrängen. Sein Design hat nichts Massives. Fast durchsichtig ist eine silberne Tischuhr, sie korrespondiert mit langstieligen Pokalen in Knospenform. Und ein schmaler Schreibsekretär ist so dezent, dass kein Machthaber sich vor ihm blicken lassen könnte. Als Statussymbole väterlicher Autorität sind Mosers filigrane Kostbarkeiten nicht zu gebrauchen. Der Gestalter hat das Interieur feminisiert.

Und Klimt? Manche Besucherin samt Gatten kommt wohl nur seinetwegen – das weiß der Maler und umarmt sein gutbürgerliches Publikum. 16 überwiegend neue Gemälde zeigt er auf der Kunstschau: liebliche Landschaften und freundliche Porträts von Damen der besseren Gesellschaft.

Fritza Riedler, die Gattin eines erfolgreichen Maschinenbauingenieurs, hüllt sich auf seinem Bild bis zum Kinn in ein weiß wallendes Rüschenkleid. Sie sitzt in einem Sessel, der bedruckt ist mit einem Muster aus Augen oder Muscheln. Auch das bunte Fenstermosaik hinter ihrem Kopf könnte von den Wiener Werkstätten stammen.

N

Noch radikaler zum Wandschmuck wird das Porträt der Adele Bloch-Bauer. In ihrem Bildnis versinkt die Tochter eines Bankdirektors im Goldrausch; wo ihr edles Kleid endet und die Wand beginnt, ist kaum auszumachen. Auch sie verschließt die Hände und betrachtet die Welt mit gebührender Distanz. Vielleicht künden die Zacken und Kreise ihres Gewandes von einem bewegten Innenleben, vielleicht aber auch nicht. Die Orgie ist dem Ornament gewichen.

Und dann hängt in der Ausstellung noch, mannshoch: ein Liebespaar.

Auf einer Blumenwiese haben die beiden sich getroffen, vor dunkelgoldenem Grund. Unwirklich sieht die Umgebung aus, die Verliebten haben sie längst vergessen.

Eingehüllt in einen Umhang, versinken sie ineinander, werden scheinbar ein Ganzes. Nur die Muster ihrer Kleider verraten noch, wer Mann und wer Frau ist: Er trägt Rechtecke, sie florale Formen.

Und doch bleibt, bei aller Nähe, die Vereinigung seltsam keusch. Auf die Wange küsst der Jüngling seine Freundin, die vor ihm kniend ihren Kopf in den Nacken legt. Ein wenig unterwürfig wirkt dies. Was den Mann bewegt, ist nicht auszumachen, er zeigt fast nur seinen dunklen Schopf.

Das Unterrichtsministerium kauft „Das Liebespaar“ (später „Der Kuss“ genannt) umgehend an und hängt es nach Ende der Kunstschau in die neue Moderne Galerie in Wien. Das Liebesidyll wird das wohl beliebteste Gemälde Gustav Klimts.

Wer nur dieses Liebesbild kennt, könnte meinen, der Österreicher schaffe in seiner Kunst eine glänzende, ungestörte Welt. Dabei hat es Klimt Jahrzehnte gekostet, ein so harmloses Bild zu malen. Ohne Verschlingungen, ohne gefährliche Leidenschaften. Es ist, als wolle er endlich seinen Frieden finden. Mit einem viel zu keuschen Kuss.

Aber er findet einen Nachfolger, der an seiner Statt fortan bis ans Äußerste gehen wird. Klimt und seine Freunde treffen sich freitags immer mit Nachwuchskünstlern zum Stammtisch im Restaurant „Deutsches Haus“. Es sind inspirierende Tage, die Klimt womöglich das Gefühl geben, jünger und widerständiger zu sein, als er in Wahrheit ist.

Dort trifft er auf Oskar Kokoschka, sehr begabt, sehr ungestüm und mit 22 Jahren im besten Rebellenalter. Wie einst Klimt studiert er an der Kunstgewerbeschule – nur lehren dort jetzt nicht mehr Männer wie der Historist Makart, sondern viele Jugendstilmeister. Und die konzentrieren sich nun ganz darauf, das Leben zu verschönern, ihm die Ecken und Kanten zu nehmen.

Koloman Moser entwirft sogar die Briefmarken der kaiserlich-königlichen Post zum Thronjubiläum. Der frühere Unterrichtsminister Hartel hat recht behalten: Die Bewegung verkörpert ein modernes Österreich. Und niemandem tut das mehr weh. Gegen so viel Einvernehmen wendet sich Kokoschka nun mit Vehemenz.

Auf der Kunstschau von 1908 dominiert er einen ganzen Raum, zeigt mehr als 20 Zeichnungen, Lithographien, Buchillustrationen, Postkarten und eine Plastik.

Sein Lieblingssujet sind Mädchen, die noch jünger sind als er selbst. Knabenhaft sehen ihre dürren Leiber aus, wenn sie sich halbnackt das Haar zum Zopf binden oder einander die sehr legeren Röcke wickeln.

Das erinnert an Klimts frühere Kunst – und doch nicht. Freizügig sind diese Frauengestalten, aber nicht bedrohlich, sondern höchst verletzlich. „Der Oberwildling heißt Kokoschka“, schreibt ein Kritiker anerkennend. Später wird der so Geadelte sich noch weiter von Klimt abwenden und in unbändigen, breiten Pinselstrichen den österreichischen Expressionismus erfinden.



Auch eines der letzten Bilder Klimts zeigt sein wichtigstes Sujet. Doch der »FRAUENKOPF« bleibt unvollendet: Wenige Monate nachdem er 1917 das Porträt einer Unbekannten begonnen hat, stirbt er an den Folgen eines Schlaganfalls

Egon Schiele steht ihm in nichts nach. Der Jugendliche ist erst 17 – und so entnervt von den Professoren an der Kunstakademie, dass er den Freigeist Klimt umwirbt.

Für einen eigenen Auftritt auf der Kunstschau von 1908 ist Schiele zwar noch zu jung. Doch im Jahr darauf wird Klimt aufgrund des großen Erfolgs erneut eine Ausstellung in den lichten Pavillons an der Eislaufbahn organisieren, diesmal auch mit Werken internationaler Stars wie Edvard Munch und Vincent van Gogh.

Und dazwischen treten androgyne, sehr aufreizende und sehr fragile Wesen auf: Egon Schiele stellt sich der Welt vor.

Klimts frühere Bilder an Radikalität zu übertreffen ist nicht leicht. Schiele aber gelingt es mit einem einfachen Trick: Er nimmt die Menschen nüchtern und ohne Erbarmen in den Blick, und zwar Männer und Frauen gleichermaßen.

Kurz nach der Ausstellung skizziert er seinen eigenen hageren Leib im Liegen. Nackt, mit gespreizten Schenkeln und Augen, die so rot sind wie seine Brustspitzen. Erotisch ist das nicht, sexuell schon. Derart schonungslos hat zuletzt Albrecht Dürer in den Spiegel geschaut.

So konkurrieren die jungen Wilden mit dem alten, milde gewordenen Klimt. Der nimmt es gelassen hin. In ganz Europa gilt er nun als Instanz, als Wegbereiter der Moderne in Österreich. Er stellt in München, Venedig, Budapest aus, zeugt noch mehrere Kinder und verbringt die Sommer auf dem Land mit seiner Freundin Emilie Flöge.

Es ist ein ruhiges, fast beschauliches Leben. Immer noch porträtiert er gutbürgerliche Damen. Anzüglich wirken ihre Bilder nicht mehr, gefährlich auch nicht.

Dann aber gelingt einem Fotografen ein Porträt von dem Mann, der sich selbst nur ein einziges Mal malte. Klimt ist jetzt 50 Jahre alt. In einem viel zu weiten, ungebügelten Kittel steht er vor seinem Atelier. Wo andere ihr Hemd hochknöpfen, liegt sein Hals bloß, das bärtige Gesicht trägt schon tiefe Falten. Weich, beinahe sanft erfasst sein offener Blick den Betrachter.

Das ist der versöhnliche Klimt, der Mann, der nicht immer nur auf den nächsten Schock aus ist, sondern sich selbst genügt.

Doch noch etwas erfasst der Fotograf: zwei böse funkelnde Augen, kampfesbereite Barthaare. Klimts Katze steht den gemalten Furien ihres Herrn in nichts nach.

Klimt liebt diese animalische Kraft, er umarmt das hellwache Tier. Aber er hält es auch fest im Griff. Die unbändigen Triebe, nun kennt und beherrscht er sie endlich.

Am 11. Januar 1918 trifft den Maler in seiner Wiener Wohnung der Schlag. Er ist fortan halbseitig gelähmt und muss erst ins Sanatorium, dann, als er sich wundgelegen hat, ins Krankenhaus, wo noch eine Lungenentzündung hinzukommt. Dort stirbt er am 6. Februar mit 55 Jahren.

Weggefährten wie Josef Hoffmann erweisen ihm die letzte Ehre. In Klimts Nachlass finden sich unvollendete Bilder und ein Vermögen von 60 000 Kronen – doppelt so viel, wie ihn einst der Rückkauf der Universitätsgemälde gekostet hat.

Bereits früh hat der Künstler Höchstpreise für seine Werke nehmen können; drei oder vier verkaufte Bilder entsprachen in seinen späten Jahren dem Gegenwert einer Villa. Er prahlte damit nicht, sondern nutzte das Geld für seine Vorstellung von Freiheit: für ein Leben im Kreis von vielen Aktmodellen, Katzen, den Schwestern und den guten Freunden. Gustav Klimt war kein Revoluzzer mehr, aber immerhin ein Mann, der genau das tat, was er wollte.



Durch eine seltene Erbkrankheit ist Henri de Toulose-Lautrec (1864–1901) von auffallend kleinem Wuchs. Selbstironisch bezeichnet er sich deshalb als *demi-bouteille,* als »halbe Portion«

Im RAUSCH der wilden NÄCHTE

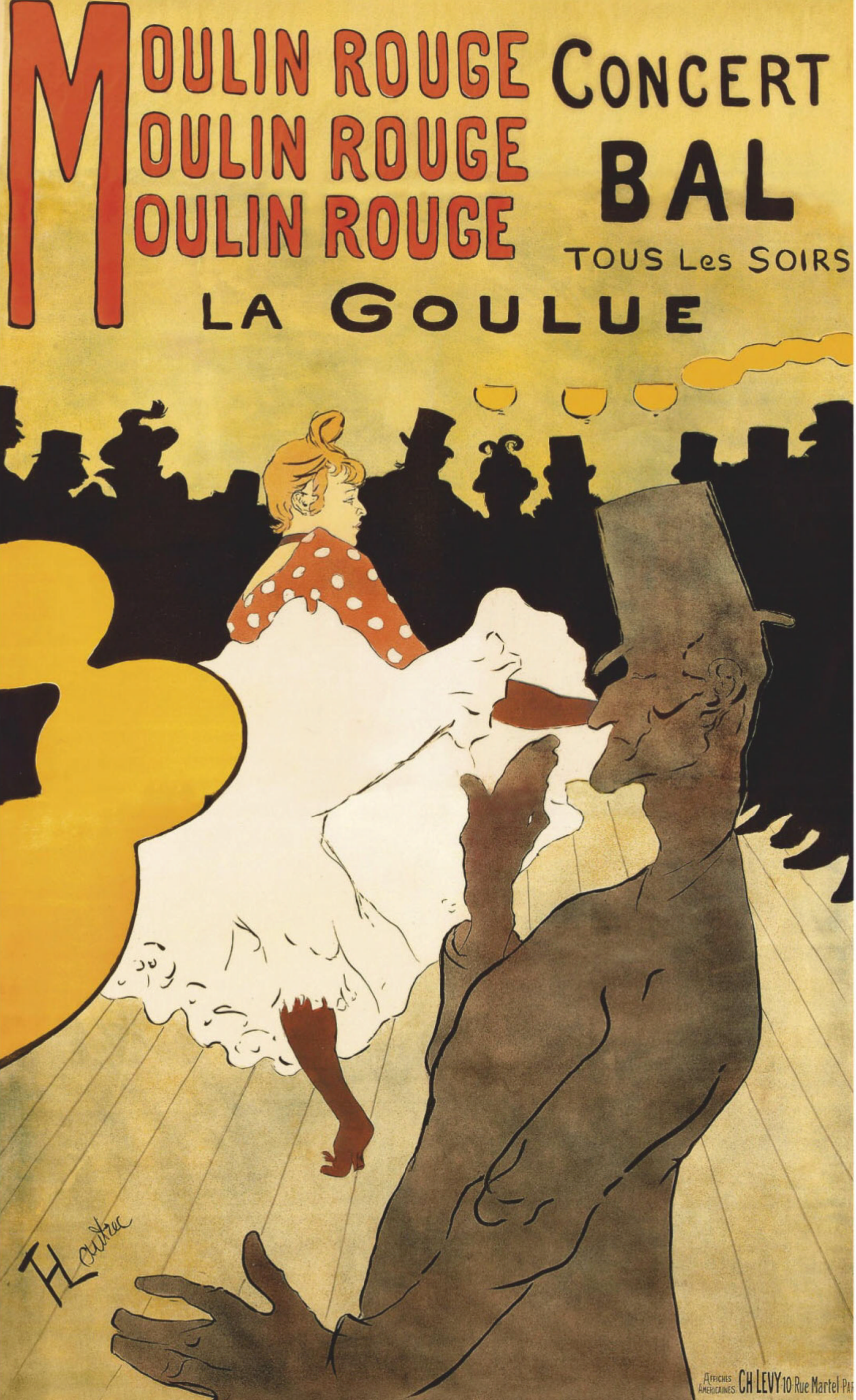
Makellose Schönheit interessiert ihn nicht: Henri de Toulouse-Lautrec will die Menschen zeigen, wie sie wirklich sind. Der Adelsspross porträtiert ohne jede Schmeichelei Tänzerinnen und Prostituierte, Sänger und Varietégäste – und wird so zu einem Chronisten der Belle Époque

TEXT: CONSTANZE KINDEL

Mit diesem Plakat, das Toulouse-Lautrec 1891 für das Varieté »Moulin Rouge« fertigt, gelingt ihm der Durchbruch. Provokativ lässt er die Tänzerin **LA GOULUE** (»die Gefräßige«) ihren Rock lüpfen, während im Vordergrund die verschattete Gestalt eines hageren Mannes zu sehen ist und die Umrisse der Zuschauermenge wie ein Scherenschnitt das Bild durchziehen

MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE

CONCERT
BAL
TOUS Les SOIRS
LA GOULUE



H. Toulouse

Affiches Américaines CH LEVY 10 Rue Martel Par

Das Leben ist ein Rausch. Ein Sturz durch die Nacht, fiebrig, atemlos, selbstvergessen. Ein Abenteuer, das nach Beifall und Gelächter klingt, nach der blechernen Wucht des Orchesters und dem Stakkatotrommeln von Stiefelabsätzen auf dem Holz des Tanzbodens. Das nach Tabak und Parfüm riecht, nach Reispuder und Schweiß. Nach der süßen Schwere von Portwein schmeckt, nach bittergrünem Absinth und Champagner.

Er saugt das alles auf, den Spektakelhunger, die trunkene, großspurige Sorglosigkeit. Ist ganz Auge an diesen Abenden. Ein Sammler von Momenten, von Gesten, Posen, flüchtigen Grimassen.

Er sitzt am kleinen Tisch auf der Empore, der immer für ihn reserviert ist, und schaut hinunter in den Spiegelsaal, taghell im Schein der Gaskandelaber, vor sich den kleinen Notizblock, auf dem er Eindrücke zu schnellen Skizzen formt. Fliegende Rüschenröcke, schwarzseiden aus der Menge ragende Zylinder, Körper, die sich im Tanz verrenken wider alle Moral.

Fast jeden Abend kehrt er hier, ein paar Straßenecken von seinem Atelier, auf dem Heimweg ein, im „Moulin Rouge“, das größer, lauter, bunter ist als die anderen Varietés in Montmartre, dem Pariser Arbeiterviertel, wachgeküsst zur Attraktion für Amüsierwillige aller Klassen.

Wenn sich der Abend in der „Roten Mühle“ gen Mitternacht neigt, sitzt dort dieser seltsam klein gewachsene Mann, übergroßer Kopf auf gedrungenem Rumpf auf kurzen, dünnen, unbeholfenen Beinen, ein Missgestalteter mit schwarz gekräuseltem Bart im grobroten Gesicht, breiten Wulstlippen, Knollennase, kurzsichtigen dunklen Augen hinter Kneifergläsern: Henri de Toulouse-Lautrec, kaum mehr als 1,50 Meter groß, Aristokratensohn aus der südfranzösischen Provinz, aufsteigender Künstler.

Im Herbst 1891 ist sein Plakat zur Saisoneröffnung des Nachtclubs erschienen. Es zeigt eine Tanzszene mit Zuschauern, die meisten von ihnen Scherenschnittsilhouetten im Hintergrund, weiter vorn das markante Profil eines hageren Herrn mit Zylinder. Darüber, in den Blickpunkt gerückt, der Name einer Tänzerin: La Goulue. Darunter sie selbst in einem Wirbel aus flatternden Röcken und fliegenden Beinen: „die Gefräßige“, der Star des „Moulin Rouge“.

Es ist ein Werk, das seinem Schöpfer den Durchbruch bringen wird. Denn mit diesem einprägsamen Motiv revolutioniert Toulouse-Lautrec die Plakatkunst – jenes Genre, in dem die Vertreter des Jugendstils das ideale Mittel finden werden, um ihre Arbeiten massenhaft in die Straßen zu tragen.

Im »Moulin Rouge« kultiviert man den VERSTOSS gegen die guten Sitten

Lautrec ist im Oktober 1891 nicht ganz 27 Jahre alt. Ihm bleiben noch knapp zehn Jahre zu leben. Zehn Jahre und ein jäher Aufstieg zum Künstler, der mit seinem Hang zur hässlich radikalen Wahrheit brüskiert, schockiert und spaltet, der im dauernden Dazwischen existiert als Maler wie als Mensch, zwischen den Stilen und sozialen Schichten in diesen Jahren, die die letzten sind für ihn und das Jahrhundert.

Belle Époque oder Fin de Siècle: Diese Ära trägt beide Namen, duldet das Hochgefühl ebenso wie die Ahnung vom Untergang.

Denn immer schneller wandelt sich die Welt, marschieren Industrialisierung und Wissenschaft voran. Manche Zeitgenossen, fortschrittsgläubig, aufbruchsgestimmt, begreifen das als Versprechen, sind beseelt von der Gewissheit, dass das Leben nie besser war als eben jetzt, die Welt nie weiter auf dem Weg zur Vollkommenheit. Andere empfinden die Veränderung als Bedrohung, Krise, nahenden Zusammenbruch, fügen sich in Weltschmerz, Angst, Überdruss.

Charles Zidler und Joseph Oller, die Besitzer des „Moulin Rouge“ stehen fest auf seiten des Glanzes. Ein ehemaliger Schlachtergeselle und ein Pferderennbahnbesitzer, aufgestiegen zu Größen des Volksvergnügungsgeschäfts. Im Jahr der Weltausstellung von 1889 haben die beiden Unterhaltungsunternehmer ihr neues Etablissement eröffnet, moderner und extravaganter als alles, was die Hauptstadt bislang kannte.

Der Nachtclub, in dem Toulouse-Lautrec schon kurz nach der Eröffnung fast allabendlich seine Skizzen macht, hat einen Tanzsaal so groß wie eine Bahnhofshalle, gesäumt von einer Galerie auf zwei Etagen, und statt einer Bühne gibt es ein Orchesterpodium. Im Garten Karussells, Schießbuden, Eselsrennen und eine enorme begehbare Elefantenattrappe aus Pappmaché. Über dem Eingang drehen sich die Flügel einer roten Windmühle.

An der Bar im Foyer hängen zwei von Toulouse-Lautrecs Gemälden, „Die Kunstreiterin im Zirkus Fernando“, Tüllrock und feuerrote Haare, die auf dem Pferderücken zurückzuzucken scheint vor einem peitschenschwingenden Direktor, und „Tanz im Moulin Rouge“, entstanden noch im ersten Jahr des Varietépalasts: Unter lauter dunklen Herren in Hut und Frack und Mantel zeigt eine Tänzerin ihre Beine in leuchtend roten Strümpfen, und im Vordergrund blickt skeptisch eine blasse Dame in zartrosafarbenem Kleid und Federhut.

In dem Club kultiviert man die Anzüglichkeit, inszeniert den Verstoß gegen Moral und gute Sitten wie überall auf dem Montmartre. Die Hauptattraktion am späten Abend sind Paare, die den *chahut* tanzen, einen vulgären Tanz aus den Pariser Hinterhöfen, den die Zeitung „Le Courrier Français“ zum Symbol für das moderne Paris erklärt hat.

Der Chahut treibt den ohnehin schon schnellen Cancan auf die Spitze, Beine stampfen im Zweivierteltakt, dem Publikum wird freie Sicht gewährt auf die durchsich-



Die Gestalt des Sängers **ARISTIDE BRUANT** reduziert Toulouse-Lautrec für ein Plakat auf wenige markante Merkmale: den gewaltigen Mantel des Künstlers, seinen roten Schal und den großen schwarzen Hut (1892)

tigen Seidenstrümpfe und die spitzenbesetzte Wäsche der Tänzerinnen.

Die Stars des Chahut tragen seltsame Namen – Zitterrochen, Goldstrahl, Gullygitter –, und die größten unter ihnen sind La Goulue („die Gefräßige") und ihr Partner Valentin le Désossé („der Entbeinte").

Woher La Goulue, abgeworben für 3750 Goldfranken von der Konkurrenz, diesen Namen hat, weiß niemand genau, bürgerlich heißt sie Louise Weber und war Wäscherin und Zirkusakrobatin, ehe sie zum Tanz kam. Selbst der Prince of Wales, der englische Thronfolger, hat sie tanzen sehen, und sie hat ihm zugerufen: „Hallo, Wales, du zahlst uns doch den Champagner?"

Valentin le Désossé ist in seinem anderen Leben der ehrenwerte Weinhändler Edme Étienne Jules Renaudin und tanzt nur zum Vergnügen und ohne Gage in den Lokalen des Montmartre, mit ungerührt ernstem Gesicht und überlangen Armen und Beinen von so unfassbar biegsamer Beweglichkeit, als käme er ohne Knochen aus.

Auf Lautrecs Plakat von 1891 steht er als Halbfigur im Vordergrund, hager in feierlichem Anzug, die Hände wie Schaufeln, der Mund verkniffen, der Zylinder in die Stirn gezogen, und hinter ihm fliegen die Röcke der Goulue. Ein Totengräber und ein Gossenmädchen im gelben Lampenschein.

Vielleicht hätte Lautrec sie nie gezeichnet, nicht einmal tanzen sehen, wäre er rein äußerlich ein anderer gewesen und begabter zum Leben, wie es seit Jahrhunderten den Grafen von Toulouse bestimmt ist – Landadeligen, deren Vorfahren als Kreuzzügler Jerusalem erstürmt haben. Zurück bis in die Zeiten Karls des Großen reicht die Abstammungslinie der Familie.

Doch am Ende dieser uradeligen Ahnenreihe steht wie eine missglückte Pointe: Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa, blaublütiger Däumling, hochwohlgeborener Krüppel, der sich den sündenfälligen, vergnügungssüchtigen Montmartre zum neuen Stammsitz erwählt.

Standesgemäß immerhin ist der Anfang. Zur Welt kommt Henri am 24. November 1864 in der Bischofsstadt Albi nordöstlich von Toulouse, im Stadthaus der Familie, Türme, Zinnen und mehrhundertjähriger Stein, als Erstgeborener des Grafen Al-

phonse und seiner Frau Adèle. Seine Eltern sind Cousin und Cousine, die Großmütter Schwestern, wahrscheinlich beschert ihm ebendieser Umstand die seltene Erbkrankheit Pyknodysostose, die seine Knochen schwächt (und die es ihm später möglich machen wird, sich von den eng gesteckten familiären Erwartungen zu lösen) – eine Ironie passend zu seinem Leben, in dem der Spott früh Waffe erster Wahl wird, gegen die eigene Person vor allen anderen.

Der Anfang: eine Kindheit zwischen den Familienschlössern im Süden, Sommern in Seebädern und ein paar Schuljahren in Paris. Der knapp drei Jahre jüngere Bruder stirbt im Alter von nur einem Jahr, kurz darauf trennen sich die Eltern, miteinander verwandt aber ist man ja schließlich weiterhin, und so wächst Henri behütet im Zusammenhalt der Großfamilie auf.

Die Mutter ist eine glühend gläubige Katholikin, der Vater ein traditionsverhafteter Exzentriker, der zuweilen, als Kreuzritter verkleidet, im Kettenhemd durch den Pariser Stadtwald reitet. Und der Sohn: ein hellwaches Sorgenkind, das zu langsam wächst, ewig kränklich ist und zeitweise selbst für den Schulbesuch zu schwach. Die Ärzte raten zu Badekuren und Elektroschocks.

Schon früh fängt Henri die Welt um sich herum in Bildern ein, malt und zeichnet, was er sieht, vor allem Familienmitglieder und Tiere. Bereits als Vierjähriger soll er bei einer Taufe angeboten haben, statt einer Unterschrift einen Ochsen ins Kirchenregister zu malen.

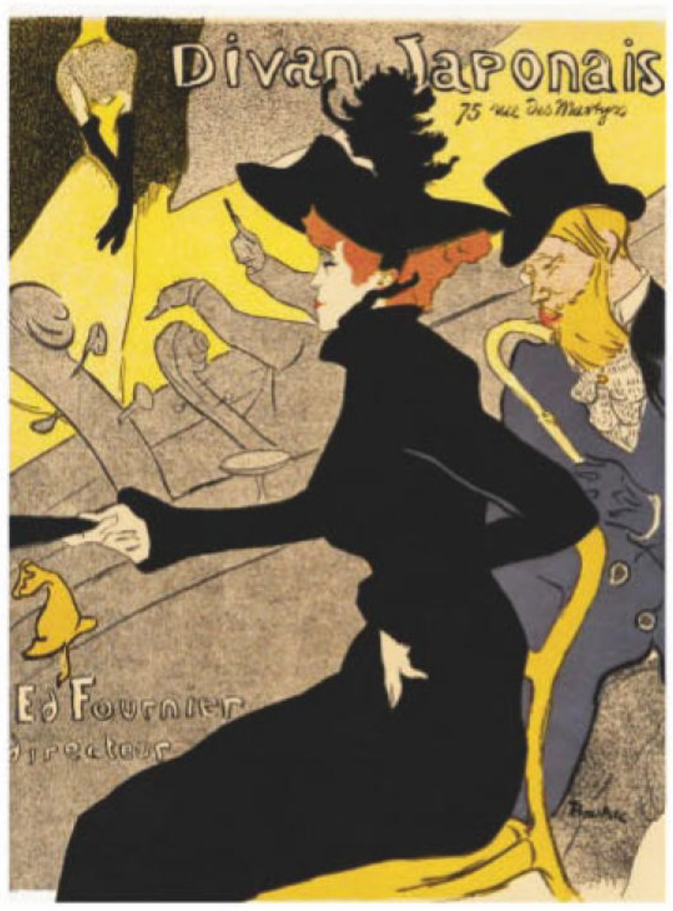
In seinen Schulheften ranken sich Girlanden zwischen Latein- und Griechisch-Übungen, er malt auf freie Buchränder und in seinen Briefen Bilder zu den Worten.

Zeichnen, das liegt in der Familie, aber es gilt den Eltern nur als ein Hobby unter anderen, etwa dem Reiten oder der Jagd. So erhält Henri von einem Pariser Künstlerfreund des Vaters zwar ersten Unterricht, doch mehr als müßige Beschäftigung für sein Talent sieht der Graf darin nicht.

Das einzig richtige und wahre Leben, glaubt der Vater, findet draußen in der Natur statt, vorzugsweise zu Pferd und mit der Waffe in der Hand. Dem Elfjährigen schenkt er ein Buch über die Falknerei, die Widmung beginnt mit den Worten: „Denk stets daran,



Kokett schwingt die mit Toulouse-Lautrec befreundete Künstlerin JANE AVRIL ihr Bein, während ein Kontrabassist im Orchestergraben zum Tanz aufspielt (Plakat von 1893)



Auf diesem Plakat für das Cabaret »DIVAN JAPONAIS« ist Jane Avril nur Zuschauerin. Doch ihre dominante Gestalt im Bildzentrum lässt das Bühnengeschehen im Hintergrund zur Nebensache werden

mein Sohn, dass nur das Leben im Freien und bei Tageslicht wirklich gesund ist."

Doch zwei kurze Momente reichen aus, um jeden Gedanken daran zu beenden, dass Henri mit seinen schwachen Knochen jemals zu einem naturverbundenen, körperlich fordernden Leben taugen könnte. Im einen Jahr bricht sich der Junge den linken Oberschenkel, als er, auf seinen Stock gestützt, aus einem Sessel aufstehen will. Im nächsten splittert der rechte, als er bei einem Spaziergang stürzt.

Bettruhe, Gipskorsett, Kuraufenthalte. Er malt und zeichnet. Als die Brüche nach Monaten halbwegs verheilt sind, kann er sich nur noch mühsam steifbeinig bewegen und hört mit 14 Jahren auf zu wachsen.

Fortan werden ihn jene Orte anziehen, an denen ihm sein Handicap am deutlichsten vor Augen stehen muss: Pferderennbahnen, Velodrome, Manegen mit Ringkämpfern. Immer wieder wird er in seinen Bildern die schnellen Bewegungen von Pferden, Tänzern und Artisten einfangen.

Den Vater scheinen Henris Pläne nicht mehr zu kümmern, die Mutter gibt seinem Drängen nach, sie erlaubt ihm, Künstler zu werden, und zieht mit ihm nach Paris in eine gemietete Etage, in der die Familie bei Aufenthalten in der Großstadt residiert.

Im Frühjahr 1882 beginnt Henri eine Ausbildung bei dem Porträtmaler Léon Bonnat. Als der nach wenigen Monaten als Professor an die renommierte École des Beaux-Arts wechselt, nimmt er einige auserwählte Schüler mit, nicht aber Toulouse-Lautrec. Dessen Zeichnungen finde der Lehrer „schrecklich", wie Henri in einem Brief an einen Onkel bekennt.

Seine Gemälde immerhin finden Bonnats Gnade, die seien gar nicht so schlecht – ein Rest von Hoffnung für Henri, die École eines Tages doch noch zu erreichen, jenes Hochheiligtum der akademischen Malerei mit seinen strengen formalen Regeln für Technik und Ästhetik und seinem idealbeflissenen, engen Themenkanon.

Henri lernt weiter, malt Blumentöpfe, Akte und Mythologisches bei einem Historienmaler, der seine Schüler ermutigt, über Kunst zu streiten und möglichst viel draußen, außerhalb des Ateliers, zu malen.

Draußen vor der Ateliertür liegt das Vergnügungsviertel Montmartre, ganz in der



Im Atelier betrachten Toulouse-Lautrec und ein Modell eines seiner Gemälde, das Prostituierte beim Warten auf Kundschaft zeigt. Immer wieder beschäftigt sich der Maler in seinen Werken mit Frauen, die ihre Körper verkaufen (1894)

Nähe das Kabarett „Le Chat Noir“, ein Dichtertreffpunkt. Hügelabwärts kann man bis an die Seine sehen, trotzdem scheint Montmartre (der „Berg der Märtyrer“) wie abgeschieden vom Rest der Stadt, ein fast dörflicher Winkel der Weltmetropole, mit Brachland und Bauernhöfen, engen Gassen und steilen Treppen und Hütten, in denen die Armen leben und die Diebe.

Erst 1860 hat sich Paris den Montmartre einverleibt. Doch die Alleen und Boulevards mit ihren breiten Bürgersteigen und hohen Mietshäusern, die der Präfekt und Stadtplaner Baron Haussmann binnen 17 Jahren in der Metropole hat errichten lassen, die Pferdebahnen, Parks und Warenhäuser mit spiegelnden Schaufensterscheiben bleiben der Stadtmitte vorbehalten.

Umgekehrt wirkt es vielmehr, als habe Paris alles Elend, Abseitige, Andere an seinen Rand gedrängt, auf den Montmartre. Geldsorgengeplagte Bohemiens finden hier billige Quartiere, Revolutionäre und Anarchisten einen Unterschlupf, Künstler an der Place Pigalle einen Markt für Malermodelle.

Und alle zusammen suchen die Alltagsflucht in Theatern, Zirkussen und Konzertcafés, die überall eröffnen und in denen sich die Klassen mischen. Künstler, Intellektuelle, Großbürger und Touristen treffen auf Arbeiter, Soldaten, Prostituierte und Zuhälter.

Alle Unterschiede sind wie weggewischt, alle Vorlieben, auch sexuelle, werden offen zur Schau getragen. Die Konkurrenz ist groß. Namen, Besitzer, Programme wechseln mit den Launen des Publikums, viele Lokale bestehen nur für Monate. Ein Ort für Experimente, Protest, Neuerfindung.

Nach zwei Jahren Ausbildung in Ateliers am Montmartre hält es Henri nicht mehr in der Zimmerflucht im vornehmen Quartier um die Kirche La Madeleine, die er mit seiner Mutter teilt. Im Sommer 1884 flüchtet er in die Wohnung eines Mitschülers, in der Nähe der Place Blanche, wo später der Neubau des „Moulin Rouge“ entstehen wird.

In den Tanzlokalen, auf den Straßen von Montmartre findet der Grafensohn jetzt seine Motive und Modelle. „Ich würde gern überall hingehen, um Eindrücke zu sammeln“, schreibt er an seine Mutter, wenn es nur nicht so anstrengend wäre, nachts um zwei ins Bett zu fallen und morgens um acht wieder aufstehen zu müssen.

Allmählich aber wandelt sich Henris Ehrgeiz. Bei seinem Lehrer lässt er sich kaum blicken. Er entfernt sich immer weiter vom akademischen Malstil, ist nun oft im Kabarett „Le Mirliton“ zu finden, das Aristide Bruant betreibt. Der Sänger, früher Angestellter der Eisenbahngesellschaft, trägt Volks- und Arbeiterlieder vor, flucht auf Kirche und Bourgeoisie und beschimpft mit Hingabe sein Publikum.

Lautrec wird Stammgast, die Bewunderung ist gegenseitig. Bruant beauftragt ihn mit Illustrationen für ein Magazin über Musik, Kunst und Dichtung, das er herausgibt, im „Mirliton“ darf er Gemälde aufhängen.

Seine Werke signiert Henri mit Monogramm oder Anagramm, vermeidet, sich mit vollem Namen zu seiner Kunst zu bekennen, aus Rücksicht auf die Verwandtschaft.

Noch 1886 bekräftigt er in einem Brief an seine Großmutter, wie unwohl er sich auf dem Montmartre fühle: „Sie wissen genauso wie ich, dass ich gegen meinen Willen das Leben eines Bohemien führe und mich an dieses Milieu nicht gewöhnen kann.“

Dabei ist er längst angekommen. Im Frühjahr hat er auf dem Hügel sein erstes eigenes Atelier bezogen, Rue Caulaincourt Ecke Rue Tourlaque, vierte Etage.

Elf Jahre wird er hier arbeiten, es sind die produktivsten seines Lebens: zwischen Stapeln von Leinwänden und Mappen, die an den Wänden lehnen, und japanischer Kunst, für die sich seit ein paar Jahren *tout* Paris begeistert und die er sammelt: Bildrollen mit Landschaftsbildern und Holzschnitte, deren minimalistische Kompositionen er sich zum Vorbild nimmt. Zwischen Turngeräten, dem Pferd aus gepolstertem Leder, auf dem er Heilgymnastik betreibt, und der Bar, an der er selbst die Drinks mixt.

Gleich nebenan hat die schöne Marie-Clémentine Valade ihr Atelier, die sich schon bald Suzanne Valadon nennt, eine ehemalige Zirkusartistin, die vielen Künstlern Modell sitzt und selber zeichnet.

Mit ihr wird Lautrec die wohl einzige Liebesbeziehung seines Lebens eingehen, und er wird sie mehrmals malen. Aber die Schönheit, die andere in ihr sehen, kommt in seinen Gemälden kaum zur Geltung. Stattdessen porträtiert er sie als verkaterte Trinkerin an einem kleinen Cafétisch, mit müdem Blick, das Kinn in die Hand gestützt.

Seine künstlerische Ausbildung hat er nach fünf Jahren abgeschlossen, aber der große Ruhm lässt auf sich warten, Jahr um Jahr – bis ihm einer der Direktoren des „Moulin Rouge“ im Sommer 1891 den Auftrag erteilt für das Werbeplakat.

In den Jahren zuvor haben die Betreiber des Nachtlokals ihre Reklameposter von Jules Chéret entwerfen lassen, dessen überbordende Kompositionen oft an spätbarocke Gemälde erinnern.

Chéret, Sohn eines Druckers und unangefochtener Meister des Plakats, hat in seiner Werkstatt das technische Verfahren derart weiterentwickelt, dass sich die Wer-

beblätter nun auch mit wenig Fachwissen produzieren lassen, ohne großen Aufwand an Geld und Material.

Damit steigt die Lithografie knapp 100 Jahre nach ihrer Erfindung zur wichtigsten künstlerischen Drucktechnik auf. Zeitschriftenherausgeber und Werbetreibende nutzen die Möglichkeiten des Flachdrucks, bei dem der Entwurf auf chemisch präparierte Kalksteinplatten übertragen wird.

In einer Zeit, in der nach Schulreformen auch die Arbeiterklasse das Lesen lernt, in der sich die Zensur zurückzieht und die Konsumkultur Begehrlichkeiten weckt, erobern Plakate nun die Städte. Über Tausende Quadratmeter breiten die Werber von Paris ihre Kampagnen aus, in leuchtenden Farben und großen Lettern.

Wie kein anderes Medium stehen die Reklameblätter für die Moderne. Zeitungen und Zeitschriften drucken sie nach, große Ausstellungen zeigen die Entwürfe.

Doch statt des Spezialisten Chéret erhält Toulouse-Lautrec, der nie zuvor ein Plakat gestaltet hat, den Auftrag – offenbar hat sein Entwurf in einem vorher ausgeschriebenen Wettbewerb am besten gefallen.

Das Bild macht Lautrec berühmt.

Fast zwei Meter hoch und in einer Auflage von 3000 Exemplaren prangt das Werk bald an Wänden, Bauzäunen, Plakatsäulen überall in Paris. „Mein Plakat wurde heute an die Pariser Mauern geklebt, und ich werde noch ein weiteres machen“, schreibt Lautrec lakonisch an seine Mutter.

Er ahnt nicht, dass sein Entwurf entscheidend dazu beitragen wird, das Plakat in den Rang eines Kunstwerks zu heben. Und damit die Stilentwicklung der Jahrhundertwende maßgeblich zu beeinflussen. Denn erst das Plakat wird den Malern des Jugendstils die Möglichkeit eröffnen, das Stadtpublikum teilhaben zu lassen an ihrem Bestreben, die Welt zu verschönern bis in das winzigste Detail.

Ihre verschnörkelt-verzierte Bildsprache mag bisweilen weit entfernt sein von Lautrecs reduzierten Kompositionen. Doch der Sonderling vom Montmartre hat großen Anteil daran, das Publikum und andere Künstler für das Massenmedium Plakat zu begeistern. Und bald schon wird das Werbeblatt zum Kunstobjekt. Von Paris breitet sich die Sammlerbesessenheit nach England und Amerika aus, nach Belgien und Deutschland und ins übrige Europa.

Die „Affichomanie“, der Plakatwahn, bestimmt die Zeit, manche Sammler klauben die Poster von den Mauern, die Werbung wird zur demokratischen Kunst und die Straße zur Freiluftgalerie erklärt.

Toulouse-Lautrec nimmt nach der Veröffentlichung des „Moulin Rouge“-Motivs regelmäßig an Ausstellungen teil, etwa am „Salon des Indépendants“ in Paris oder an der Schau einer Avantgarde-Künstlergruppe in Brüssel, erhält große Aufträge.

Er arbeitet wie besessen in diesen Jahren, schafft oft mehrere Zeichnungen am Tag, im Durchschnitt ein Aquarell oder Gemälde pro Woche, häufig als Vorbereitung für einen Druck.

Sein Blick auf Gesichter, KÖRPER, Gesten ist scharf und schonungslos

Statt Leinwänden nutzt er meist Karton, kleinformatig und leichtgewichtig, dazu verdünnte Ölfarbe, schnell aufzutragen, um sich nicht bremsen zu lassen. Er wird ein Meister der Lithografie, experimentiert mit einer Technik, bei der die Farbe auf den Stein gespritzt wird, in einem feinen Sprühregen, erzeugt mit einer Bürste, in Druckfarbe getränkt und über eine Messerklinge oder ein Metallgitter gezogen.

Statt der Papierschablonen, die der Altmeister Chéret verwendet, trägt Lautrec auf Flächen, die im Druck frei bleiben sollen, eine gummihaltige Lösung auf, mit der sich die Farbspritzer leicht wieder lösen lassen.

Das Plakat verschafft Henri ein großes Publikum, auch für radikalere Entwürfe und pure Provokation, und es zeigt ihm auf, wo seine eigentlichen Fähigkeiten liegen: in der klaren Linie, im Umrisshaften, nicht im großen Gemälde. Die Lithografie zwingt ihn zur Vereinfachung, zur Konzentration aufs Wesentliche. Zu einer Kunst des Verzichts.

Die Presse berichtet über seine Werke. „Tausend Teufel, ist der unverschämt, dieser Lautrec“, schreibt bewundernd der Kunstkritiker eines anarchistischen Wochenblatts: „Er ziert sich nicht, weder in seinen Zeichnungen noch in seinen Farben. Weiß, Schwarz, Rot in großen Flecken und einfachen Formen, das ist seine Art.“

Manchmal taucht Lautrec am Ende einer langen Nacht morgens um fünf bei seinem Lieblingsdrucker auf und schaut ihm bei der Arbeit zu. Ob Kunst um der Kunst willen, für Werbezecke oder für den Privatgebrauch, er macht da keinen Unterschied.

Varietéplakate, Illustrationen für Zeitschriften, Liedtexte, Theaterprogramme, Menükarten oder Neujahrswünsche: Alles erarbeitet er mit gleicher Aufmerksamkeit. Gute Freunde können jederzeit auf ihn zählen, wenn einer von ihnen ein Buch herausgibt, ist Lautrec zur Stelle und bietet an, den Umschlag zu entwerfen.

Er macht auch Konsumwerbung, doch sein künstlerischer Wille steht stets über dem anzupreisenden Produkt: Er wirbt mit einer Schlittschuhläuferin für ein Literaturjournal, mit einem Paar in einer Theaterloge für Drucktinte.

Die Eigenwilligkeiten kann er sich leisten wie kaum ein anderer, denn das Familieneinkommen aus Pacht und Weinbau finanziert sein Leben. Die Kunst mag noch so sehr seine Existenz bestimmen – ernähren muss sie ihn nicht.

Ganze Zyklen widmet er Menschen, an denen sein Blick hängen bleibt. Sein Blick auf Gesichter, Körper, Gesten ist scharf und schonungslos. Perfekte Schönheit interessiert ihn wenig, er sucht die Brüche, die Abweichungen von der Norm, vom Ideal.

Die Stars des Montmartre, die sich selbst erschaffen in Image, Stil und Repertoire, malt er zuweilen knapp an der Grenze zur Karikatur. Etwa die zarte Tänzerin Jane Avril, rote Haare und schwarzer Federschmuck, die „La Mélinite“ genannt wird, nach einem Sprengstoff, und von der die Presse schreibt, ihre Beine bewegten sich wie Orchideen im Delirium: Lautrec zeigt

sie als luftgetragene Figur, mal Strichgewirr aus Gelb und Blau, mal eingekreist von schwarzen Schwunglinien.

Oft sind es nicht die Gesichter, in denen er den Wiedererkennungswert des Individuums entdeckt, sondern die Silhouetten, Gesten, Posen. Wenige Linien reichen ihm, um Figuren unverkennbar zu umreißen, eine ganze Persönlichkeit zu erfassen.

Er stützt sich auf kleinste Details. Aus dem großen Ganzen filtert er das Wesentliche, alles Weitere bleibt in der Schwebe, höchstens angedeutet.

„Nichts ist leichter, als Bilder in einem äußeren Sinne fertig zu malen“, erklärt er, „man lügt nie geschickter als dann.“

Er kümmert sich nicht um Perspektiven, vermischt Blickpunkte, beschneidet seine Momentaufnahmen, wie es ihm passt, belässt die Bilder bruchstückhaft.

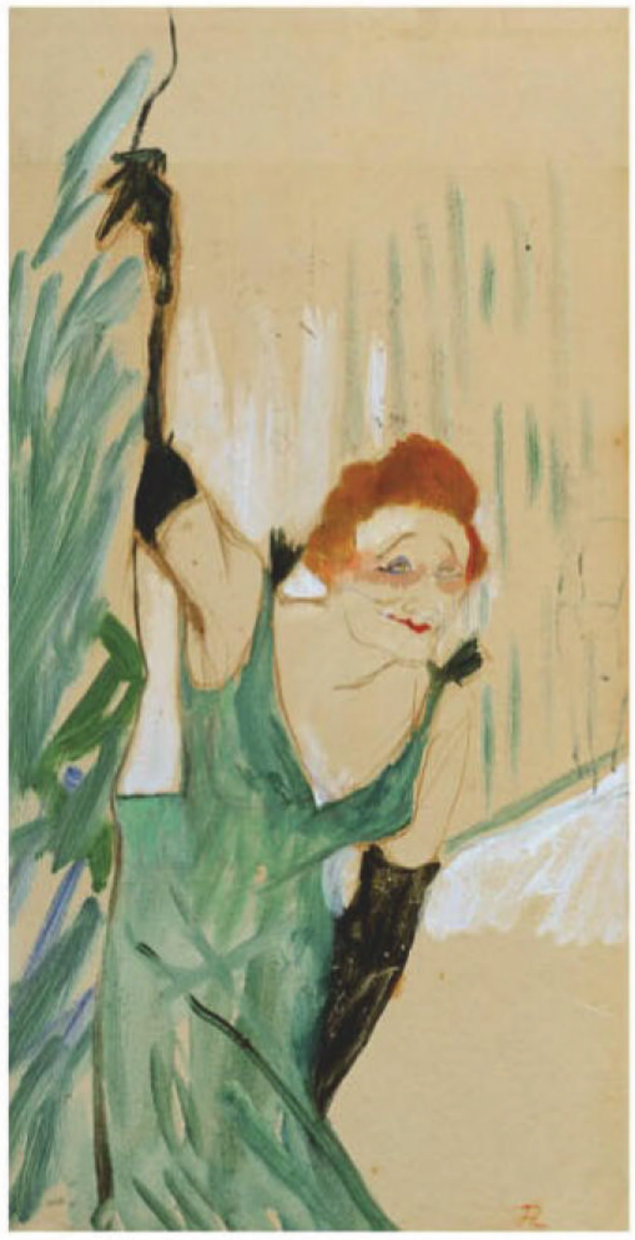
Höchste Anerkennung oder tiefste Abscheu: Dazwischen scheint es keine Reaktion auf diesen Stil zu geben. Wer Lautrec ablehnt, der macht das laut und heftig.

Das Plakat für einen Gastauftritt des Sängers Aristide Bruant im vornehmen Konzertcafé „Les Ambassadeurs“ an den Champs-Élysées will der dortige Direktor, kaum ist es am Eingang angeklebt, sofort wieder entfernen lassen. Furchtbar findet er die Darstellung des Sängers in seiner Bühnenrüstung aus schwarzem Samtumhang und Hut und wutrotem Schal, eine „abscheuliche Schweinerei“.

Aber Bruant, der mit Lautrec neben dem Direktor steht, als der seinen Wutausbruch bekommt, schlägt sich auf die Seite des Malers und droht mit Boykott, sollte das Plakat nicht hängen bleiben: der Aristokratensohn und der Freund des Proletariats im Schulterschluss für die Freiheit der Kunst.

Wie die Stars des Montmartre hat sich Henri de Toulouse-Lautrec selbst neu erschaffen, als ewiger Außenseiter, der sich überall mit gleicher Selbstverständlichkeit bewegt. Und der nicht dem Kreuzzügler-Wahlspruch seiner Familie folgt, *diex lo volt* („Gott will es“), sondern *vive la vie* als Parole ausgibt: „Es lebe das Leben.“

Henri bedient sich beim Leben auf allen Seiten. Er trinkt in eleganten Bars und in dreckigen Kaschemmen. Er singt die Lieder aus den Konzertcafés mit, die anzüglichen und die rührseligen, posiert bei den berühmten Maskenbällen des „Moulin Rouge“ mal als Messdiener unter Göttern, Heiligen und Nonnen, mal als Dame mit Federboa.



Keiner darf darauf hoffen, von Toulouse-Lautrec schmeichelhaft dargestellt zu werden. Dutzendfach porträtiert er die Sängerin YVETTE GUILBERT, doch nie schönt er deren charakteristische Gesichtszüge



Die schnellen Bewegungen der Tänzerinnen ziehen den von körperlichen Gebrechen gezeichneten Toulouse-Lautrec immer wieder an (»DAS RAD«, 1893)

Zuweilen aber zieht er sich zurück in die Welt des adeligen Kosmopoliten, verbringt die Sommermonate in Seebädern an der Atlantikküste und kleidet sich wie ein englischer Dandy: Hosen im schwarz-weißen Würfelmuster, eine Melone auf dem Kopf, im Winter ein Tuch um den Hals geknotet.

Wie sehr er unter seiner Hässlichkeit leidet, verbirgt er geschickt. Er nimmt den Menschen, die ihn umgeben, die Pflicht zum Mitleid und die Möglichkeit zum Spott, indem er Witze über sich selbst macht, ehe es andere tun, und damit jede Beleidigung, alles Bedauern entwaffnet.

Ich bin nur eine *demi-bouteille*, sagt er von sich, eine halbe Flasche, halbe Portion. Mehr als 70 Mal skizziert er sich selbst, zeigt sich lächerlich klein und den Kopf riesig, die Beine Stummel, das Gesicht ein Flickwerk aus klumpiger Nase und breit gestülpten Lippen. Manchmal führt er seinen Körper nackt vor, stellt sich buchstäblich bloß.

Schockieren wolle er, wirft man ihm oft vor, dabei malt er doch nur die Dinge, wie er sie sieht. Als er der gefeierten Chansonsängerin Yvette Guilbert die erste Skizze für ein Plakat vorlegt, rügt sie ihn: „Um Himmels willen, machen Sie mich nicht so furchtbar hässlich! Etwas weniger!“

Aber das Schmeichelhafte liegt Lautrec nicht. Immer wieder wird er ihr Dreiecksgesicht mit dem spitzen Kinn zeichnen, nie wird er Milde walten lassen, sie stattdessen schmallippig und hager und ältlich machen und ihre Züge bis zur Karikatur schärfer und strenger, als sie es tatsächlich sind.

Zwei Porträtalben mit Lithografien entstehen für die Diva des Konzertcafés, auf dem Umschlag des ersten zeigt Lautrec nur ihr Markenzeichen, die langen schwarzen Handschuhe neben einer Puderquaste.

Danach erheben ihn manche Anhänger zum „kühnsten aller Zeichner“, doch im konservativen „L’Écho de Paris“ wütet ein Kritiker: „Niemand hat das Recht, den Kult des Hässlichen so weit zu treiben. Es ist bekannt, dass Toulouse-Lautrec in allem die Hässlichkeit sieht, aber wie konnten Sie, Yvette, diese Zeichnungen zulassen, diesen Druck in einem Grün wie Gänsescheiße.“



Die Einsamkeit des Nachtlebens: Keiner der Männer und Frauen, die sich hier eingefunden haben (darunter vermutlich Jane Avril mit ihren roten Haaren und im Hintergrund der Künstler selbst), schaut einen der anderen Menschen an (»IM MOULIN ROUGE«, um 1895)

Dabei fängt jenseits von Schmeichelei seine Kunst erst an. Schon als 16-Jähriger hat er sich der Suche nach Wahrhaftigkeit verschrieben und ihrer vollendeten Pointierung. „Ich habe es mir zur Aufgabe gemacht, wahr zu sein und nicht idealistisch“, stellt er 1881 fest: „Vielleicht ist das ein Fehler, denn die Warzen finden keine Gnade vor mir; ich liebe es, sie mit mutwilligen Härchen zu verzieren, sie abzurunden und ihnen eine glänzende Spitze aufzusetzen.“

Er kann sich hineinsteigern in eine Begeisterung, die er „furia“ nennt. Wie unter Zwang malt er dann das gleiche Motiv, dieselbe Person immer und immer wieder.

Fast 20 Mal sitzt er etwa im Winter 1895 in der gleichen Operettenrevue, immer erste Reihe links hinter dem Souffleurkasten, weil ihn der Rücken der Hauptdarstellerin fasziniert, die im tief ausgeschnittenen Kostüm einen Bolero tanzt.

Über Jahre quartiert er sich oft wochenlang mit großem Gepäck in den *maisons closes* ein, den Bordellen der Stadt in den Straßen zwischen Oper und Börse, um den Alltag der Frauen dort zu beobachten.

Sitzt mit ihnen zusammen, beim *café au lait*, bei Festmählern, studiert ihre Gewohnheiten und zeichnet sie, beim Kartenspiel, bei der Morgentoilette. Er erinnert sich an ihre Geburtstage und ihre Lieblingsblumen, fährt sie mit der Kutsche zum Essen in teure Restaurants, berät sie bei der Auswahl ihrer Kleider und in Fragen der Etikette. Und kommentiert so viel Nähe mit abständiger Ironie: Die Bordelle seien in Paris die einzigen Orte, wo man sich noch aufs Schuhputzen verstehe, lässt er seine Freunde wissen.

Wie als Schlussstrich unter diese Jahre zeigt er 1896 schließlich die Welt der geschlossenen Häuser in einer ganzen Serie, jenseits von nackter Käuflichkeit, unter dem schlichten Titel *Elles* – „Sie“.

Ein Meisterwerk wird die Welt darin erst nach seinem Tod erkennen, in der grafischen Vielfalt, die Farben gesprüht, gezeichnet und getuscht, die Linien fein detailliert oder flüchtig umrissen, eine Leistungsschau seines Repertoires, als wäre nicht ein Künstler am Werk gewesen, sondern ein halbes Dutzend. Das bürgerliche Publikum aber zeigt kaum Interesse an den zehn Lithografien, und für manchen Interessenten scheinen die eher dezenten Blätter nicht zu halten, was ihr anstößiges Sujet verspricht. Kommerziell ist die Serie kein Erfolg, und selbst der Skandal bleibt aus.

Überhaupt scheinen auf dem Montmartre die Glanzzeiten für viele vorerst vorbei, für die Konzertcafés, sogar für das „Moulin Rouge“. In Mode sind jetzt verruchte Spektakel, wie sie etwa das „Ambassadeurs“ erstmals 1894 aufgeführt hat, in denen sich Schauspielerinnen in Schlafzimmerszenen an- und ausziehen.

Die Verwöhnten und Gelangweilten sind weitergezogen, vom Hügel in die Innenstadt, in die Bars und Bühnenhäuser im Viertel rund um die Champs-Élysées.

Auch Lautrec ist dort längst zu finden, im Publikum der Oper und der Comédie Française, unter den Literaten im Café „Weber“ oder im Nebenzimmer der „Irish American Bar“, wo er von seinem Stammplatz aus den Gastraum überblicken kann, wo „Chocolat“, der schwarze Clown und Sklavensohn aus Kuba, nach seinen Auftritten im „Nouveau Cirque“ singt und tanzt.

Wo der Barkeeper Ralph, ein chinesisch-indianischer Amerikaner aus San Francisco, Cocktails mixt für britische Jockeys.

Wo Tom am Tresen sitzt, der hünenhafte Kutscher der Barone Rothschild, den Lautrec um seine Arbeit beneidet, weil er die Welt der hohen Herren so gern aus der Perspektive des Dieners kennen würde.

Immer wieder sitzt der Künstler auch in den *brasseries de femmes* nahe der Place Pigalle. In den Obergeschossen haben Prostituierte ihre Zimmer, unten treffen sich die lesbischen Frauen, deren Lebensstil in Paris als schicke schlechte Angewohnheit gilt.

Und mittendrin Monsieur Henri, Liebling des Hauses, ganze Nächte getaucht in Zigarettenqualm und Banjojammern.

Doch vieles, was Lautrec in diesen Jahren fertigbringt, wirkt allzu hastig hingeworfen, der früher so präzise Strich wird immer fahriger. Für viele Arbeiten findet er keinen Verleger mehr, die Ausstellungen werden rar.

Er befinde sich in einem Zustand seltener Schwerfälligkeit, klagt er Anfang 1898 in einem Brief an seine Mutter, die Kunst leide darunter, ihm fehlten die Ideen.

Wenn er sich nicht in der Lage fühlt zu arbeiten, besucht er Freunde. Schleppt sich beim Verleger Floury keuchend die Treppe hinauf und fragt, kaum oben angekommen und wieder bei Atem, nach einem Drink.

Er ist inzwischen schwerer Alkoholiker. Die Freunde sorgen sich; dicker ist er geworden, wirr und bitter, manchmal kaum zu verstehen, wenn er spricht. Seine Hände zittern. Aber er ignoriert ihre Warnungen, die Mahnungen und Bitten, er solle seine Gesundheit schonen, seinem Talent zuliebe.

Immer weiter durch die Nacht. Er bleibt als Letzter übrig, wenn die Mitfeiernden Stunde um Stunde leiser und weniger werden. Depressionen fallen ihn an, Wahnvorstellungen, Angstneurosen, Halluzinationen. Er zeichnet sich mit blutrot unterlaufener Säufernase, blaue und rote Kreide auf grau liniertem Papier.

Anfang März 1899 schließlich bricht er zusammen, wird in die Nervenheilanstalt in der Avenue de Madrid in einem eleganten Pariser Vorort eingewiesen, ein Herrenhaus mit Parkanlage. Lautrec nennt die Anstalt ironisch „Madrid-les-Bains“, als wäre er zum Baden gefahren wie meist im Sommer.

Die Freunde besuchen ihn, sein Drucker, sein Verleger, die Tänzerin Jane Avril, die ein neues Plakat in Auftrag gibt, ein trotziger Vertrauensbeweis. Doch es kommt kein einziges Mitglied seiner engeren Familie.

Und die Presse streitet über ihn, wie immer. „Toulouse-Lautrec musste im Irrenhaus landen“, befindet ein Kritiker in der Tageszeitung „Le Journal“, jetzt signiere der Wahnsinn seine Bilder eben offiziell statt wohlversteckt.

Einem seiner Fürsprecher widmet Lautrec zu Ostern ein Werk aus der Anstalt und überschreibt es „Erinnerungen an meine Gefangenschaft“. Er zeichnet wieder, schon kurz nach der Einweisung: seinen Wärter, Mitpatienten – und aus der Erinnerung Zirkusbilder, 39 Skizzen in drei Monaten Aufenthalt. In einem Brief bittet er um Papier und Pinsel, Kreide, Tusche.

Die Zirkuszeichnungen sind anders als alles, was Lautrec im Jahrzehnt zuvor gefertigt hat. Minutiös und präzise, verstörend erst auf den zweiten Blick. Bilder aus der Manege, Dompteure, Clowns, Artisten vor gespenstisch leeren Rängen. Die Perspektiven sind verrückt, verschoben, der Betrachter schaut wie aus einem Versteck in den Kulissen auf ein steigendes Pferd, auf den Rücken eines knienden Clowns.

Das Ringen um Kontrolle drängt sich beinahe gewaltsam in jedes einzelne Bild.



Breitbeinig und in schwarzen Pluderhosen wartet »DIE SITZENDE CLOWNESSE« (1896) auf ihren Auftritt. Oder hat sie ihn schon hinter sich? In seinen letzten Werken beschäftigt sich Toulouse-Lautrec mit dem Zirkus. 1901 stirbt er an einem Schlaganfall

Hier zeichnet einer um sein Leben, zum Beweis, dass er Herr ist über seine Sinne.

Ende März 1899 konstatieren die Ärzte, der Patient sei in einem ruhigen Zustand, er lese Zeitung und habe seine künstlerische Tätigkeit wieder aufgenommen, keine Anzeichen von Depressionen und Wahnvorstellungen mehr. Mitte Mai wird er entlassen und triumphiert: „Ich habe mir die Freiheit mit meinen Zeichnungen erkauft.“

Die Ärzte haben ihm Überwachung verordnet, ein entfernter Verwandter und Freund der Familie ist nun immer an seiner Seite, auch auf den Reisen, von denen er erst im Herbst nach Paris zurückkehrt.

Doch der Versuch, ihn vor sich selbst zu retten, scheitert. Schon im neuen Jahr fängt er wieder an zu trinken, es beginnt ein langer Fall, den auch ein Winter im Süden, fern von Paris, nicht mehr aufhalten kann.

Fast genau zwei Jahre nach seiner Einweisung in die Nervenheilanstalt trifft ihn eine Gehirnblutung, die seine Beine lähmt, ein letztes Mal kehrt er nach Paris zurück, ordnet die Bilder in seinem Atelier, signiert, sortiert, vollendet. Am 15. Juli 1901 verlässt er die Stadt, für immer.

Ein paar Sommerwochen verbringt er in einem Seebad am Atlantik, erleidet einen Schlaganfall, wird halbseitig gelähmt ins Schloss seiner Mutter gebracht. Auf dem letzten Foto seines Lebens sitzt er dort in einem niedrigen Sessel, die Hände hängen hilflos, der Blick gesenkt, das bärtige Gesicht so eingefallen, dass die Haut am schmalen Schädel zu kleben scheint. Ein Mann, weit vor seiner Zeit gealtert.

Am Abend des 8. September, als der Rest Leben, der Henri bleibt, auf Stunden geschrumpft ist, kommt der Vater an sein Bett, doch der Sohn kann ihn schon nicht mehr sehen, liegt mit blinden, offenen Augen in den Kissen. Kurz nach zwei Uhr nachts stirbt er. Er wird nur 36 Jahre alt.

In einem Brief, in dem Henris Vater dem ersten Lehrer seines Sohnes die Nachricht von dessen Tod übermittelt, macht sich Lautrec senior schwere Vorwürfe, Henri das Leben mit der Last der Krankheit beschwert zu haben. Dabei ahnte der Sohn immer, dass er ohne seinen Makel die Malerei wohl nie ernst genug genommen hätte.

Schon einen Tag nach seinem Tod erklärt der Nachruf einer Pariser Zeitung Henri de Toulouse-Lautrec zum wahren Maler der Jahrhundertwende – zu einem Künstler, der die Wahrheit suchte: „Er hat nichts umgewendet, um zu finden, er hat sich nicht angestrengt, etwas trotz allem dort zu nehmen, wo nichts war. Er begnügte sich zu schauen. Er sah nicht wie viele, was wir zu sein scheinen, sondern wohl, was wir sind.“

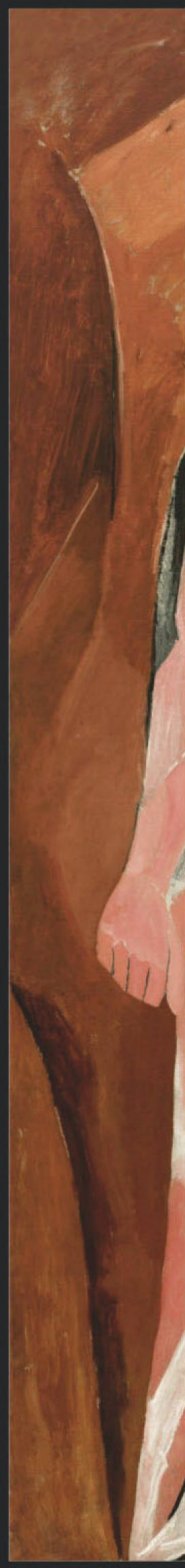
Gut 1000 Gemälde und Aquarelle hinterlässt der Wahrheitssucher, dazu vielleicht fünfmal so viele Zeichnungen und, entstanden in nur einem Jahrzehnt, mehr als 350 Lithografien. Aber fest im Gedächtnis der Nachwelt werden vor allem eine Handvoll Bilder bleiben. Darunter La Goulue, die Gefräßige, und Valentin, der Entbeinte, tanzend unter dem Schriftzug des „Moulin Rouge“. Und Aristide Bruant, breitschultrig bildfüllend in Hut und Mantel.

Motive, die überhöht wurden zu Sinnbildern einer Ära und in den mehr als 100 Jahren seither inflationär verbraucht als Postkartenmotive und Souvenirаufdrucke.

Vielleicht aber ist dies passend für einen Künstler, der seine Motive in der Alltagskultur fand und sein Können auch für Konsum und Werbung zur Verfügung stellte.

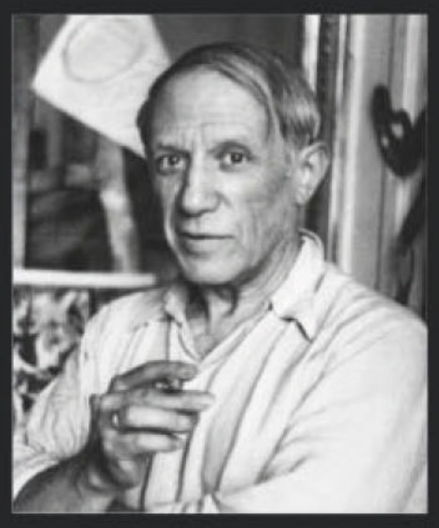
Für einen Pionier, der der Pop Art den Weg bereitete – ein halbes Jahrhundert, ehe dieser Begriff überhaupt geprägt wurde. ⬢

Der VIRTUOSE der VIELFALT



Pablo Picasso ist der wohl einflussreichste Künstler der Moderne. Über Jahrzehnte prägt der Spanier die Kunstwelt, arbeitet in zahlreichen Stilen, entwickelt immer neue Formen der Darstellung, bedient sich dabei realistischer, symbolistischer, surrealistischer wie abstrakter Elemente – und führt eine Revolution an, die die Malerei von Grund auf umwälzen wird: den Kubismus

TEXTE: FRANK OTTO



Der Sohn eines Zeichenlehrers findet früh zur Kunst. Bereits mit 14 Jahren studiert Picasso (1881–1973) in Barcelona, später in Madrid, bricht jedoch seine Ausbildung ab. Bald zieht es ihn nach Paris, wo er zum bekanntesten Künstler des 20. Jahrhunderts aufsteigen wird (Foto um 1945)



Schlüsselwerk der Moderne: In der Bordellszene **»LES DEMOISELLES D'AVIGNON«** (1907) bricht Picasso radikal mit der traditionellen Kunst. Die Körper und Gesichter der fünf Prostituierten sind durch Linien und Schraffuren in geometrische Formen zerstückelt und verzerrt, die Gesichter fratzenhaft erstarrt, die Perspektive fehlt. Das Bild wird zum Gründungswerk einer neuen Kunstrichtung – des Kubismus

Die SCHWERMUT der JUGENDJAHRE

1901 entwickelt der erst 20-jährige Picasso zum ersten Mal einen ganz eigenen Stil: Berührt vom Suizid eines engen Freundes, beschränkt der Spanier seine Palette für einige Jahre weitgehend auf kühle Farben, die an Kummer, Schmerz und Tod denken lassen. Nur selten wird die melancholische Stimmung der in dieser »Blauen Periode« entstandenen Gemälde durch wärmere Töne aufgehellt



Der junge Picasso, hier ein **»SELBSTBILDNIS IM MANTEL«** von 1901, pendelt ständig zwischen Barcelona und Paris – und lebt in verzweifelter Armut: Niemand will die düsteren Bilder seiner Blauen Periode kaufen, und so heizt er angeblich im Winter sein Zimmer mit eigenen Zeichnungen, weil Geld für anderes Brennmaterial fehlt, verwendet zudem das billigere Leuchtpetroleum statt Öl zum Mischen der Farben



Picassos Thema in dieser Zeit sind oft Menschen am Rande der Gesellschaft: Bettler, Kranke, Absinthtrinker oder Obdachlose. Vor allem aber zeigt der Maler immer wieder die Einsamkeit selbst jener, die wie dieses Liebespaar in dem Gemälde **»DAS LEBEN«** (1903) zu zweit sind: Ihre Gesten beziehen sich nicht aufeinander, ihre traurigen Blicke – wie auch die der Mutter mit dem Kind – gehen ins Leere





Die WIEDERKEHR der FARBE

1904 lässt sich Picasso dauerhaft in Paris nieder, im Bohemeviertel Montmartre, wo zahlreiche französische und ausländische Künstler leben. Seine wirtschaftliche Situation verbessert sich allmählich, und die melancholische Düsternis der »Blauen Periode« weicht der helleren Farbigkeit der »Rosa Periode«. Immer wieder malt er Gaukler, Harlekine oder Akrobaten – Künstler in prekären Lebensumständen, die Picassos eigene Existenz widerspiegeln

Häufig übermalt Picasso seine ursprünglichen Entwürfe, bis er zur finalen Komposition etwa der **»GAUKLERFAMILIE«** von 1905 findet, die sechs Menschen in einer kargen Sandlandschaft zeigt. Der Eindruck der Unwirklichkeit des Gemäldes wird durch bewusst eingesetzte Unstimmigkeiten verstärkt: So fehlt der massigen Zentralfigur des rot gewandeten Possenreißers ein Teil des rechten Beins. Darüber hinaus hat das Bild keine einheitliche Perspektive; jede Figur scheint unabhängig im Raum zu stehen



Im **»PORTRÄT DES AMBROISE VOLLARD«** (1910) verwandelt Picasso das Bildnis eines Menschen in reine Geometrie: Der Betrachter sieht den Pariser Kunsthändler wie als Reflexion in einem zerbrochenen Spiegel; das Gesicht des bärtigen Mannes ist zergliedert in Quader, Dreiecke und Trapeze. Das Gemälde ist stark entfärbt, fast monochrom grau. Nichts soll ablenken von dem, was den Künstler vor allem interessiert: Formen und Strukturen

Ein radikaler BRUCH

Nachdem Picasso 1907 bereits in den »Les Demoiselles d'Avignon« Figuren aus mehreren Perspektiven gleichzeitig gezeigt hat, entwickelt er gemeinsam mit seinem französischen Kollegen Georges Braque eine neue, revolutionäre Kunstrichtung: den Kubismus. Dass Kunst die Natur nachahmen soll, weisen die beiden Freunde zurück – sie fragmentieren Menschen und Dinge in Würfel, Kugeln und Zylinder und setzen die zu einer neuen Wirklichkeit zusammen



Immer weiter treibt Picasso die kubistische Dekonstruktion. In Collagen wie »GITARRE« (1913) ist nicht nur der Bildgegenstand in seine Einzelteile zerlegt und neu arrangiert – sondern der Künstler verbindet auch ganz unterschiedliche Materialien und Arten der Darstellung: Er klebt Zeitungsschnipsel und Tapetenstücke auf ein mit Kohle, Kreide und Tusche bemaltes Papier

JONGLEUR der FORMEN

Anders als die meisten seiner Kollegen bleibt Picasso selten lange bei einer Kunstform. »Im Grunde bin ich ein Maler ohne Stil«, notiert er. Stil sei oft »etwas, das den Maler in die gleiche Vision einsperrt, die gleiche Technik, die gleiche Formel, über Jahre und Jahre«. So löst er sich auch bald wieder vom reinen Kubismus, verwendet aber wichtige Elemente weiter und kommt damit abermals zu einer ganz neuen Formensprache



Links bläst ein Pierrot die Klarinette, rechts singt ein Mönch, in der Mitte spielt ein Harlekin Gitarre. Zwar führt Picasso in **»DREI MUSIKANTEN«** (1921) die kubistische Zergliederung des Motivs fort, zeigt aber nun statt splitternder, monochromer Facetten präzise farbige Flächen und klare lineare Strukturen





In der Bewegungsstudie **»LAUFENDE FRAUEN AM STRAND«** von 1922 verwendet Picasso Details aus Fresken des Renaissancemalers Raffael sowie eines antiken Reliefs, das er bei einem Aufenthalt in Rom gesehen hat. Zugleich scheint er sich jedoch über die neoklassischen Tendenzen anderer Künstler lustig zu machen, indem er die Gesten der wettrennenden Frauen übertrieben ekstatisch darstellt und ihren Körpern verzerrte Proportionen verleiht



ZURÜCK zu den KLASSIKERN

Noch während des Ersten Weltkriegs – den Picasso als mittlerweile arrivierter Maler unter komfortablen Umständen in Frankreich übersteht – verwirrt der radikalste aller Neuerer die Kunstwelt, als er traditionell anmutende Darstellungen wieder aufgreift



Fast so wirklichkeitsnah wie eine Fotografie wirkt dieses Porträt seines 1921 geborenen Sohnes (**»PAUL ALS HARLEKIN«**, 1924). In mehreren Gemälden dokumentiert Picasso das Aufwachsen des Jungen – gleichsam als malerische Tagebucheinträge, die er fast alle für sich behält

Die KUNST und der KRIEG

1936 putschen in Spanien faschistische Generäle gegen die Regierung, ein Bürgerkrieg entflammt. Von Beginn an steht Picasso, der weiter in Paris lebt, an der Seite der Republikaner. Und als am 26. April 1937 Bomberpiloten der mit den Putschisten verbündeten Deutschen die baskische Stadt Guernica zerstören, schafft er eine wütende Anklage des Terrorangriffs





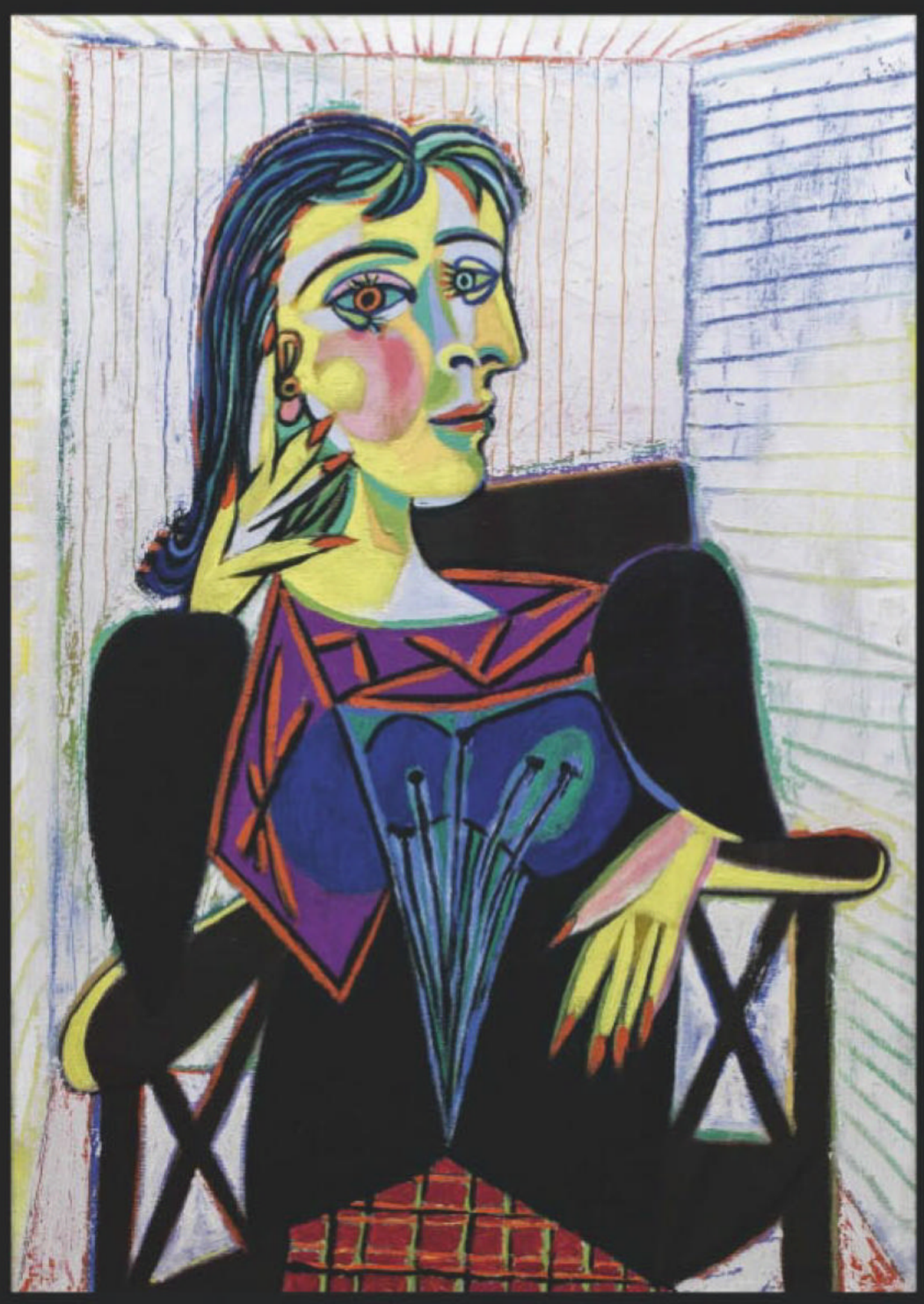
Wie in einem Schaffensrausch fertigt Picasso 1937 binnen weniger Wochen das 7,77 mal 3,50 Meter messende Monumentalgemälde **»GUERNICA«**. Das Bild ist eine Allegorie, die einzige, die der Künstler jemals malen wird. Eine Deckenleuchte in Form eines Auges Gottes und eine Petroleumlampe beleuchten eine grausame Szene: die zerschellte Statue eines Kriegers, brennende Menschen, eine Mutter mit ihrem toten Kind. Und im Zentrum das sich aufbäumende, verwundete Pferd – Symbol für das Leiden der Kreatur im Krieg schlechthin

Ohne jede RÜCKSICHT

Maßlos ist Pablo Picasso als Schöpfer von Kunstwerken – und ebenso maßlos als Liebhaber: Er hat Dutzende Affären, oft ist er gleichzeitig mit mehreren Frauen zusammen, die für ihn nur »Göttinnen oder Fußmatten« sein können. Und jede neue Geliebte nutzt der Egomane rücksichtslos als Muse und Inspiration. Die von Frauenverachtung und Ausbeutung geprägte Zeit mit Picasso endet für viele seiner Gefährtinnen in Tragödien



1927 spricht Picasso, 45, verheiratet, die 17-jährige Marie-Thérèse Walter vor einem Kaufhaus an: »Mein Fräulein, Sie haben ein interessantes Gesicht. Ich möchte Sie malen.« In der Tat wird er die junge Frau wieder und wieder darstellen, wie hier in **»DIE LEKTÜRE«** (1932). Und sie wie viele andere seiner Modelle zur Geliebten machen



Von Dora Maar fertigt Picasso Bildnisse in mehreren Stilen. In diesem Porträt von 1937 etwa kombiniert er Profil- und Frontalansicht des Gesichts, wie er es seit den 1920er Jahren häufig getan hat. Acht Jahre lang hält die Beziehung mit der Fotografin, die nach der Trennung in Depressionen verfällt



»LA FEMME-FLEUR« (1946): Als Blume, mit Blättern als Haare und dem Körper als blauer Stängel, zeigt Picasso die damals 25-jährige Françoise Gilot. Die Beziehung der beiden beginnt 1943, im von den Deutschen besetzten Paris, und währt zehn Jahre. Die Malerin wird die einzige seiner Partnerinnen sein, die den Künstler jemals verlässt



Jacqueline Roque lernt Picasso 1953 kennen; er ist 71, sie 27. Sie wird seine zweite Ehefrau und bleibt es bis zu seinem Ende. Einige Jahre nach dem Tod des Malers nimmt sie sich das Leben. **»BILDNIS JACQUELINE ROQUE MIT VERSCHRÄNKTEN ARMEN«** (1954)

BILANZ eines LEBENS

Im Juni 1961 zieht Picasso mit seiner Frau Jacqueline nach Mougins in Südfrankreich. Immer mehr setzt sich der Künstler – längst selbst ein Klassiker der Moderne, dem ganze Museen gewidmet werden – mit seiner eigenen Schaffenswelt auseinander, nimmt sich frühere Kompositionen erneut vor. Und ist dabei ungeheuer produktiv: So vollendet der fast 90-Jährige binnen eines Jahres 167 Gemälde



»GROSSER WEIBLICHER AKT« (1964). Geradezu obsessiv variiert Picasso in seinem Spätwerk die gleichen Motive. Als würde er den Gedanken an Alter und Tod keinen Platz geben wollen, malt er zahllose Akte: üppige, nackte Frauen voller Vitalität



SALVADOR DALÍ

Dalí

Er ist der erste Superstar der Kunstszene: Wie kein Maler zuvor inszeniert sich Salvador Dalí selbst, schockiert und amüsiert das Publikum mit gewagten Werken und immer skurrileren Auftritten. So macht sich der Katalane zu einer weltberühmten Marke

TEXT: KIA VAHLAND



Fast wie eine Fotografie des Unmöglichen erscheint **»DIE ENTWÖHNUNG DER MÖBELNAHRUNG«**, denn Dalí malt die Strandszene 1934 ganz naturgetreu – obwohl der Frau ein Stück Torso fehlt



Es soll der perfekte Mord werden. Ein Vernichtungsschlag, der die Pariser *haute société* traumatisiert und das christliche Abendland in seinen Grundfesten erschüttert. Die Skrupellosigkeit dieses Verbrechens werde niemand vergessen, hofft der Täter. Er will Geschichte schreiben, Kunstgeschichte. Sein Opfer: der gute Geschmack. Das Motiv: Lust am Skandal und Ärger über die in seinen Augen blutleere Abstraktion in den Museen und Galerien.

Salvador Dalí ist erst vor Kurzem aus der spanischen Provinz nach Paris gekommen und regt sich auf über die „manischen Rechteckchen des Herrn Mondrian“, des niederländischen Malers strenger Geometrien. Der Spanier will, wie er später schreibt, dem ganzen „pseudo-intellektuellen Nachkriegsavantgardismus“ einen „Dolch ins Herz“ rammen.

Mit seinem Studienfreund Luis Buñuel sucht der knapp 25-jährige Dalí im Februar 1929 nach dem schlimmstmöglichen Bild, um das Bürgertum zu schockieren.

Gemeinsam schreiben sie das Drehbuch für einen bewusst anarchischen Film mit dem Titel „Ein andalusischer Hund“. Sie steigern sich in einen Rausch absurder Einfälle: Was könnte der Hauptdarsteller in einer Szene als Waffe nehmen – eine Flasche Brandy, eine Kröte, einen schweren Sessel? Alles zu konventionell.

Schließlich einigen sie sich auf die Eingangssequenz: Ein Mann schleift, an einem Fenster stehend, ein Rasiermesser, dann betrachtet er eine Wolke, die am Vollmond vorbeizieht. Schließlich öffnet er das Lid einer Frau: um ihr Auge zu durchtrennen. Die folgende Nahaufnahme zeigt tatsächlich einen Messerschnitt; wer ihn sieht, senkt unwillkürlich den Blick – und nimmt kaum wahr, dass die Klinge ein Kuhauge zerteilt hat.

Ein zerstörtes Auge: Das muss für die Pariser Kunstliebhaber noch grausamer sein als ein Dolch im Herz.

Möglicherweise hat Sigmund Freud die beiden zu der Szene inspiriert: Der berühmte Psychoanalytiker sieht im verletzten Auge eine kindliche Urangst des Menschen.

Dalí und Buñuel jedoch werden später behaupten, sie hätten alle Horrorbilder des Films in freier Assoziation aus den Tiefen ihrer Seelen geborgen: all die verwesenden Eselkadaver in den Konzertflügeln; die Ameisen, die aus einer Wunde in der Handfläche herauskriechen; das Achselhaar, das einem Mann statt des Mundes wächst.

Die zwei Freunde freuen sich auf den Schrecken, den ihr Film am 1. Oktober 1929 bei der ersten großen öffentlichen Vorführung in Paris auslösen wird.

„Dieser Film ist ein Aufruf zum Mord“, heißt es auf dem Ankündigungsplakat. Buñuel steckt sich Steine in die Tasche, er rechnet mit einer Saalschlacht.

Doch die Zuschauer randalieren nicht – sie klatschen. Für sie ist der „Andalusische Hund“ nur ein ästhetischer Schock von vielen. Sie haben schon den Kubismus überlebt, der Raumgefühl und Proportionen durcheinanderwirbelte. Sie wissen um die Dada-Bewegung, die Zeitungsschnipsel auf die Leinwand brachte und Offiziersfiguren mit Schweinsköpfen unter die Decke hängte. Und sie kennen Marcel Duchamp, der 1914 in einem Warenhaus einen Flaschentrockner kaufte und zur Kunst erklärte.

Das zerstörte Kuhauge ist in dieser Abfolge von Schocks nichts anderes als der neueste Schrei. Und ein voller Erfolg.

Dalí ist enttäuscht. „Dieses Publikum hat nichts verstanden“, beschwert er sich in einem Zeitungsartikel. Es werde in dem Film brutal attackiert, seine Moral untergraben – und bemerke dies nicht einmal.

Ein Mann aber sieht sofort, welches Talent sich im „Andalusischen Hund“ offenbart. André Breton, der Anführer der Surrealisten, erkennt in dem Film seine eigene Methode des assoziativen Schaffens wieder.

Die von ihm 1924 ausgerufene Bewegung will ja die Menschen von der Herrschaft des Verstandes befreien, will mithilfe der Kunst und Literatur das Unbewusste offenlegen und die Abgründe der Seele erkunden. Mit Freuden nimmt Breton Dalí – der Malerei studiert hat – in seinen elitären Kreis auf.

Zuvor war er sich da nicht ganz sicher gewesen. Denn anfangs wurde er nicht so recht schlau aus diesem Spanier mit dem dünnen Bärtchen, den dessen Landsmann, der Maler Joan Miró, sechs Monate zuvor eines Abends mit in Bretons Stammlokal an der Place Blanche gebracht hatte.

Mit Mirós verspielter Abstraktion haben Dalís Arbeiten nichts zu tun, er liebt die menschliche Figur, bewundert die alten Meister für deren naturgetreue Malweise und bemüht sich um eine genaue Wiedergabe der Welt, wie er sie sich vorstellt.

Wenn Dalí spricht, was er gern tut, flattern seine Lider, und er wedelt wie ein Junge mit den Armen. Manchmal schweigt er auch lange, dann wieder schütteln ihn Lachanfälle. Trotz seiner Schüchternheit scheint er jeden Auftritt zu genießen.

Der Spanier ist anders als die anderen, er wird sich nicht begnügen mit Bretons Technik des automatischen Schreibens und Zeichnens, die Verdrängtes zutage fördern soll. Dieser Mann ist ein Selbstdarsteller, der Breton den Platz im Rampenlicht streitig machen könnte.

Bereits jetzt ist Dalí ein erfolgreicher Maler, die Pariser Kunstkreise beeindruckt er mit seinem Scharfsinn und seiner Redegewandtheit. Doch der junge Künstler ist auch voller Schwächen und Ängste. Statt sie zu verbergen, kokettiert er mit ihnen. Etwa als er in einem Hotelzimmer ein Muttermal für eine Zecke hält und blutüberströmt zu Boden sinkt, nachdem er das vermeintliche Insekt herauszuschneiden versuchte – ob diese Geschichte freilich stimmt, weiß man nicht, doch wird Dalí sie noch Jahre später mit Vergnügen erzählen.

Oder seine U-Bahn-Phobie: Wie viel Angst er hat, durch den Untergrund zu rasen. Schließlich nimmt ihn ein Freund mit in die Metro und lässt ihn unten allein – eine verhaltenstherapeutische Maßnahme, die jedoch keine Wirkung zeigt (zwar erinnert Dalí sich in seiner 1942 erschienenen Autobiografie an das triumphale Gefühl, das ihn überkam, als er ohne Hilfe zum Aufgang fand, erklärt jedoch auch, diese Erfahrung nie wiederholt zu haben).

Der Katalane gibt sich seinen Komplexen und Ängsten nicht passiv-leidend hin. Vielmehr schmückt er sie aus und benutzt sie: als Material fürs Malen und Schreiben.

1929 ist für ihn Ende und Neuanfang: In diesem Jahr entfernt er sich von seiner

Familie in Spanien und beginnt mit dem Pariser Filmerfolg eine internationale Künstlerkarriere. Er – und nicht Breton – wird in aller Welt zur Symbolfigur der surrealistischen Bewegung aufsteigen.

Doch zuvor muss er sich dem größten Trauma seiner Kindheit stellen.

Denn Dalí ist ein Sohn zweiter Wahl.

Als er am 11. Mai 1904 im katalonischen Figueres zur Welt kommt, da gibt es ihn nur aus einem einzigen Grund. Er soll seine Eltern trösten.

Erst neun Monate zuvor haben Salvador Dalí y Cusí, ein erfolgreicher Notar, und Felipa Domènech y Ferres ihren Liebling verloren: ihren ersten Sohn, Salvador Dalí, der noch vor seinem zweiten Geburtstag an den Folgen einer Infektion gestorben ist.

Der Vater tauft den Zweitgeborenen ebenfalls Salvador, in Erinnerung an dessen Bruder – obwohl die Mutter dies für ein böses Omen hält und fortan in ständiger Sorge lebt, auch dem jüngsten Salvador könnte etwas zustoßen.

Stets messen die Eltern den Sohn an seinem Vorgänger. Später wird sich Dalí erinnern, wie die Mutter ihn ermahnte, sich auf einer bestimmten Straße warmzuhalten, weil sein Bruder hier immer geniest habe.

Ständig habe er sich sagen lassen müssen, der ältere Salvador sei schöner, anmutiger, klüger, in allem besser gewesen als er – was den Jungen dazu treibt, seine Eltern zu tyrannisieren, wo er nur kann.

Er quengelt, brüllt bei jeder Gelegenheit, nässt noch als Schulkind ins Bett (vorsätzlich, wie er später behauptet) und bringt schlechte Noten nach Hause. Hauptsache, er ist anders als der andere. Unausstehlich vielleicht. Aber ein eigener Mensch.

Die Eltern behüten und verhätscheln ihn umso mehr. Lange Zeit ist der Junge, wie er später berichtet, nicht in der Lage, seine Schuhe zuzubinden, einen Türknopf zu drehen oder sein mit goldenen Insignien besticktes Matrosenhemd ohne Hilfe über den Kopf zu streifen. Es ist, als müsse er Kleinkind bleiben und dürfe nicht älter und reifer werden, als es der Bruder wurde.

Doch der zweite Salvador hat eine besondere Gabe. Schon als Grundschüler bestaunt er den Glaskorken einer Karaffe und entdeckt so den Impressionismus: Mit diesem Prisma vor dem Auge scheint sich die Welt in Punkte und Flecken aufzulösen wie auf einem Gemälde des französischen Malers Camille Pissarro.

Einmal darf er eine alte Holztür mit Früchten bemalen und klebt echte Kirschstängel darauf. Sein Einfallsreichtum entgeht dem ehrgeizigen Vater nicht, stolz organisiert der in seinem Haus eine Ausstellung mit Salvadors Bildern und tischt zur Feier des Genies für alle Freunde auf der Terrasse Seeigel auf.

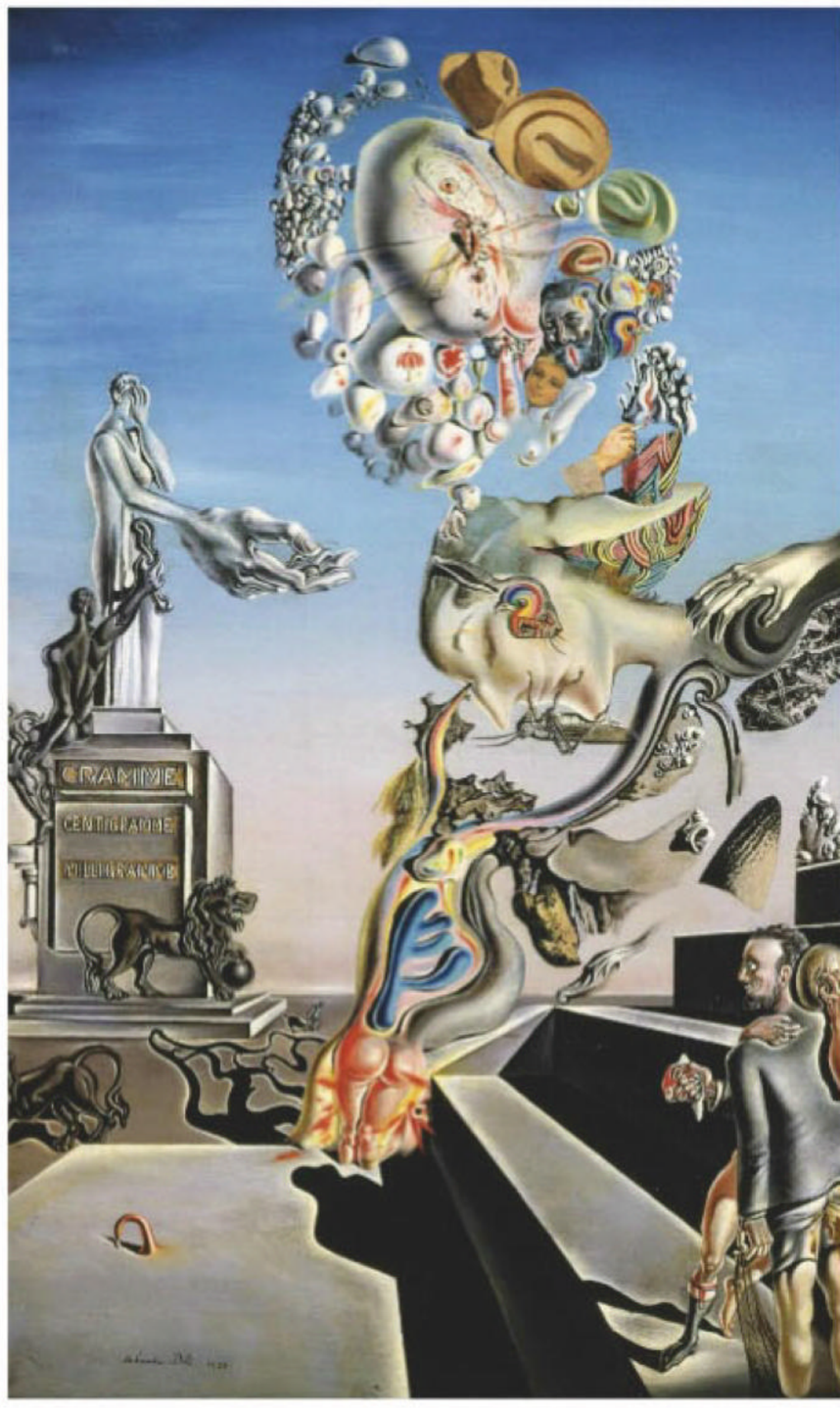
Salvador zeichnet alles, was er sieht: Kühe, den Obstgarten, die Berge, seine Großmutter beim Nähen. Mit 14 Jahren präsentiert er seine Werke im örtlichen Stadttheater. Drei Jahre später wird er an der Kunstakademie in Madrid aufgenommen, wo er im Studentenwohnheim den etwas älteren Luis Buñuel kennenlernt – einen weltgewandten jungen Mann aus Aragonien, der den neuen Freund in die Literatencafés der Hauptstadt einführt.

Im selben Jahr, 1921, stirbt Dalís dominante, aber innig geliebte Mutter. Jetzt hat er nur noch den Vater, und der träumt davon, dass Salvador Kunstprofessor wird.

Doch der Sohn will nicht, so wenig, wie er je in seinem Leben das sein will, was von ihm verlangt wird. Im Juni 1926 erscheint er absichtlich zu spät zur Abschlussprüfung an der Akademie. Der Ausschuss bittet ihn, frei gewählte Themen vorzutragen.

„Nein“, antwortet Dalí nach eigenem Bekunden. „Da keiner der Professoren der Akademie die Voraussetzung erfüllt, mich zu beurteilen, trete ich von der Prüfung zurück.“ Daraufhin fliegt er von der Hochschule. Kein Abschluss, keine akademische Karriere. Dalí hat sein Ziel erreicht.

Der Vater ist verzweifelt.



Einem Bärtigen wächst eine Vulva anstelle des Mundes, an einem verträumten Gesicht klammert eine Heuschrecke, während eine Krallenhand nach ihm greift. All das bestaunt ein etwas irre grinsender Mann mit kotverschmierter Unterhose (u. r.). Selbst seinen Kollegen unter den Pariser Surrealisten ist das zu viel. Ist Dalí wirklich so verrückt, wie die ekelerregenden Exkrement-Fantasien auf seinem Gemälde »DAS FINSTERE SPIEL« von 1929 vermuten lassen?

Sein Sohn hat längst einen anderen Plan: Paris. Zwei Monate zuvor hat er kurz die Stadt besucht, behütet von seiner Schwester und der Stiefmutter. Kaum angekommen, hat er sich davongeschlichen und in der Rue La Boétie Nummer 23 geklingelt.

Pablo Picasso, doppelt so alt wie er und längst ein Star, öffnete dem Landsmann die Tür und führte ihn ins Atelier. Die beiden haben in Joan Miró einen gemeinsamen Freund; zudem hat Picasso bei einem Besuch in Barcelona eine der ersten Ausstellungen Dalís gesehen und dort ein Porträt von Salvadors Schwester bewundert. Dalí überreicht ihm nun ein ähnliches Bild als Geschenk, Picasso zeigt ohne viele Worte zwei Stunden lang seine jüngsten Werke.

Später wird Salvador behaupten, der große Spanier habe damals in ihm seinen einzigen ernst zu nehmenden Herausforderer erkannt (was nicht ganz so gewesen sein kann, denn Picasso wird ihm später sogar Geld für eine Ausstellungsreise in die USA borgen). „Ich weiß inzwischen, dass die Welt für uns beide ein bisschen zu klein war“, protzt Dalí 1973, in Picassos Todesjahr.

Doch als 22-Jähriger, zurück an der spanischen Küste im Ferienhaus der Familie,

fühlt er sich Picasso noch keineswegs gleichrangig. Stattdessen ahmt er die klobigen, schwergliedrigen Frauenfiguren des älteren Künstlers nach.

Bald aber langweilt ihn all das. Und er beginnt, nach neuer Inspiration zu suchen. Salvador weiß, dass in Paris eine Gruppe von Intellektuellen um den Literaten André Breton die kulturelle Revolte der Träumer ausgerufen hat; das erste „Manifest des Surrealismus“ ist zwei Jahre zuvor erschienen.

Unter den Malern in Bretons Gefolge interessiert Dalí vor allem der Franzose Yves Tanguy – ein ehemaliger Matrose, den die unwirklichen Bilder des Italieners Giorgio de Chirico in den Bann geschlagen haben. Tanguy und de Chirico spüren dem Unsagbaren nach, dem Atmosphärischen oder ihren eigenen Fantasien.

Tanguy ist dabei besonders erfindungsreich: Die Formen, die er malt, erinnern zwar an Lebewesen, haben aber trotzdem kein eindeutig erkennbares Vorbild.

Vermutlich sind es diese Werke, die Dalí zu seinem ersten surrealistischen Gemälde inspirieren: 1927 erschafft er ein Ölbild, das er „Blut ist süßer als Honig“ nennt – eine geistig Verwirrte aus seinem Küstenort soll diesen Satz einst ausgerufen haben.

Das Werk zeigt eine Szene zwischen Strand und Himmel: Eine verstümmelte Frau ohne Kopf und Hände liegt am Boden, stangenartige Gebilde sprießen aus dem Sand, ein großer Männerkopf schläft am Horizont, und ein von Fliegen umschwirrter Eselkadaver grinst den Betrachter an. Zwischen den rätselhaften Figuren breitet sich mediterrane Weite aus.

Zwei Jahre später, im Frühjahr 1929, reist Dalí endlich wieder nach Paris. Miró stellt ihn den Surrealisten vor. Schnell erregt der mal schüchtern, dann wieder dandyhaft wirkende Dalí das Interesse der Gruppe, vor allem wegen seiner Zusammenarbeit mit Buñuel am „Andalusischen Hund“. Neben seiner Rolle als Drehbuchautor hat Dalí in dem Film auch einen Kurzauftritt als Priester; ansonsten begnügt er sich damit, Leim aus großen Töpfen in die Augenhöhlen verwesender Esel zu gießen.

Bald darauf kehrt Dalí in seine spanische Heimat zurück, wird in den folgenden Jahren zwischen Paris und Katalonien pendeln.

Im August 1929 besuchen ihn einige Surrealisten in seinem Ferienhaus in Cadaqués, darunter Buñuel und der belgische Maler René Magritte, den die Pariser kurz zuvor in ihren Kreis aufgenommen haben. Auch der Galerist Camille Goemans kündigt sich an, er will Dalí unter Vertrag nehmen. Doch wie so oft kommen die wichtigsten Gäste zuletzt: Ein paar Tage später trifft der Dichter Paul Éluard mit seiner Frau Gala und der gemeinsamen Tochter in Cadaqués ein.

Wenn André Breton der Kopf der surrealistischen Bewegung ist, so sind die Éluards deren Herzkammern. Der ernsthafte, elegante Paul ist mit allen führenden Künstlern befreundet, sammelt ihre Bilder. Mit seiner russischen Frau ist er innig verbunden, seit er sie als Teenager in einem Sanatorium in Davos kennengelernt hat. Dennoch leben die beiden in offener Ehe. Eine Zeit lang wohnten sie sogar zu dritt mit dem Maler Max Ernst, der Gala verfallen war.

Der Deutsche ist nicht der einzige Surrealist, der Gala verehrt. Geheimnisvoll wirkt die extrovertierte Russin mit ihrem Akzent, dem Adlerblick, dem Hang zu hysterischen Anfällen. Eine mysteriöse Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs, fragil und unberechenbar: Gala scheint dafür geschaffen, die Sehnsuchtsfigur der Bewegung zu sein.

Sie selbst fühlt sich wohl im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Eine eigene künstlerische Karriere kommt ihr als Frau ihrer Zeit zwar nicht in den Sinn, doch als Hausfrau im Hintergrund würde sie sich mit ihrem Ehrgeiz auch fehl am Platz fühlen: „Hausarbeit“, sagt sie einmal, „bringt, anders als die Arbeit des Mannes, nichts, kein Geld, mit dem man Bücher kaufen kann.“



Mit der Wirklichkeit haben Dalís Traumbilder wenig zu tun – sie schaffen eine eigene, absurde Realität. So schmilzt das Metall der Uhrenfassungen wie überreifer Käse, gleich faulem Fleisch lockt eine goldene Taschenuhr Ameisen an. Die am Boden liegende Kreatur ähnelt einem gestrandeten Wal und dem Gesicht des Künstlers im Profil. Nur das Kliff im Hintergrund gibt es tatsächlich: in Dalís Heimat Katalonien (»DIE BESTÄNDIGKEIT DER ERINNERUNG«, 1931)

Dalí hat sich auf den Besuch der Surrealisten in Spanien sorgfältig vorbereitet: Es muss doch möglich sein, diese Herrschaften zu schockieren! Sie halten sich für Bürgerschrecks, er aber wird ihnen zeigen, wie konventionell sie im Grunde ihres Herzens sind – im Gegensatz zu Salvador Dalí, dem selbst ernannten verrückten Genie, das immer weiter geht als alle anderen.

In den Wochen zuvor hat er jeden Tag schon früh morgens vor der Staffelei gesessen. In der Abgeschiedenheit von Cadaqués konnte er sich seinen Gedanken hingeben. Immer deutlicher wird nun auch der Ein-

fluss Giorgio de Chiricos auf ihn – jenes Italieners, der mit seinen unwirklichen Figuren schon gut ein Jahrzehnt vor der Bewegung Bretons das Traumhafte und Befremdliche in der Kunst beschworen hat. „Weder Vernunft noch Logik“ dürfe die Malerei steuern, schrieb de Chirico einmal.

Durch Dalís Gemälde „Das finstere Spiel“, das in diesen Wochen entsteht, flirrt das Licht des Südens, sein Himmel leuchtet hellblau. Der Horizont liegt in weiter Ferne, und die Figuren werfen lange Schatten – wie bei de Chirico.

Auch die klassisch anmutende Statue mit wuchernden Gliedern, die Dalí auf einem Sockel malt, erinnert an das Vorbild. Sie bedeckt ihr Gesicht, als könne sie nicht mitansehen, was da geschieht: Rundliche Gebilde und Hüte wirbeln durch den Himmel. Einem Bärtigen wächst eine Vulva statt des Mundes, an einem verträumten Kopf klammert eine Heuschrecke, während eine Krallenhand nach ihm greift. All das bestaunt am unteren Bildrand ein irre kichernder Mann mit kotverschmierter Unterhose.

Dalí zeigt das Bild den angereisten Freunden. Die sind befremdet. Der Maler dagegen kann sich kaum halten vor Vergnügen. Wie er später erzählt, hat er sich in dieser Zeit angewöhnt, seinen Gesprächspartnern in Gedanken eine kleine, Exkremente tragende Holzeule auf den Kopf zu setzen – für ihn eine lustige Vorstellung. Als er den Gästen davon erzählt, sind sie entsetzt.

Wenn er nicht im Raum ist, besprechen die Freunde ihre größte Sorge, wie Dalí später erfahren haben will: Was, wenn der Spanier wirklich verrückt ist? Womöglich spielt er nicht nur mit dem Menschenmöglichen, sondern malt seelische Abgründe, die selbst das Schamgefühl der sonst so wilden Provokateure verletzen sollen. Ja, sie fragen sich sogar, ob der Maler womöglich heimlich seine eigenen Ausscheidungen verspeise.

Wie Dalí kennen die Freunde die Schriften Sigmund Freuds – und wohl auch dessen Theorie, dass sich die frühkindliche Lust zwischen dem zweiten und dritten Lebensjahr auf die eigene Verdauung richtet. Dennoch: Die Vorstellung, Dalí könnte diese Phase auch als Erwachsener ausleben, widert die Gruppe an. Sie mögen seine Exaltiertheit, seinen Ideenreichtum. Doch bei allem Sinn für Grenzüberschreitung – einen Kotfanatiker will keiner von ihnen zum Freund haben, wie Dalí später in seiner Autobiografie schreibt.

Auch Gala ist skeptisch. Aber der eigensinnige und offenkundig hochtalentierte Katalane interessiert sie. Zielstrebig bittet sie ihn um ein Gespräch. Der freut sich: Nie ist er den Frauen nachgelaufen, aber diese hier könnte für ihn bestimmt sein, hofft er.

Vielleicht sieht er in der glamourösen und fürsorglichen Gala schon in diesem Moment eine ideale Verbündete: Wenn sie ihren Ehrgeiz in ihn investiert, was werden sie dann erst gemeinsam alles erreichen?

Er hatte sich schon bei einer früheren Begegnung mit ihr herausgeputzt: Später erzählt Salvador, er habe sein Seidenhemd über dem Nabel aufgerissen, sich die Achseln blau bemalt, dann rasiert, bis das Blut den Leib hinabtropfte, habe eine falsche Perlenkette und Ohrringe angelegt und sich mit einem Duft aus Ziegendung eingerieben – und sei erst in letzter Minute auf die Idee gekommen, Gala könnte diesen Aufzug als Skandalkünstler lächerlich finden.

Die nimmt es gelassen. Bei ihrem Treffen kommt sie schnell zur Sache: Ob der Mann mit dreckiger Hose im „Finsteren Spiel“ ein Selbstporträt sei? Sie und die anderen könnten sogar das tolerieren, sagt sie – würden ihm aber die Freundschaft kündigen.

Dalí merkt, es wird ernst. Er widerspricht heftig: Keineswegs spiegele das Bild seine persönlichen Neigungen. Er wolle nur schockieren, das sei alles.

Beide schweigen. Schließlich nimmt Gala seine Hand, wie er sich später erinnern wird, und lässt sie auch nicht los, als er von einem Lachanfall geschüttelt wird.

Vier Wochen später reisen Paul Éluard und die Tochter ab. Gala bleibt, obwohl ihre Beziehung zu dem Spanier bis dahin wohl immer noch rein platonisch ist. Den ersten Zungenkuss wird Dalí später beschreiben, als handelte es sich um einen Spielfilm. Oben auf einer malerischen Klippe habe er sie ergriffen und gerufen: „Sagen Sie mir, was ich tun muss. Sagen Sie es mir obszön, damit ich ein Mann und ein Tier werde.“

Er solle sie töten, antwortet Gala hart. Sie werde es mit einem Abschiedsbrief wie einen Selbstmord aussehen lassen. Er habe nichts zu befürchten.

Dalí ist beeindruckt: Diese Frau gibt sich noch fanatischer in ihrer Selbstzerstörung als er. Später wird er behaupten, sie habe seinen Wahn auf sich genommen und ihn damit geheilt. Vielleicht ist es aber auch andersherum, und Gala erkennt ihre Chance, als sie auf der Klippe diesen unsicheren Mann sieht, der sie im Gegensatz zu Éluard mit seinen vielen Affären wirklich braucht.



Um die Irrationalität seiner Werke hervorzuheben, gibt Dalí ihnen oft bewusst irreführende Titel; dieses Gemälde von 1932 nennt er »SPIEGELEIER AUF DEM TELLER OHNE DEN TELLER«. Und er steigert die Absurdität noch durch die Erklärung, das Bildthema beruhe auf einer Erinnerung an seine Zeit als Embryo im Mutterleib. Andererseits seien die beiden Dotter in der Pfanne eine Hommage an den intensiven Blick seiner Geliebten Gala

Ein unsicheres Genie, dem sie als Strategin zu Weltruhm verhelfen kann.

Retten werde sie ihn, glaubt Dalí. Und das tut Gala tatsächlich – jedenfalls hilft sie ihm, sich endgültig von seinem Vater zu lösen. Der hatte trotz aller Streitereien immer noch Salvadors Geschäfte geregelt.

Nun aber kann der Maler diese ungeliebte Aufgabe an seine Partnerin delegieren. Und die findet schnell in ihre Doppelrolle als Muse und Managerin des aufstrebenden Künstlers. Mit Paul Éluard bleibt sie vorerst verheiratet, was beide Männer akzeptieren.

Dank der neuen Frau an seiner Seite und dem Erfolg des „Andalusischen Hundes“ scheint Dalís Aufstieg unaufhaltsam: Sieben



Dalí ist fasziniert von einem um 1859 vollendeten Gemälde Jean-François Millets, das das Gebet eines bäuerliches Paares auf dem Kartoffelacker zeigt. Er verwandelt die frommen Eheleute in bloße organische Gebilde, nur noch die demütige Kopfhaltung der Frau aus dem Ursprungsbild ist bei der linken Figur zu erkennen (»MILLETS ARCHITEKTONISCHES ANGELUSLÄUTEN«)

Wochen nach der Premiere des verstörenden Films eröffnet am 20. November 1929 die erste Einzelausstellung des Spaniers in Paris. Breton persönlich verfasst das Vorwort für den Katalog – und adelt Dalí: Mit ihm seien zum ersten Mal „die Fenster des Geistes weit aufgestoßen“ worden.

In der Galerie unweit des Seine-Ufers hängt auch eine scheinbar simple Zeichnung: Zu sehen sind nur die karg skizzierten Umrisse eines segnenden Christus und der Satz „Manchmal spucke ich mit Vergnügen auf das Porträt meiner Mutter“. Davon erfährt der Vater aus der Zeitung. Er versteht: Der Sohn wendet sich von der Familie ab.

Vielleicht ist Dalí sen. eifersüchtig, ohne das zuzugeben. Jedenfalls schmeißt er den Sohn, „dieses Schwein“, bei dessen Weihnachtsbesuch 1929 vor Buñuels Augen aus dem Haus. In einem Brief lässt der Vater wissen, er werde Salvador zusammenschlagen lassen, sollte der ihm noch einmal in die Hände fallen. Der verstoßene Sohn rasiert sich daraufhin den Schädel – ein Zeichen für das radikale Ende seiner Jugend.

Gala und Dalí müssen sich in Paris selber um ihr Auskommen kümmern. Die Bilder seiner ersten Ausstellung in Frankreich sind zwar alle verkauft worden, aber der Galerist steht kurz vor dem Bankrott und kann nicht auszahlen. Gala bettelt ihren Gatten um Geld an und wagt schließlich, als ein Gönner ein Bild kaufen will, einen kühnen geschäftlichen Vorstoß: Sie verlangt den enormen Preis von 29 000 Francs (etwa 5220 Dollar) – und bekommt tatsächlich einen Scheck über die gewünschte Summe.

Nach dem Bruch mit seiner Familie fühlt sich Dalí frei von allen Rücksichten. Als Student hatte er seinen Vater noch als respektablen Patriarchen porträtiert, ein gesetzter Pfeifenraucher mit strengem Blick. Jetzt fasziniert ihn Friedrich Schillers Drama „Wilhelm Tell“, dessen Protagonist das Leben seines Sohnes riskiert, als er ihm einen Apfel vom Kopf schießt.

Dalís „Wilhelm Tell“ von 1930, ein kraftvoller Bärtiger, tritt mit nacktem Geschlecht auf die Bühne. In der Hand hält er die offene Schere, mit der er gerade seinen Sohn entmannt hat. Womöglich hat er in seinem Ehrgeiz den Jungen seinen Visionen geopfert, die ihm zu Kopfe gestiegen sind: Über dem Haupt des Alten steigt ein Hengst in die Luft, begleitet von wildem Klavierspiel.

Der Sohn im Bild sieht das alles nicht – schockiert bedeckt er sein Gesicht und deutet mit der Rechten auf den Täter. Wie sich die Hände der beiden Figuren in der Bildmitte annähern und doch nicht berühren, das ähnelt Michelangelos berühmtem Fingerzeig in der Sixtinischen Kapelle. Dort erwidert der frisch erschaffene Adam Gottes Liebe in Dankbarkeit. Dalís Jünglingsfigur dagegen spricht den Vater schuldig.

Nicht nur bei Schiller und Michelangelo bemerkt Dalí nun Parallelen zu den Konflikten seiner Kindheit. In der Malerei kann er seine eigene Sicht der Dinge herausschreien, kann seine Erfahrungen verallgemeinern und aus der Distanz betrachten.

Mit der sichtbaren Wirklichkeit haben Dalís Gedankenketten wenig zu tun. Sie erklären vielmehr das Treiben der Gefühle zur wahren Realität – so auch in dem Gemälde „Der große Masturbator“ aus dem Jahr 1929: Ein träumender Kopf mit geschlossenem Augenlid schwebt zwischen Himmel und Erde, nur mit der Nasenspitze berührt er den Boden – und produziert lustvolle bis quälende Hirngespinste, die sich auf seiner Haut wie auf einer Filmleinwand abzeichnen.

Wieder wird die Hauptfigur von einer jener großen Heuschrecken gepiesackt, vor denen Salvador als Kind angeblich panische Angst hatte. Ameisen krabbeln herum und künden wie immer bei Dalí von Verwesung und Tod. Ein gieriger kleiner Löwenkopf mit phallischer Zunge will vorher noch einmal leben; eine hingebungsvolle Schöne nähert sich einem männlichen Genital.

Diese Technik, alles auf sich selbst zu beziehen und seine Assoziationen zu analysieren, um sie dann in der Malerei zu reflektieren, nennt Dalí die „paranoisch-kritische Aktivität“.

Sie stützt sich auf Freuds Beobachtung, wonach ein Paranoiker – ein von Verfolgungswahn geplagter Mensch – überall die Auslöser seiner Ängste gespiegelt sieht. Freud verurteilt diesen Mechanismus nicht, sondern erkennt darin die Chance, die seelischen Nöte eines Patienten zu verstehen und zu heilen. So vorurteilsfrei wie ein Psychoanalytiker will nun auch Dalí aus seinen Assoziationen lernen.

Dabei handelt er nicht im Wahn, sondern nüchtern und planvoll. „Der Unterschied zwischen mir und einem Verrückten ist, dass ich nicht verrückt bin“, sagt er von sich, und als er eines Tages von Sigmund Freud in London empfangen wird, soll der Arzt ihm auf den Kopf zu gesagt haben: „Auf Ihren Bildern suche ich nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste.“

Tatsächlich kennt Dalí seine Kindheitskonflikte gut genug, um sie gezielt immer wieder aufzuspüren.

So hing beispielsweise einst in seiner Schule eine Kopie des Gemäldes „Das Angelusläuten“, das der französische Realist Jean-François Millet 1859 fertigstellte. Das Bild zeigt zwei betende Bauern auf einem Acker im Abendrot. Als Erwachsener glaubt Dalí nun, die wahre Bedeutung des Bildes zu erkennen. In Paris studiert er das Original im Louvre und ist sich schließlich sicher: Millets Bäuerin hat in Wirklichkeit den Charakter einer Gottesanbeterin. Manche Weibchen dieser Heuschreckenart verspei-

sen das Männchen nach der Paarung – ein Motiv, das viele Surrealisten fasziniert.

Dalís Ansicht nach trauert die Bäuerin um ihren toten Sohn, der vor ihren Füßen begraben liegt (den allerdings niemand außer dem Spanier sehen kann). Er glaubt auch das nächste Opfer der Frau zu kennen: Der ihr gegenüber stehende junge Bauer sei ihr zweiter Sohn, den sie gleich verschlingen werde. Millet hätte damit eine Familienkonstellation wie die der Dalís gemalt: ein totes Kind, eine sich aufdrängende Mutter, ein bedrohter junger Mann.

So besessen ist Dalí von Millets Bild, dass er das Motiv überall wiedererkennt, etwa in einem Kaffeeservice: Die gießende Kanne steht in seinen Augen für die Mutter, die empfangende Tasse für den Sohn.

Immer wieder wird er sich mit dem „Angelusläuten“ beschäftigen, etliche eigene Versionen des Bildes schaffen.

In einem Gemälde erscheint der junge Bauer im Herzen durchlöchert wie jener Stein, den Dalí einmal am Strand fand und der ihn an Millet erinnerte.

Auf einem anderen Bild erhebt sich die weibliche Figur zu einer wellenartigen Riesin aus dem Sand und verleibt sich ein weiß waberndes Gebilde ein, das notdürftig von einer Krücke stabilisiert wird – kommt ein Mann dem unersättlich Mütterlichen zu nah, verliert er seine Persönlichkeit.

In einer dritten Fassung bleibt der Bauer zwar Mensch, doch sein Schädel ist nur noch Knochen, und aus dem Hut wächst ihm nun eine Schubkarre, als wolle sie den Mann ins himmlische Jenseits ziehen.

All das zeigt Dalí in fast klassischer Manier, mit leuchtenden Rot- und Blautönen in makellosem Farbauftrag. Auch aus der Nähe betrachtet, sind die Pinselstriche kaum zu erkennen. So fantastisch Dalís Motive sind, die Illusion der perfekten Oberfläche bleibt gewahrt – auch dann, wenn er mit dünnstem Pinsel überraschend kleine Leinwände bemalt (viele seiner Bilder haben nicht mehr als DIN-A4-Format).

Diese Kunst gibt ihre Machart nicht preis – sie gaukelt dem Betrachter eine andere, traumhafte Wirklichkeit vor.

Doch manchmal genügt es Dalí nicht, aus seiner echten oder eingebildeten Paranoia Bildideen zu schöpfen. Dann will er, dass alle die Welt durch seine weit aufgerissenen dunklen Augen sehen. So drängt er die Restauratoren des Louvre, das „Angelusläuten“ von Millet röntgen zu lassen.

Als sie unter der oberen Farbschicht des erdigen Bodens einen dunklen Fleck finden, fühlt er sich bestätigt: Das kann nur der Sarg des toten Erstgeborenen sein!

„Der Unterschied zwischen mir und den Surrealisten ist, dass ich Surrealist bin“, sagt Dalí später einmal. Auf so logische Art irrational wie er ist keiner. Und obwohl er sich oft als Einzelgänger inszeniert – manchmal gelingt es ihm, die Surrealisten mitzureißen, gerade weil er anders denkt als sie.

Denn um 1930 ist die Stimmung in der Gruppe schlecht. André Breton hat viele Mitglieder ausgeschlossen, weil sie sich seinem Regiment nicht beugen. Für ihn sind sie Abweichler, wenn nicht sogar Verräter. Nun hat Breton nicht einmal mehr ein Dutzend Anhänger. Er spürt selber den nahenden Untergang und soll geraunt haben, dass nur noch ein kollektiver Selbstmord die Gruppe retten könne.

Dalí aber glaubt an einen Neuanfang. Das automatische Schreiben und das Berichten von Träumen sind Techniken, wie sie sich Literaten, Psychoanalytiker und andere Menschen des Wortes ausdächten. Jetzt aber sei genug geredet.

Nun wolle der Mensch „das ‚Wunderbare‘ mit seinen Händen greifen, es mit eigenen Augen sehen und in der Wirklichkeit bewiesen haben“. Es müssten Kunstwerke her, die sich mit dem Tastsinn erfahren ließen, fordert Dalí 1931 in Bretons Zeitschrift „La Révolution surréaliste“: staunenswerte künstliche Kreationen, die dem Betrachter nicht nur als Bilder, sondern in ihrer vollen physischen Präsenz gegenüberträten.

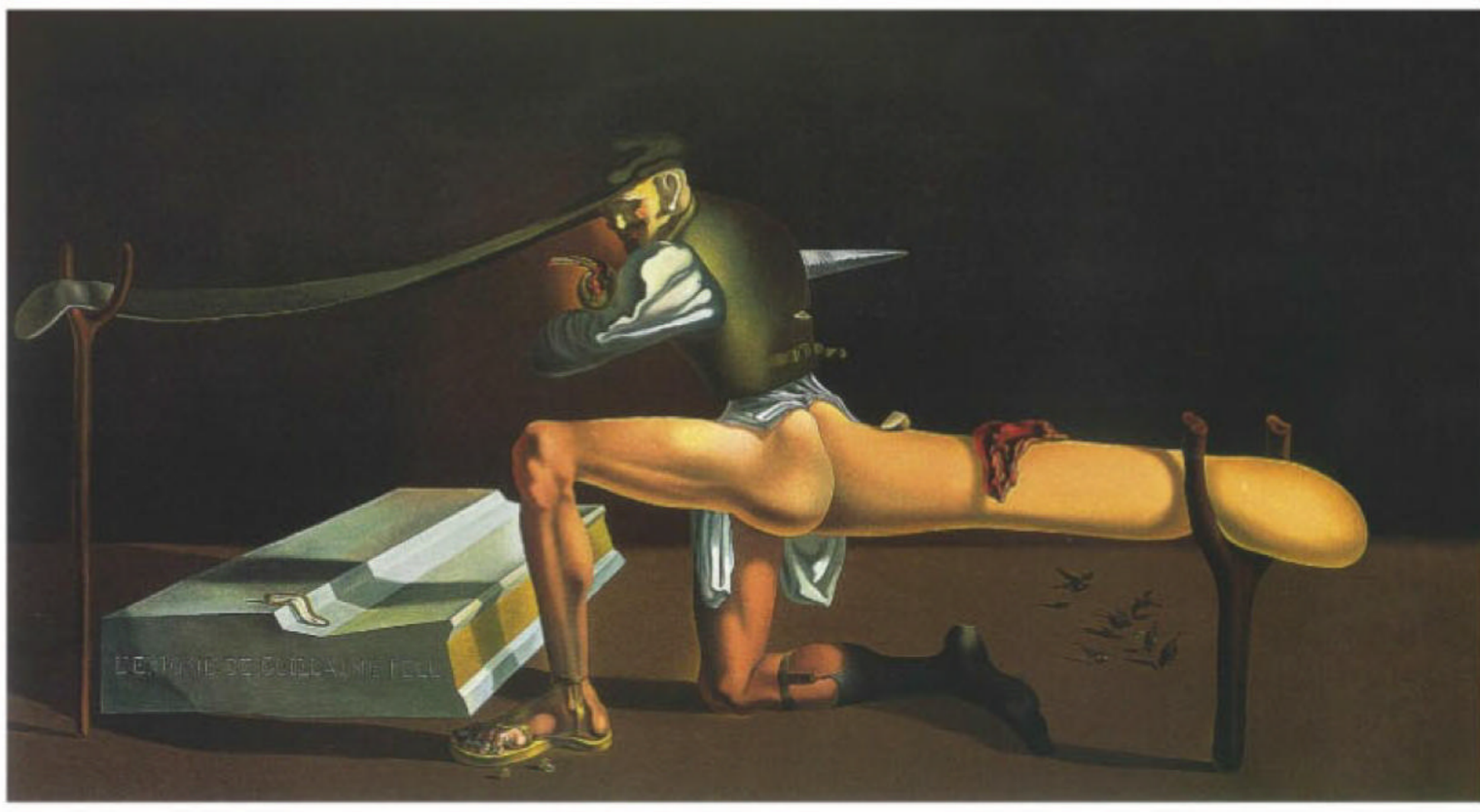
Der Spanier ist begeistert von den fantastisch modellierten Skulpturen aus Holz, Stein und Bronze, wie sie die Bildhauer Alberto Giacometti und Max Ernst entwerfen. Doch er will darüber hinausgehen und orientiert sich dabei an dem Konzeptkünstler Marcel Duchamp, der Alltagsgegenstände überraschend neu zu kombinieren versteht.

Nicht nur Skulpturen will Dalí schaffen, sondern Objekte, seltsame Konstrukte, die keinen gewohnten ästhetischen Gesetzen folgen, sondern allein die lustvollen Fantasien des Einzelnen spiegeln.

Noch ungewöhnlicher, noch erotischer soll es nun zugehen. Ein Glas lauer Milch in einem Damenschuh, umgeben von weicher Masse: So soll sie aussehen, die neue Kunst. Ein künstlerischer Übergriff auf die Leidenschaften der Betrachter. „Lustgewinn“ sei das Ziel, gern auch „sexuelle Perversion“.

Die Surrealisten machen mit – und haben ihren Spaß. Die junge deutsch-schweizerische Künstlerin Meret Oppenheim etwa kleidet eine filigrane Teetasse in Pelz und reizt so statt des Gaumens den Tastsinn.

Yves Tanguy lässt eine langfingrige Stoffhand ein Steckbrett krallen, auf dem klein Wörter wie „Furcht“, „Zorn“, „Begehren“



In diesem Gemälde verleiht Salvador Dalí dem Protagonisten seines Bildes, dessen riesiges Gesäß von einer Krücke gestützt werden muss, die Züge des Sowjetführers Wladimir Iljitsch Lenin: eine Kampfansage an André Breton, den Kopf der Surrealisten-Gruppe und einstigen Förderer des Katalanen. Denn der hat sich politisch den Kommunisten angenähert. Dalí provoziert ihn nun gezielt und löst sich so von seiner Vaterfigur (»DAS RÄTSEL WILHELM TELLS«, 1933)

Die politischen Erschütterungen im Europa der 1930er Jahre lassen auch Dalí nicht ungerührt. Nach einem Putsch nationalistischer Offiziere gegen die spanische Regierung malt er 1936 **»WEICHE KONSTRUKTION MIT GEKOCHTEN BOHNEN«**: Eine Figur mit schmerzverzerrtem Gesicht zerreißt den eigenen Leib. Später wird er seinem Werk den Untertitel **»VORAHNUNG DES BÜRGERKRIEGS«** hinzufügen – als habe er die Grausamkeit des kurz darauf ausbrechenden Kampfes vorausgesehen, der seine Heimat verheeren wird

oder „Flaum“ stehen. Besonders begeistert ist Dalí von Arbeiten mit Wurst, Bier, Salz, Spiegeleiern oder anderen Lebensmitteln.

Das erinnere ihn an die eigene Besessenheit von kannibalischem Verschlingen, der er schon in seinen Varianten von Millets „Angelusläuten“ nachgegangen ist.

„Die Schönheit wird essbar sein oder gar nicht sein“, jubelte er – und mokiert sich mit diesen Worten über Breton, der Jahre zuvor die Parole ausgegeben hatte, Schönheit sei konvulsiv, also zuckend, oder gar nicht.

Mit seinem Kampf für das „symbolisch funktionierende Objekt“, wie er es nennt, erneuert der Spanier die Künstlergruppe tatsächlich und verwandelt sie zugleich: Die Literatur verliert weiter an Bedeutung. Aus dem Surrealismus ist endgültig eine Bewegung der bildenden Künste geworden.

Doch als 1933 Adolf Hitler in Deutschland an die Macht kommt, beginnt Breton zu zweifeln: Das freie Europa ist in Gefahr, was bringt es da noch, über das Unbewusste und Fantastische zu räsonieren? Und was kann ein Träumer wie Dalí in solchen Zeiten schon ausrichten?

Breton und seine Vertrauten erneuern ihr Engagement für die kommunistische Partei Frankreichs, die enge Verbindungen zur Sowjetunion und zur internationalen Linken unterhält. Sie wollen den Faschismus politisch besiegen, nicht psychologisch.

Die französischen Marxisten haben bis dahin ausdrücklich nicht mit den Surrealisten sympathisiert. Mit deren sexueller Hemmungslosigkeit können sie nichts anfangen, auch ihr latenter Anarchismus ist ihnen nicht geheuer. Aber je ernster die Lage in Deutschland wird, desto weniger wählerisch werden sie. Im antifaschistischen Kampf zählt nun jeder Verbündete.

1934 gehen die Kommunisten ein Aktionsbündnis mit den französischen Sozialisten ein. Ein Umsturz in Frankreich ist jetzt nicht mehr ihr vorrangiges Ziel. Erst muss die Republik gegen die faschistische Gefahr verteidigt werden.

Breton bekennt sich zu den Zielen der KP. Malerei, Bildhauerei und Literatur sollen der guten Sache dienen. In einem Manifest schreibt er: „Die Kunst darf alles – außer, sich gegen die Revolution zu stellen.“

Doch nichts könnte Dalí mehr missfallen. Wer die Malerei zur Verantwortung ziehen will, zerstört sie seiner Ansicht nach. Kunst kennt keine Moral und keine Gemeinschaft mit irgendwem. Sie dient bloß einem Herrn, und das ist der Künstler selbst. Nur wenn sie frei ist und unverschämt, kann sie Erkenntnisse hervorbringen.

Lange hat er in Breton einen zweiten autoritären Vater gesehen, was Dalí nie gut ertragen hat. Jetzt ahnt er: Es wird in seinem Leben zu einem weiteren Bruch kommen.

Im Jahr 1933, dem ersten der NS-Herrschaft, spannt Dalí eine ungewöhnlich große Leinwand auf einen Holzrahmen. Fast dreieinhalb Meter ist sie breit: So kann der Maler eine Gesäßhälfte seines Protagonisten um knapp anderthalb Meter in die Länge ziehen. Zudem stützt er das viele Fleisch im rechten Bildfeld mit einer Holzkrücke ab.

Seiner Figur verleiht Dalí die Züge Lenins und verlängert dessen charakteristische Schirmmütze bis zum linken Bildrand, sodass sie ebenfalls eine Krücke braucht.

Dieser Lenin wuchert in alle Richtungen, was ihn unbeweglich macht. Wenn er nicht aufpasst, wird er mit seiner gigantischen Sandale gleich eine zarte Walnusshälfte zerquetschen, ein Symbol des Gehirns.

„Das Rätsel Wilhelm Tells“ nennt Dalí das Gemälde, damit auch jeder den dreifachen Vatermord versteht: Demontiert werden nun in einem Handstreich der Sagenheld Tell, der Künstlervater Breton sowie Lenin, der Vater einer Revolution, die ihre Kinder zu fressen droht.

Ganz offensichtlich will er mit diesem Werk Breton und Genossen ärgern – weil es ihm nicht behagt, wenn Künstler für Ideologien Partei ergreifen, egal für welche.

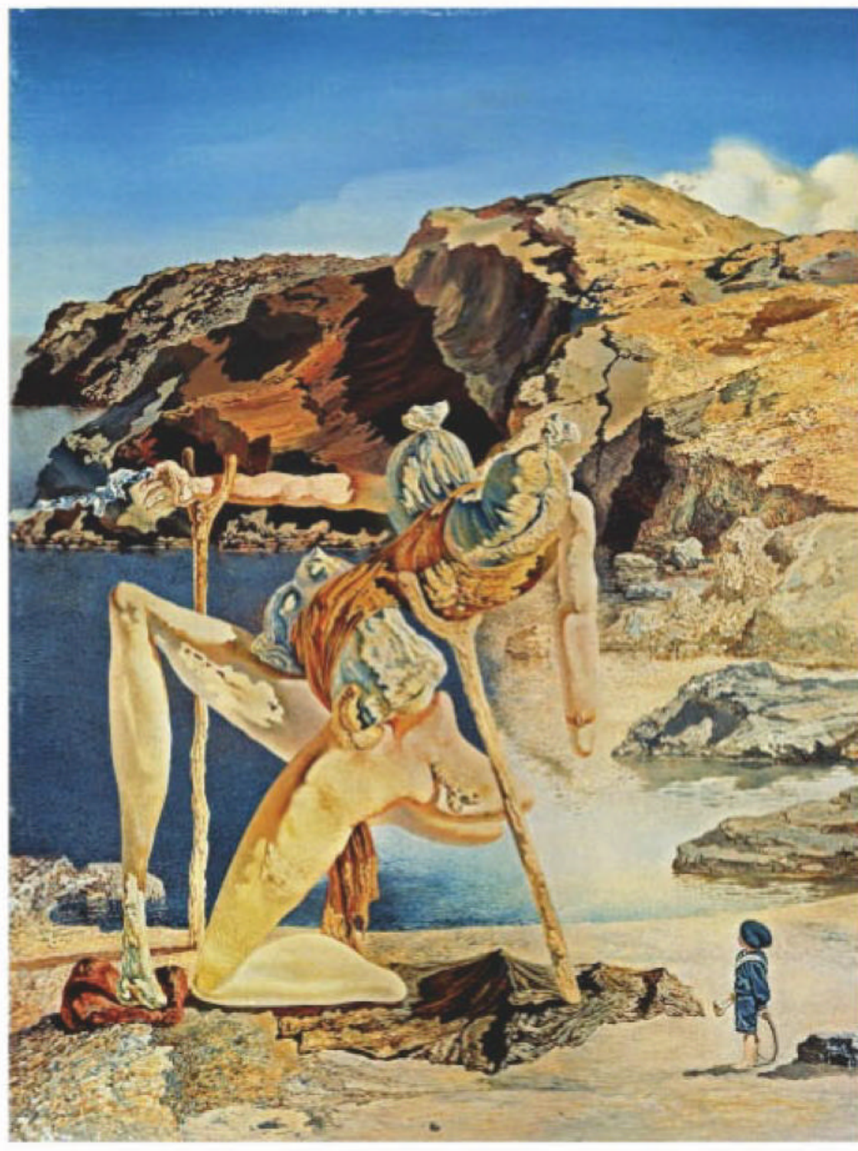
Als das Bild Anfang 1934 in Paris zu sehen ist, kann Breton nicht an sich halten. Er soll sogar versucht haben, das konterrevolutionäre Schandstück aufzuschlitzen, doch es hing zu hoch. Als Dalí zudem Hitler als interessantes surrealistisches Studienobjekt preist, reicht es der Gruppe. Am 5. Februar muss er sich in Bretons Atelier vor den Mitgliedern rechtfertigen.

Das wird ein Auftritt! Der Spanier erscheint mit Fieberthermometer im Mund und wirft während seiner Verteidigungsrede ein Kleidungsstück nach dem anderen ab. Lenins verlängerte Gesäßbacke, meint Dalí, sei in ihrem Einfallsreichtum besonders surrealistisch. Später behauptet er, gesagt zu haben: „Darum, André Breton, wenn ich heute Nacht träume, dass wir zwei uns lieben, werde ich morgen unsere schönsten Beischlafstellungen malen.“

Er kommt auch auf Hitler zu sprechen, den er wegen dessen abstruser Zerstörungs-



Die Legende Wilhelm Tells, der das Leben seines Sohnes riskiert, als er ihm mit Pfeil und Bogen einen Apfel vom Kopf schießt, lässt Dalí nicht los. Wieder und wieder malt er den Schweizer Nationalhelden als Symbolfigur für den eigenen Vater – wie hier in »ERINNERUNG DER KIND-FRAU« von 1932



Ein deformierter weiblicher Riesenkörper, daneben ein winziges Kind im Matrosenanzug (wohl Dalí selbst): Möglicherweise zeigt der Künstler hier seine Angst vor der Sexualität und spielt mit dem versteinerten Knochen in seiner Hand auf seine Impotenz an (»DAS GESPENST DES SEX-APPEAL«, 1934)

wut für einen großen Surrealisten hält. Als Dalí behauptet, der deutsche Reichskanzler habe vier Hoden und sechs Vorhäute, unterbricht Breton ihn scharf. Die Lage ist zu ernst für schlechte Witze.

Dalí aber meint es ernst. Hitler interessiert ihn als Phänomen. Im Gegensatz zu den meisten anderen Surrealisten will er den NS-Führer nicht bekämpfen, sondern dessen Erfolg verstehen. Später, während des Krieges, überlegt er, ob Hitler vielleicht ein tragischer Masochist sei – er führe aussichtslose Feldzüge, nur damit „der Feind ihm die Fresse zerquetscht".

Während die Kommunisten den Kapitalismus zur alleinigen Ursache des Faschismus erklären, fragt Dalí weiter. Wie kann es sein, dass Hitler die Massen verführt? Er versucht sich in die Anhänger des Nationalsozialisten hineinzudenken.

Auf seine Art setzt sich Dalí ernsthaft mit Hitlers Wirkung auf ein ganzes Volk auseinander und benennt auch die sexuellen Untertöne des „Führer"-Kults. „Ich war fasziniert von Hitlers weichem und fleischigem Rücken, der immer so prall in seine Uniform geschnürt war", erklärt er.

Dieses „Hitlerfleisch", das unter dem schrägen Gurt am Rücken hervorquelle, erinnere ihn an eine „weißhäutige Frau" und löse eine „schmack-, nahr- und wagnerhafte Ekstase" aus (womit er auf Hitlers Begeisterung für Richard Wagners Opern anspielt).

Doch banalisiert er den Nationalsozialismus nicht: In seiner Vorstellungswelt ist ein rundlicher, konturenloser und weicher Hitler keineswegs harmloser als ein kantiger Kriegsherr.

Nachdem die Deutschen 1938 im Münchner Abkommen die Zustimmung der führenden europäischen Mächte zum Einmarsch in die Tschechoslowakei erhalten, malt Dalí eine Reihe von Gemälden, auf denen ein defekter Telefonhörer mal über einem Teller mit Spiegeleiern, mal über einem winzigen Hitlerbildchen hängt. Die Diplomatie hat verloren, und eine bedrohliche Krisenstimmung macht sich breit.

Zu einem politischen Epochenwerk wie Pablo Picassos „Guernica", dem Antikriegsgemälde von 1937, bringt es Dalí nicht. Das Publikum verlangt Freund-Feind-Bilder, klare Positionen, eine Haltung. Ein spazierstocktragender Antiheld wie Dali, der ständig seine eigene Unsicherheit zelebriert, scheint jetzt fehl am Platz.

Aber auch er kreist nun nicht mehr allein um sich selbst. 1936 malt er das Bild „Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen", das er in einem späteren Untertitel eine „Vorahnung" des Spanischen Bürgerkriegs nennen wird. Ein zerstückelter Frauenkörper, vielleicht die spanische Nation, zerrt an sich selbst. Das Gesicht gequält, die Brust abgequetscht, vernichtet sich dieses Wesen langsam selbst.

Zwei Jahre danach entsteht „Spanien": Die konturlose weibliche Gestalt zerfließt mit der umkämpften Landschaft, die Brüste bilden zwei ineinander verkeilte Krieger. Bringen sie einander um, wird die Frau niemanden mehr nähren. Auf Höhe ihres Nabels ragt schon jetzt ein blutrotes Tuch aus einer Schublade.

Seit Längerem beschwört Dalí in seinen Bildern die Vergänglichkeit mit den von Verfall kündenden Ameisen, den todbringenden Heuschrecken. Die Formen sind oft weich, die Welt zerfließt. Es gibt kaum Halt in Zeit und Raum. Nicht einmal die Erinnerung an die heimatlichen Felsen an Spaniens Küste kann den Niedergang aufhalten.

Deren Steinformationen hatte er wenige Jahre zuvor in dem Bild „Die Beständigkeit der Erinnerung" in das warme Licht des Mittelmeers getaucht. Doch der weite Strand im Vordergrund ist braun und tot. Kein Halm wächst hier, auch das Olivenbäumchen am Rand ist abgestorben.

Nur ein knochenloses Vieh liegt im dunklen Sand, ausgespuckt vom Meer. Mit seinen geschlossenen Lidern und der langen Schnauze erinnert es an den „Großen Masturbator". Wo der aber in Lust und Angst schwelgt, atmet dieses Wesen erschöpft aus. Auf seinem Rücken hängt eine weiche Uhr wie ein Sattel; zwei weitere halbgeschmolzene Uhren wabern im linken Bildfeld.

Später behauptet Dalí, auf die Idee mit den dahinfließenden Uhren sei er beim Anblick eines warmen Camembert gekommen – und gibt mit der Bemerkung wieder einmal den skurrilen Spaßvogel: als ertrage er selbst kaum die Melancholie dieses Bildes und des Daseins.

Das Gemälde ist 1932 auf Dalís erster Ausstellung in New York zu sehen. Sofort kauft es ein Unterhändler des Museum of Modern Art für vermutlich 350 Dollar. Mehr ist ein Hauptwerk Dalís in den USA noch nicht wert.

Doch dann feiert ein Kritiker des Intellektuellenmagazins „New Yorker" den Katalanen, der in den folgenden Jahren mehrmals nach Amerika reist, als Neuentdeckung und lobt den altmeisterlichen Realismus, mit dem der Spanier unerklärliche Albträume ins Bild setze.

Andere Rezensenten schließen sich an. Am 14. Dezember 1936 erscheint sein Konterfei, fotografiert von Man Ray, dem Lieblings-Lichtbildner der Surrealisten, auf dem Titelbild des renommierten Magazins „Time". Kurz darauf sind bei einer Vernissage in Dalís New Yorker Galerie alle Arbeiten innerhalb weniger Stunden verkauft.

Offenbar hat das amerikanische Publikum, vertraut mit der realistischen Malereitradition vieler US-Künstler, keine Probleme, sich auf Dalís glatte, gegenständliche Arbeitsweise einzulassen. Für die Besucher seiner Ausstellungen ist Kunst nicht in erster Linie ein politisches Statement, sondern ein Gesellschaftsspiel. Dalí atmet in New York durch und tut, was er will.

Die US-Presse ist begeistert von seinen Allüren, in den Augen der Reporter ist er das verrückte Genie, das sich alles erlauben darf. Einmal steigt er in New York mit einem mehrere Meter langen Baguette unter dem Arm aus dem Dampfer, der ihn gerade über den Atlantik gebracht hat.

Ein anderes Mal tritt er auf einem „Surrealistischen Traumball" auf, den eine Gön-



Ein zerbrochener Telefonhörer hängt bedrohlich über einem kargen Stillleben. Dalí malt 1938 »DER ERHABENE AUGENBLICK« unter dem Eindruck der Konferenz von München. In der bayerischen Hauptstadt hat der NS-Führer Adolf Hitler den Westmächten die Zustimmung abgepresst, der Tschechoslowakei Landesteile entreißen zu dürfen. Vielleicht ist das beschädigte Gerät ein Symbol für das Ende der Kommunikation – nun wird bald Krieg folgen

nerin für ihn in einem teuren Restaurant organisiert. Eine Zeitung erklärt die Aktion zur „Schickeriajagd nach neuen Kitzeln“. Dalí enttäuscht die Erwartungen nicht und verkleidet sich als verbrannter Leichnam – dessen Büstenhalter durch ein Loch im Smokinghemd ragt.

1939 soll er als Reklame für eine Galerieausstellung seiner Werke zwei Schaufenster eines Kaufhauses an der Fifth Avenue dekorieren. Er legt eine ramponierte Puppe auf glühende Kohlen, färbt einer anderen die Haare rot und stellt sie nackt, mit grünen Federn geschmückt, neben eine gefüllte Badewanne. Das aber ist der Geschäftsleitung doch zu heikel, sie dekoriert sachte um. Dalí ist empört und versucht, die Badewanne umzukippen. Wenn alles überschwemmt ist, so sein Kalkül, müssen die Manager die Aktion abblasen. Doch die Wanne entgleitet ihm und zerschmettert das Schaufenster.

Der Spanier wird festgenommen, aber schnell freigelassen – er erklärt der Polizei, er dürfe seine Vernissage nicht verpassen. Und die lohnt sich: Wegen des jüngsten Skandals stehen die Leute vor der Galerie Schlange. Nach zwei Wochen hat der Händler mehr als 25 000 Dollar umgesetzt.

Dalí gilt plötzlich, mit Mitte 30, als reicher Künstler. Gala und er haben die High Society erreicht: Sie kümmert sich um die sozialen Kontakte und um das Geschäft, er um Schock und Show.

Doch nach und nach verkommt das Traum- und Wahnhafte bei ihm zur Pose.



1940 emigiriert Salvador Dalí vorübergehend in die USA, wo er schon seit Langem als Künstler gefeiert wird. Seine Wertschätzung für das Schutz gewährende Land und dessen Kraft als aufsteigende Supermacht reflektiert das Gemälde »GEOPOLITISCHES KIND BEOBACHTET DIE GEBURT DES NEUEN MENSCHEN« von 1943: Ein Mann durchbricht die Eierschale dort, wo auf dem Globus Nordamerika zu sehen wäre. Und schiebt das unbedeutend gewordene, winzige Europa zur Seite

Nur einmal noch trifft er die Kollegen in Paris – zu einem letzten Projekt. Im Januar 1938 eröffnet die „Internationale Surrealismus-Ausstellung“ in der Galerie des Beaux-Arts im Zentrum der Stadt. Éluard und Breton haben die Organisation übernommen, Duchamp ist der Kurator, Man Ray kümmert sich um das Schummerlicht, Dalí und Max Ernst nennen sich „technische Beiräte“.

Im Hof der Galerie hat Dalí ein schwarzes Taxi aufstellen lassen, überwuchert von Efeu. Der Chauffeur, eine Puppe, trägt einen Haifischkopf. Im Wagen erkunden echte Weinbergschnecken ausliegendes Gemüse, und es regnet aus Schläuchen – der Mensch will sich schützen mit seinen technischen Erfindungen und liefert sich nur umso stärker den Naturgewalten aus.

Er ist in dieser Welt ausgesetzt wie die blonde Schaufensterpuppe mit durchnässter Frisur auf der Rückbank.

Wer die Ausstellungsräume betritt, erhält eine Taschenlampe in die Hand gedrückt, um sich in den dunklen Grotten zurechtzufinden. Im Flur weisen kunstvoll ausstaffierte Schaufensterpuppen den Weg.

Unter der Decke im Hauptsaal hängen Kohlesäcke; es riecht nach frisch geröstetem Kaffee. Aus einem Grammophon schallt das Lachen von Insassen der Psychiatrie, dazwischen ist das Trampeln von Soldatenstiefeln zu hören.

An den Wänden hängen Hauptwerke der Surrealisten wie Dalís „Großer Masturbator“. Hier, und nicht in weißen Museumssälen, ist seine Kunst zu Hause: in den Eingeweiden Europas. Im düsteren Inneren eines bald vom Krieg zerfetzten Kontinents.

Dennoch fühlt sich Dalí in Europa nun zunehmend unwohl. 1939 hat Breton in der Zeitschrift „Minotaure“ den endgültigen Bruch mit dem Spanier verkündet, weil ihm dessen Ansichten zu reaktionär seien.

Noch schlimmer aber als das Ende der Freundschaft ist, dass der Krieg Dalí nun einholt. Seine Schwester wird im spanischen Bruderkampf von Soldaten der Republik gefoltert, ein Jugendfreund in der Heimat von Franco-Anhängern ermordet.

In Deutschland werden moderne Maler verfolgt, ihre Werke aus den Museen verbannt. 1940 rückt die Wehrmacht in Frankreich vor. Ein avantgardistischer Künstler und eine russische Halbjüdin haben dort nichts mehr verloren. Noch im selben Jahr fliehen Gala und Salvador nach Amerika.

Das Museum of Modern Art begrüßt ihn mit einer Retrospektive, die auch Bilder von Miró ausstellt und anschließend in weiteren US-Städten gezeigt wird.

Dalí schreibt nun, mit 37 Jahren, seine (nicht immer ganz faktentreue) Autobiografie. Es ist ihm wichtig, die Deutungshoheit über sein Leben zu behalten. Als seine Schwester nach dem Krieg ein Buch über beider Jugend verfasst, reagiert er tief verletzt: Seine Kindheitserinnerungen seien alles, was er habe, der Grundstein seiner Karriere. Die dürfe ihm niemand nehmen.

Tatsächlich entfernt er sich in den USA immer weiter von seinen Anfängen in Paris



»Handgemalte Traumfotografien« nennt Salvador Dalí seine Gemälde, hier der »TRAUM, VERURSACHT DURCH DEN FLUG EINER BIENE UM EINEN GRANATAPFEL, EINE SEKUNDE VOR DEM AUFWACHEN« von 1944. Obwohl er sich zu dieser Zeit bereits von der Gruppe der Surrealisten abgewendet hat, malt er weiterhin irreale Welten voller Symbole

und Spanien. Er probiert alles aus, entwirft für den Film „Spellbound" des Thriller-Regisseurs Alfred Hitchcock eine Traumsequenz, schreibt für den Komiker Harpo Marx ein surrealistisches Drehbuch, das jedoch nie verfilmt wird.

Und schließlich verkauft er für viel Geld etlichen Firmen das Recht, seine Gemälde mit den schlaffen Uhren, Ameisen und Krücken als Werbung für ihre Produkte zu nutzen: zum Verkaufen von Kaugummis, Automobilen oder Pelzmänteln.

Gala, inzwischen seine Ehefrau, achtet auf die Preise und dirigiert ihn durch die bessere Gesellschaft der Stadt. Als eine Kundin zum Dinner lädt, schreibt Gala ihrem Mann Spickzettel, damit der weiß, was er zu sagen hat. Aber Salvador ist ein Anarchist: Er porträtiert die Dame so alt und hässlich, dass sie das Bild bald darauf für einen wohltätigen Zweck verkaufen lässt.

So viel Zurückweisung wiederum erträgt Dalí nicht. Er teilt der Sammlerin mit, er habe das Porträt selber erworben und werde ihm die Augen durchstechen.

Doch es wird anstrengend, jeden Tag für einen neuen Schock, eine neue Bösartigkeit zu sorgen. Salvador hat Heimweh nach der Ruhe Nordspaniens. Nach dem Meer, dem Licht, den Felsen von Port Lligat, die er immer wieder gemalt hat.

Seine Kunst wird nach Kriegsende klassischer, viele Bilder erscheinen nun der alteuropäischen Kirchenmalerei verwandter als der Avantgarde. Näher als dem Aufklärergeist der Intellektuellen fühlt er sich dem mystischen Katholizismus seiner Heimat.

Früher hat er auf seinen Gemälden Körper verrenkt und zerteilt – jetzt, nach den vernichtenden Atombomben von Hiroshima und Nagasaki, wendet er sich der sakralen Malerei zu, malt Madonnen und Jesusfiguren und spricht von den kosmologischen Aufgaben des Künstlers, das große Ganze zu fassen (was bei ihm immer das Übersinnliche meint). Viele Figuren bleiben jetzt erstaunlich unverletzt. Es ist, als wolle er seine Menschen, die er früher zerstückelt hat, nun in perfekter Schönheit zeigen.

In der Gegenwartskunst fühlt er sich als Außenseiter und wird von den Kollegen auch so behandelt – viele teilen das böse Urteil, das André Breton über ihn fällt. Der wirft Dalí die immer akademischere Malweise vor und unterstellt, ihm gehe es nur ums Geld. Er verspottet den einstigen Hoffnungsträger mit dem Anagramm „Avida Dollars", in etwa „gierig nach Dollars".

Bretons Abrechnung hat sich auch Clement Greenberg angeschlossen, der wichtigste amerikanische Kunstkritiker, der Dalí 1939 in einem Essay aus dem Kreis der Avantgardisten verbannt. So sehr das breite Publikum ihn auch liebt, so schwer fällt es dem Maler, von der Elite der Kunsthistoriker akzeptiert zu werden.

Selbst das Museum of Modern Art spielt in seiner Retrospektive Dalí und dessen frühen Förderer Miró gegeneinander aus – der eine wird als rückwärtsgewandter gegenständlicher Maler präsentiert, der andere als moderner Abstrakter.

Gut drei Jahre nach Kriegsende ziehen Gala und Dalí nach Katalonien, der Künstler trifft dort auch seinen Vater wieder – und versöhnt sich mit ihm. Es ist wohl die Sehnsucht nach den Landschaften seiner Kindheit, die ihn treibt. Auch während seiner Pariser Jahre hat Dalí die Sommermonate stets in Spanien verbracht und dort fernab vom Getöse der Metropole seine besten Gemälde vollendet.

Zudem bekennt sich der Maler, der sich nie politisch engagieren wollte, nun zum faschistischen Diktator Francisco Franco, der 1939 im Spanischen Bürgerkrieg triumphiert hat. Dessen Großmachtfantasien imponieren Dalí offenbar, und er sieht sich selbst in der Tradition des Malers Diego

Velázquez, der im 17. Jahrhundert am königlichen Hof in Madrid arbeitete: ein Freund der Narren und Zwerge im Zentrum der Macht. Später wird Dalí sagen, dass er den „Generalissimo Franco“ so sehr liebe wie keinen anderen Menschen auf der Erde, seine Frau Gala ausgenommen.

Dass Franco ein Verbrecher ist, blendet er aus. Die Zehntausenden Morde des Regimes, die Zerstörung Guernicas durch die mit den spanischen Faschisten verbündeten Deutschen, die Verfolgung Andersdenkender – Dalí will es nicht so genau wissen.

Er verherrlicht in einem Porträt den spanischen Botschafter für die USA vor dem Escorial, dem alten Wahrzeichen königlicher Macht nahe Madrid. Später wird er Francos Enkelin im Velázquez-Stil als Sinnbild spanischer Größe feiern und den Tyrannen verteidigen, als der Gegner hinrichten lässt. Sollte das auf subtile Art ironisch gemeint sein, versteht es niemand.

Immer glänzender werden nun seine Bilder. Gala erscheint Dalí als kitschige Wiedergängerin der Leda, einer Geliebten des Zeus. Er bedient sich unverhohlener denn je bei Renaissancekünstlern und zitiert deren Motive ohne große Verfremdung – etwa eine Madonna Piero della Francescas von 1472, über deren Kopf ein Straußenei als Symbol der unbefleckten Empfängnis schwebt.

Die Kollegen von früher haben dem Franco-Freund fast alle den Rücken gekehrt, aus der einstigen Surrealistengruppe ist ihm nur seine Frau geblieben. Die beiden bestärken sich darin, etwas ganz Besonderes zu sein. Es gibt niemanden mehr, dessen Kritik die zwei erreichen könnte – und ihrer Liebe zum Kommerz Einhalt gebietet.

Dalí genehmigt nun hohe Auflagen seiner Grafiken und schreitet auch nicht ein, wenn Händler die Druckplatten wiederverwenden, die eigentlich zerstört werden müssten. Wichtiger, als Raubkopien zu verhindern, ist ihm, dass er mit einer Zeichnung, die er zur Vervielfältigung freigibt, schon kurz nach dem Frühstück 20 000 Dollar verdient hat. Er gestaltet Krawatten, Schmuck, Badeanzüge, Parfümflaschen und preist im Fernsehen mit rollenden Augen Schweizer Schokolade an.

Auf Einwände reagiert er unwirsch: Hat nicht auch Michelangelo die Uniformen der päpstlichen Schweizergarde entworfen? Allein die Werbeaufträge bringen dem Paar eine halbe Million Dollar im Jahr ein.

Nur einmal noch knüpft Salvador an seine alten Theorien an und publiziert 1963 ein Frühwerk, die Schrift „Der tragische Mythos des Angelus von Millet“.

Und auf einem Gemälde zeigt er wieder die angeblich kinderfressende Bäuerin und versetzt Millets Motiv an den Bahnhof von Perpignan in seiner Nähe. In das leuchtende Zentrum des Bildes malt er sich selbst, Salvador, den verschlungenen und alles verschlingenden Heiland der Kunst.

Doch während er scheinbar planvoll seinen Ruf zerstört, betreten in den USA seine Erben die Bühne: die Pop-Art-Künstler. Sie berufen sich auf den Spanier, sie lieben seine Exzentrik und seinen Sinn für Gebrauchsgegenstände. Er ist das Vorbild von Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein und Andy Warhol, mit dem Dalí sich anfreundet.

Wie der große alte Spinner den Ekel museumswürdig macht, wie er einen Hummer zum Telefonhörer umwandelt und seine Kleidung zerfetzt, wie er Insekten, Schubkarren oder wabernde Gebilde mit Bedeutung auflädt und all das sichtbar werden lässt, was der Alltagsverstand so wenig zur Kenntnis nimmt wie eine imaginäre Holzeule auf dem Kopf: Das macht noch zu Dalís Lebzeiten Schule.

Andy Warhols rätselhafte Filmexperimente wären ohne den „Andalusischen Hund“ nicht denkbar. In der Malerei ist die sterile Abstraktion nun nicht mehr der einzige Weg. Man kann sich stattdessen auch in den Dreck der Erde werfen, zeigen, was sie hervorbringt – und das eigene Dasein, die eigene Person zur Kunst erklären.

Dalí ist nicht verrückt, er ist auch kein einfältiger Spaßvogel, wohl aber in seinen besten frühen Arbeiten ein Dompteur der Psyche, der keine Skrupel kennt.

Als Gala 1982 stirbt, verliert Salvador Dalí jene Krücke, die ihn durch ein Leben voller Brüche getragen hat. Er zieht sich zurück, hungert sich in seiner Einsamkeit fast zu Tode. 1984 bricht in seinem Schlafzimmer ein Feuer aus, das Dalí schwer verletzt überlebt – bis heute weiß niemand, ob es ein Unfall war oder ein Selbstmordversuch.

Fünf Jahre später liegt er, von einer Lungenentzündung entkräftet, in einem Krankenhausbett und mag mit niemandem mehr sprechen. Hier, in seinem Geburtsort Figueres, stirbt Salvador Dalí am 23. Januar 1989, kurz vor seinem 85. Geburtstag. Sein Leichnam wird einbalsamiert, weiß gekleidet und aufgebahrt, der Gottesdienst findet in seiner Taufkirche statt. Die Beerdigung wird als Großereignis live vom spanischen Fernsehen übertragen.

Dalís malerische Ideen – allein 1500 Gemälde soll er hinterlassen haben – wirken weiter in den Museen, noch mehr aber auf Küchenpostern, Kalendern, im Möbeldesign, auf Kaffeetassen und in gut besuchten Ausstellungen am Stadtrand, die doch nur massenhaft verbreitete Drucke oder zweifelhafte Spätwerke zeigen.

Die Bereitschaft des Spaniers, auch den 1000. Abzug einer Vorlage als Original anzuerkennen, schädigt den Wert seiner Kunst nachhaltig. Zum Schluss hat er sogar blanko signierte Blätter ausgegeben, die von seinen Geschäftspartnern später bedruckt wurden.

Noch um die Jahrtausendwende gilt Dalí als unseriöser Künstler und der Besitz seiner späten Werke sogar als leicht ordinär. Vergessen ist, wie intensiv sich der junge Salvador mit Psychologie und Philosophie auseinandergesetzt hat und was die Pop Art ihm verdankt. In Erinnerung bleiben nur seine Nähe zu Franco und seine vermeintliche Prinzipienlosigkeit.

Das ändert sich erst, als der Surrealismus von einer jüngeren Generation wiederentdeckt wird: in den Jahren der Globalisierung. Verkopfte Konzeptkunst oder politisch engagierte Malerei und Bildhauerei allein scheinen nun nicht mehr in der Lage, eine immer kompliziertere Welt zu fassen.

Künstler, Kunsthistoriker und Kuratoren fragen wieder nach dem Unbewussten und schwer Greifbaren – und begeistern sich dafür, wie Dalí einst den gesellschaftlichen Umbruch in angsterfüllte Szenarien mit aufgelösten Figuren übersetzt hat.

Im November 2012 wird im berühmten Pariser Centre Pompidou die umfassendste und bedeutendste Ausstellung seiner Werke eröffnet, die je zusammengestellt wurde. Damit ist Dalí rehabilitiert: als Künstler nicht nur seiner, sondern auch unserer Zeit. Über seinen Tod hinaus bringt er Uhren und deren Träger zum Schmelzen.

Sein eigentliches Ziel aber, die Massen zu schockieren, hat er nie erreicht.

Es ist immer noch wie damals im Kino bei der Erstaufführung des „Andalusischen Hundes“: Das Publikum buht nicht.

Es applaudiert. ⬢

TÄNZER auf der LEINWAND

Der Amerikaner Jackson Pollock verabschiedet sich von allem, was klassische Malerei ausmacht: Motiv, Genre, geplante Komposition. Er verzichtet sogar auf die Ur-Technik seiner Zunft, das Malen mit dem Pinsel. Stattdessen spritzt und kleckert er die Farbe auf die Leinwand und erschafft so pulsierende Geflechte zwischen Struktur und Auflösung. Weggefährten erinnern sich an den einzigartigen Künstler – und den Schock, den seine Werke Mitte der 1940er Jahre auslösten

Nichts als Schmierereien seien die Gemälde, ohne Aussage und Ordnung: Die meisten Kritiker waren sich schnell einig in ihrem Urteil über Jackson Pollock, der scheinbar willkürlich Farbe auf riesige Leinwände schleuderte. Doch als eine Zeitung schrieb, seine Bilder zeichneten sich vor allem durch Chaos aus, telegraphierte der Künstler zurück: „Sir: Kein Chaos, verdammt. Hart erarbeitetes Gemälde."

Wie kein anderer Künstler zuvor stellte Pollock mit seinen Tropfgemälden die Idee der Malerei auf die Probe, ging an die Grenze dessen, was noch als ein Bild, als ein Kunstwerk zu verstehen war. Kategorien wie Porträt, Landschaftsgemälde oder Stillleben ließ er ebenso hinter sich wie den klassischen Bildaufbau oder das Handwerksgerät des Malers aus Staffelei und Pinsel.

Dass er sich weit von aller Tradition entfernt hatte, war Pollock bewusst. Einmal bat er seine Ehefrau Lee Krasner, gleichfalls Malerin, ein neues Werk zu betrachten – und er fragte nicht etwa, ob es gut oder schlecht sei.

Sondern: „Ist das ein Bild?"

Als ich Pollocks Gemälde zum ersten Mal sah, schossen mir tausend Gedanken durch den Kopf. Mir war nicht wichtig, ob die Bilder abstrakt oder figurativ waren: Das Dickicht der Linien sah aus wie die Bahnen kosmischer Kräfte, die wirbellosen Kreaturen wie Wesen aus dem Urschlamm. Wo waren der Anfang, die Mitte und das Ende seiner Bilder? Wie konnte er fliegen und dabei mit Zigarettenkippen und seinen eigenen Handabdrücken verwurzelt sein?

George Segal, Künstler

Es war ein sonniger Tag, und die Sonne schien herein. Seine Gemälde hingen an den Wänden, aber ein riesiges lag auf dem Boden. Die Farben blendeten: Silber, weißliche Töne, das vollendete Bild leuchtete fast durchsichtig schimmernd im Sonnenlicht. Ich weiß nicht, was ich erwartet hatte, aber dies war eindeutig das Werk von jemandem, der Licht und Raum begriffen hatte, ebenso aber die Durchsichtigkeit der weiten, horizontalen Priellandschaft hinter der kleinen Hütte. Nie hat mich ein Kunstwerk der Gegenwart so bewegt.

Peter Blake, Kurator, Museum of Modern Art

Ich sah Pollocks Gemälde in Chicago. Es war, als hätte man mir mit einem Vorschlaghammer auf den Kopf geschlagen

LeRoy Neiman, Maler

Das Flackern, die Spritzer, die Wut seiner Gemälde waren eher emotional als formal, und wie bei gutem Jazz fühlte man, dass vieles davon eher das Ergebnis inspirierter Improvisation als bewusster Planung war.

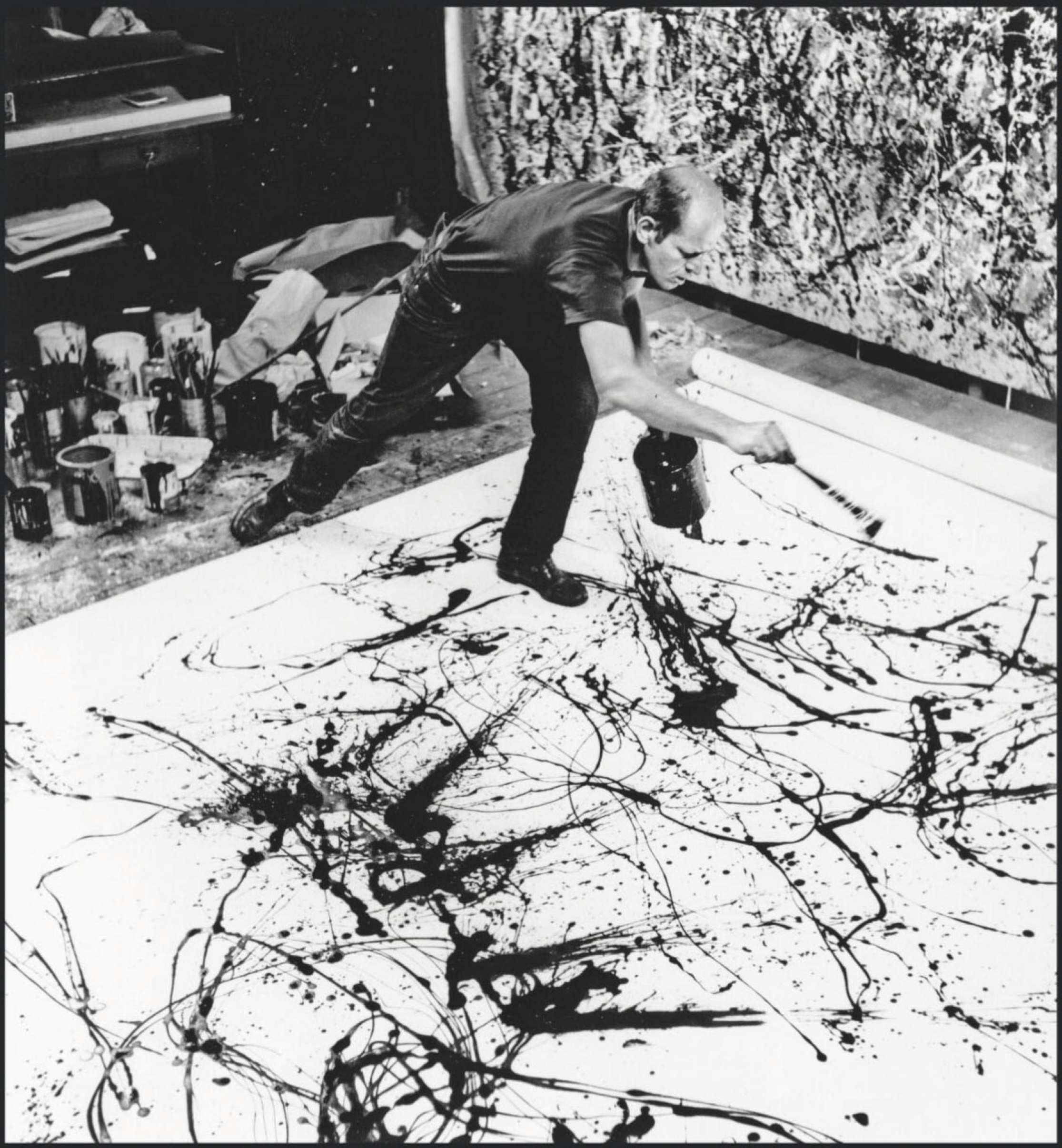
Alfred Frankenstein, Kritiker

Als seine Gemälde die vier fensterlosen Wände der Galerie fast vollständig ausfüllten, entstand der überwältigende Effekt einer räumlichen Umgebung, in der die Haut der Gemälde sich zur Mitte des Raumes erhob, um in rhythmischen Wellen an- und abschwellender Pulsschläge auf den Besucher einzuströmen und einzustürmen. Pollock bestätigte dies, als er schrieb, dass er, wenn er arbeitete, „in" seinem Gemälde war.

Allan Kaprow, Künstler

Ich spanne meine Leinwand fast nie auf, befestige sie lieber an der Wand oder auf dem Fußboden. Ich brauche den Widerstand einer festen Oberfläche. Auf dem Boden fühle ich mich wohler. Da bin ich dem Bild näher, fühle mich mehr als ein Teil davon, weil ich so um das Bild herumgehen, buchstäblich in ihm sein kann. Wenn ich in meinem Gemälde bin, bin ich mir nicht bewusst, was ich tue. Erst nach einer Kennenlernphase sehe ich, was ich gemacht habe. Ich habe keine Angst, Änderungen vorzunehmen oder es zu zerstören, denn es hat ein Eigenleben.

Jackson Pollock



Ein Kunstkritiker nennt es *action painting*: Wie ein Tänzer bewegt sich Jackson Pollock (1912–1956) über die am Boden liegende Leinwand. Angetrieben vom Unbewussten, wie er sagt, schleudert der Amerikaner die Farben in energischen Schwüngen auf die Fläche oder lässt sie direkt aus dem Topf tropfen (Aufnahme: Hans Namuth, Sommer 1950)



Im Winter 1946/47 entsteht das erste von Pollocks *drip-paintings*, der getropften Gemälde. In den folgenden 48 Monaten fertigt er wie in einer kreativen Explosion Bild um Bild in dieser Art, so auch **»NUMBER 13A: ARABESQUE«** (1948). Doch bereits Ende 1950 wendet er sich von der von ihm erschaffenen Technik ab – und wird nur noch sporadisch zu ihr zurückkehren

Schöpferische ERUPTION

Jackson Pollock, den Farmersohn aus dem Cowboy-Staat Wyoming, zieht es schon früh in die Kunstmetropole New York. Beeinflusst unter anderem von Pablo Picasso und dem Mexikaner Diego Rivera, malt er anfangs surrealistische Bilder, bunt und figurativ. Doch Anfang der 1940er Jahre entfernt er sich immer weiter von der gegenständlichen Darstellung, lässt sich durch die Sandgemälde der Navajo-Indianer dazu inspirieren, seine großformatigen Leinwände auf den Boden zu legen und von oben zu bearbeiten. Das Malen an der Staffelei, sagt er, sei eine »sterbende Form«





Der Alkohol ist Pollocks Dämon, immer wieder muss sich der Maler einem Entzug unterziehen. Im November 1950 beginnt er nach längerer Abstinenz erneut zu trinken. Dieser Rückfall zeigt sich auch in seinen Bildern: Eine Zeit lang wird er wie hier bei dem **»BLACK AND WHITE POLYPTYCH«** (um 1950) ausschließlich mit der düstersten aller Farben arbeiten: Schwarz





Pollock nutzt jede erdenkliche Methode, um bei **»AUTUMN RHYTHM (NUMBER 30)«** (1950) die Farbe auf die gewaltige, 14 Quadratmeter große Leinwand zu bringen: Er schüttet und spritzt, tröpfelt und schnipst sie, verwendet Spachtel, Messer, Stöcke. Mit anderen Malern der New Yorker Avantgarde entwickelt er einen neuen Kunststil, den Abstrakten Expressionismus

Im Herbst 1930 war Pollock erstmals in New York aufgetaucht: ein 18-jähriger Außenseiter, der eine unruhige Jugend mit diversen Schulverweisen in Kalifornien verbracht hatte und sich nun für Kurse in Bildhauerei und Malerei einschrieb. Pollock gefiel sich als Macho, stapfte in Cowboystiefeln und mit Stetson-Hut durch die Straßen, verbrachte die Nächte an Pokertischen und in Bordellen.

Er war ein schwerer Trinker, der unter Depressionen litt. Ab 1942 lebte er mit Lee Krasner in Manhattan, schlug sich als Museumswärter durch.

Der Stil von Pollocks Bildern war in dieser Zeit mal expressiv, mal nüchtern, mal abstrakt, dann wieder zumindest teilweise gegenständlich. Seine Vorbilder Joan Miró und Pablo Picasso waren meist deutlich auszumachen. Er gehörte zu einer Gruppe junger Künstler, die man später Abstrakte Expressionisten nennen würde. Sie bildeten die erste in den USA entstandene Avantgarde – Maler wie Mark Rothko, Barnett Newman und Willem de Kooning.

1945 verließen Pollock und seine Frau New York und kauften mit geliehenem Geld im Ort The Springs auf Long Island ein sehr einfaches Haus, zu dem auch eine Scheune gehörte, die er als Atelier zu nutzen begann.

Hier, in der Einsamkeit, entwickelte er eine neue Arbeitsmethode: Seine großformatigen Leinwände lagen auf dem Fußboden ausgebreitet, und Pollock schleuderte die Farben mit Stöcken auf die Fläche, goss sie direkt aus dem Topf, quetschte sie aus Tuben, tröpfelte sie aus durchlöcherten Dosen, benutzte gar Bratenspritzen. Kleckerte, kratzte, wischte mit bloßer Hand auf dem noch feuchten Bild herum.

Wir besuchten die Scheune und sahen sein Werk. Die Leinwände waren noch nicht so groß, wie sie später werden würden, aber das komplexe Geflecht aus Linien und Tropfen dicker Farbe war da und vermittelte den Eindruck von ständiger Bewegung, Dreidimensionalität und Chaos, die charakteristisch sind für all das, was danach folgte.

Frank A. Seixas, Arzt, Freund Pollocks

Seine Leinwände waren oft an den Fußboden seines Studios genagelt; mit Pinsel, Spatel, mit Stöcken und Farbkleksen aus Dosen fertigte er dort seine sich ineinanderwindenden Farbstränge und erzeugte einen ganz außerordentlichen Effekt.

Cecil Beaton, Fotograf

Die Bilder übten eine fantastische körperliche Wirkung auf mich aus. Ich konnte sie nicht abschütteln.

Al Held, Maler

Was waren seine dichten, glitzernden Werke anderes als die Eingeweide eines endlosen Nicht-Seins des Universums?

Parker Tyler, Autor



Obwohl die Formen in seinen Bildern chaotisch scheinen, sagt Pollock, dass er den Farbfluss kontrolliere: »Es gibt keinen Zufall«

Man dachte und sprach über Pollocks Gemälde. Wieso? Vielleicht, weil das komplexe Fadengeflecht die Erkenntnis der unendlichen simultanen Reize reflektiert, zu denen unsere Nervenstruktur tanzt. Oder weil wir keine Ordnung in der chaotischen Bewegung der menschlichen und elektronischen Partikel in der heutigen Welt sehen.

Frank A. Seixas

Als ich eines Tages zu Pollocks Haus fuhr, blickte ich auf und sah, wie die Blätter der Ulmen und Ahornbäume verschwammen, als ich sie passierte. Wenn ich meine Augen zusammenkniff, schienen Bilder zu entstehen. Das war es, was Pollock zu tun versuchte: Sein Werk war so nah an der Natur.

Hans Namuth, Fotograf

Dies war kein Malen im herkömmlichen Sinn mehr, und so nannte ein Kritiker Pollocks Methode „action painting“: Die Aktion, der Vorgang des Malens selbst, sei jetzt ebenso wichtig wie das Bild, das sie hervorbringt.

Filmaufnahmen zeigten Pollock, wie er mit der Selbstvergessenheit eines Schamanen sein Werk verrichtete, ein Geflecht aus Farben und Linien webte, wie eine Spinne, die ihr Netz baut. „Wenn ich den Kontakt zum Bild verliere, kommt Mist dabei heraus“, sagte er in einem Interview. „Sonst aber ist es die reine Harmonie, ein leichtes Geben und Nehmen, und dann entsteht ein gutes Gemälde.“

Was für den Betrachter wie Willkür wirkte, war nach Pollocks Überzeugung ein kontrollierter Vorgang, bei dem ihm Gefühle und Erinnerungen die Hand führten: ein direkter Zugang zum Unbewussten, in dem er die Quelle aller Kunst sieht; darin folgte Pollock den Surrealisten, jener Kunstbewegung, die sich um 1920 in Paris formiert hat.

Schnell wurde er nun berühmt. 1949 fragte das angesehene „Life“-Magazin, ob der Mann aus Long Island der „größte lebende Künstler der USA“ sei.

Lebhaft in meiner Erinnerung bleibt sein Foto aus dem „Life“-Artikel: wie er durch leicht zusammengekniffene Augen finster aus der Seite herausblickt, die Zigarette zwischen den Lippen hängend, die zu einem schrägen Fletschen verzogen sind, die Arme beschützend über der Brust gekreuzt, die Beine ebenfalls gekreuzt; wie er in seiner mit Farbe bespritzten Arbeitskleidung dasteht, vor der quirlig verschlungenen Farbe auf einer streng horizontalen Leinwand, die nahezu unendlich scheint, weil sie an beiden Rändern durch das Format beschnitten ist, auf dem sie gedruckt ist. Pollocks Füße stehen auf der gleichen Höhe wie die Überschrift, genau zwischen den Wörtern „größte“ und „lebende“, und seine Gestalt ragt aus

dem Satz heraus wie ein Ausrufezeichen, das das Fragezeichen außer Kraft setzt.

Arthur C. Danto, Philosoph und Kritiker

Sein kompromissloser Geist der Revolte machte ihn zu dem am meisten besprochenen modernen Künstler seiner Generation in den USA – und in vieler Hinsicht zu dem einflussreichsten. Für eine Generation jüngerer Künstler wurde er zu einem verehrten Symbol für ihr neues Gefühl der Befreiung und des Optimismus.

Sam Hunter, Kunstkritiker

Im Sommer und Herbst 1950 entstanden in rascher Folge Pollocks radikalste Meisterwerke, darunter „One: Number 31, 1950". Es war mit einem Format von 5,30 mal 2,70 Metern eines seiner größten Bilder – und schien sich wegen seiner pulsierenden Energie doch noch weiter auszudehnen, wie ein Kosmos. Dichte Gewebe aus Braun-, Blau- und Grautönen, dazwischen Stränge und Flecken in Schwarz und Weiß, gönnen dem Auge keine Ruhe, scheinen vor Kraft zu vibrieren. Und obwohl das Bild kein Zentrum besitzt, kein Muster oder Motiv, meinte der Betrachter doch eine geheimnisvolle Ordnung zu erkennen.

In diesen Sommer- und Herbstmonaten lebte Pollock abstinent. Doch im November 1950, am Abend nach dem Abschluss eines Filmprojekts, das ihn bei der Arbeit zeigte, begann er wieder zu trinken. Möglicherweise fühlte er sich wegen der Aufnahmen als einer, der das Malen nur spielt und die besondere Beziehung zwischen dem Gemälde und sich verraten hat.

Wegen seines Alkoholkonsums war er manchmal auf eine gedankenlose, provozierende Art brutal. Wenn er ungeduldig wurde, konnte er selbst gegenüber Freunden ungemein verstörend sein.

Bryan Robertson, Kurator

Er ließ einen seine Präsenz spüren. Manchmal war sie negativ, andere Male nicht, und es gab häufig einen Hauch von Theatralik. Er hatte eine Art, die Situation anzuheizen.



Pollock berührt die Leinwand seiner Tropfgemälde nicht mit dem Malwerkzeug, was ihm spontanere, freiere Armbewegungen ermöglicht (Hans Namuth, 1950)

Einmal spielten wir Poker und benutzten Streichhölzer als Chips. Die Diskussion schwenkte zu Kunst, und Jackson schlug so auf den Tisch, als er seine Ansicht durchsetzte, dass er die Streichholzschachtel in Brand steckte. Solche Sachen kamen oft vor. Er wollte immer das letzte Wort haben.

Reuben Kadish, Künstler

Jackson war körperlich groß, größer als lebensgroß; nicht nur hochgewachsen, sondern breit, mit breiter Brust, gut ausgebildeter Muskulatur und guten Proportionen. Seine Hände waren riesig, mit dicken Fingern – die Hand von jemandem, der körperliche Arbeit gekannt hat. Das galt auch für seine Gesichtszüge: Sie waren dick, fleischig, man könnte sagen, wie aus Stein gehauen, nur dass sie eine Weichheit und Sanftmut an sich hatten. Darüber seine kahle Platte, gerahmt von bräunlichem Haar, das später graue Strähnen hatte. Eine starke Kinnlade darunter vervollständigte ein Gesicht, das man an einem brutalen Tagelöhner hätte sehen können.

Man bemerkte ihn, wenn er einen Raum betrat – er schien fehl am Platz zu sein in einem Haus. Wenn er sprach, war es ganz anders. Seine Augen leuchteten mit der intensivsten Menschlichkeit. Er war interessiert an Menschen, und er war unglaublich warm und sanft. Zaghaft, schüchtern – nahezu bis zur Peinlichkeit –, sprach er in kurzen Sätzen oder Wendungen.

Frank A. Seixas

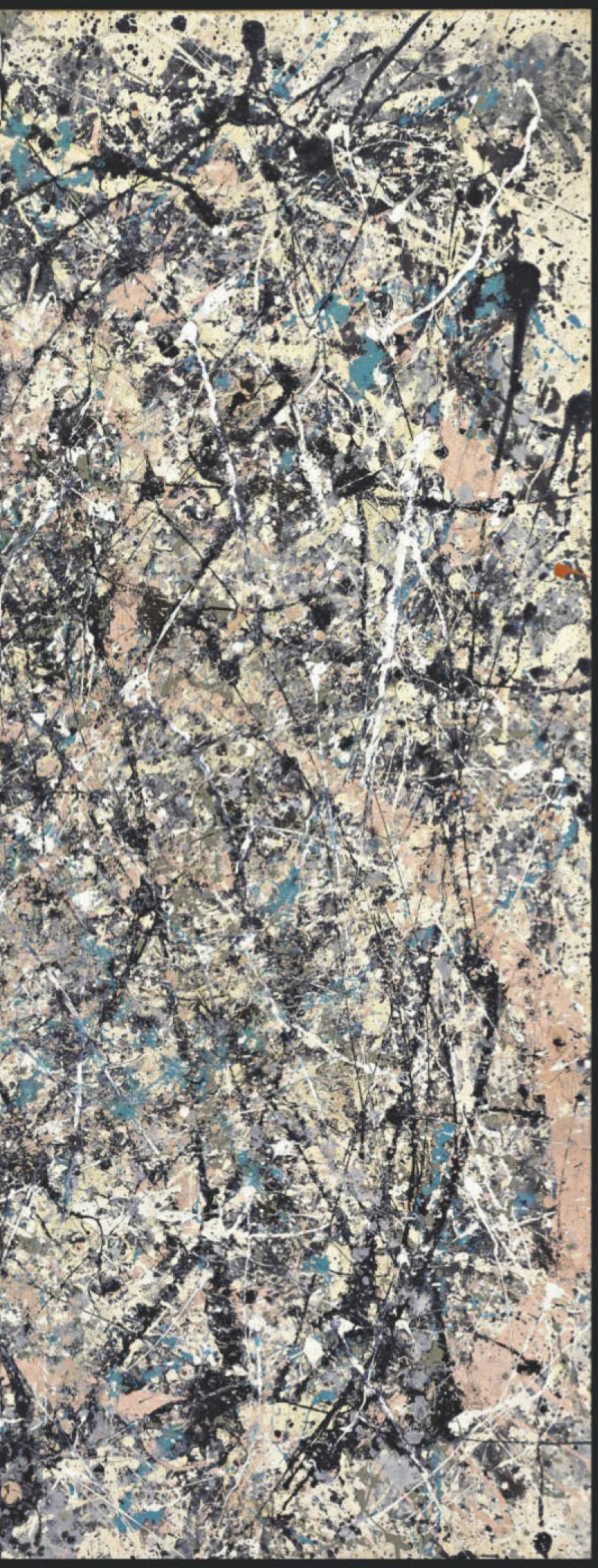
Seine Hände waren fantastisch, starke Hände. Alle sagten, dass er körperlich stark war. Und das blieb so bis zu dem Tag, an dem er starb.

Lee Krasner

Ich glaube, dass der Alkohol einen Jackson zum Vorschein brachte, der zu einhundert Prozent anders war als der Jackson, wenn er nüchtern war. Wenn er getrunken hatte, war er sofort unflätig und wurde aus jeder Kneipe in der Umgebung rausgeschmissen, weil er beleidigend wurde. Ich glaube, in ihm drin waren Dinge, die ausbrechen mussten, und das war die Art und Weise, wie sie ausbrachen. Dinge, die ein gewöhnlicher Mann vielleicht hätte verdecken und kontrollieren können, aber in Jackson Pollock konnten sie nicht unterdrückt werden.

Daniel T. Miller, Ladenbesitzer, The Springs

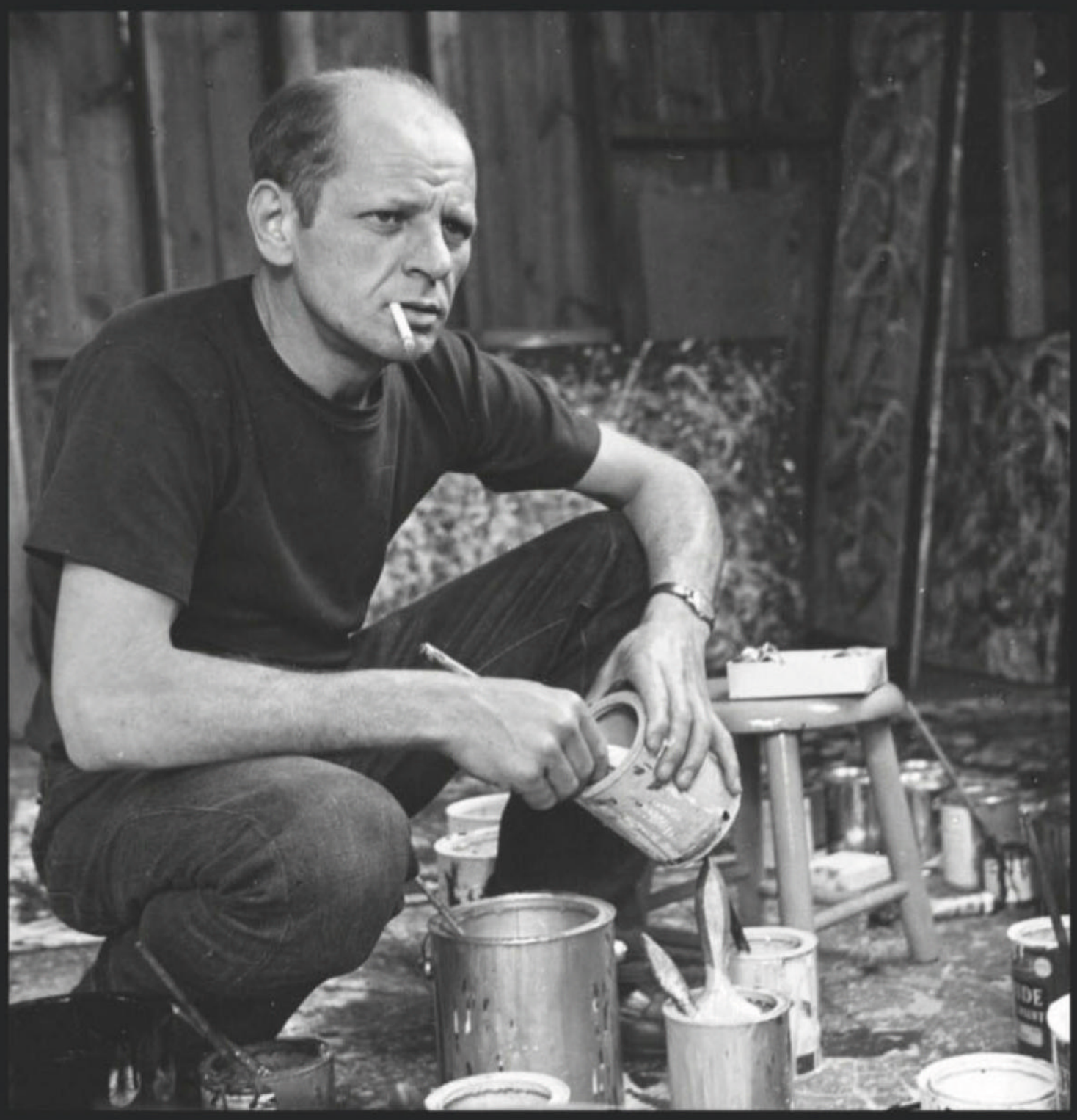




Die Kraft der ZERSTÖRUNG

Als eine Art genialen Zertrümmerer charakterisiert Willem de Kooning, ein weiterer Vertreter des Abstrakten Expressionismus, seinen Kollegen – denn immer mal wieder müsse ein Künstler die Malerei in ihrer bestehenden Form vernichten. Das habe Picasso mit dem Kubismus gemacht. Und so habe es auch Jackson Pollock in den späten 1940er Jahren getan: »Er sprengte unsere Idee von einem Bild zur Hölle. Und danach konnte es wieder neue Gemälde geben«

Seine Art, Kunst zu schaffen, empfindet Pollock als beinahe kultische Handlung. Wie ein steinzeitlicher Höhlenmaler signiert er **»NUMBER 1, 1950 (LAVENDER MIST)«** in der linken und rechten oberen Ecke jeweils mit einem Abdruck seiner Hände



Nach 1950 findet Pollock nicht mehr zu der Kraft und dem Schwung, mit der er seine *drip paintings* geschaffen hatte. Er kehrt sogar zum Malen mit dem Pinsel an der Staffelei zurück. Immer mehr quälen den Künstler nun Selbstzweifel und Mutlosigkeit

Mir schien, dass er mit der Zeit immer mehr wie ein Cowboy wurde. Ich glaube, dieses öffentliche Image und die entstehenden Legenden um ihn sind auch teilweise für seinen Tod verantwortlich. Vermutlich konnte er dem einfach nicht widerstehen oder er konnte dagegen nicht ankämpfen.

Er hatte am besten gearbeitet, als seine Bilder noch billig waren, als er einem Impuls folgen konnte ohne Überlegung, ob der wertvoll war oder nicht. Aber als jeder Strich viel Geld wert war, hat ihn das, glaube ich, paralysiert. Er wurde sehr befangen.

James Brooks, Maler

Als Mann schien er von einer raubenden, elementaren Gewalt getrieben zu sein und neigte zu extremer Zurückhaltung und langem, intensivem Schweigen, was jede Diskussion über Kunst unmöglich machte.

Sam Hunter

Während Pollocks Ruhm immer weiter zunahm, versank er selbst in Depressionen und arbeitete immer weniger. 1955 musste sein Galerist die dritte Einzelausstellung des Künstlers kurzfristig zu einer Retrospektive mit dem Titel „15 Years of Jackson Pollock“ umwidmen – denn es fehlten neue Bilder, die man hätte zeigen können.

Pollocks Alkoholabhängigkeit hatte auch verheerende Auswirkungen auf die Ehe mit Lee Krasner. Nach zahllosen Streitereien, Wutanfällen und betrunkenen Ausschreitun-

gen stand die Ehe 1956 vor dem Aus. Der Maler machte keinen Hehl daraus, dass er eine Affäre mit der 26-jährigen Künstlerin Ruth Kligman begonnen hatte, und provozierte seine Frau so lange, bis die sich entschließlich entschied, auf einer eigentlich gemeinsam geplanten Europareise Abstand von ihrem Mann zu suchen. Am 12. Juli bestieg sie den Dampfer nach Le Havre.

Eines Tages kam er in sehr schlechter Verfassung bei mir vorbei; er sagte, er könne nicht mehr malen. Dann saß er eine lange Zeit vor „Scent“ und schaute und schaute es an. „Scent“ war nicht getröpfelt, sondern mit einem Pinsel gemalt. Ich sah, dass er sich schrecklich fühlte; es deutete darauf hin, dass er nicht mehr malen konnte, dass dies wirklich etwas war, was er nicht mehr machen konnte. Er war zutiefst verstört.

Leo Castelli, Galerist, über das wohl letzte Bild Pollocks

Während des Winters 1955 schwankte Jackson zwischen Wut und Verzweiflung. Und es war zu dieser Zeit, dass ein Prozess einsetzte, an den ich als Jacksons Todestrance denke. Bei einem Versuch, ihn zu einem gesünderen Thema zu bewegen, fragte ich ihn, wie es sich anfühlt, es richtig geschafft zu haben. Wir standen neben dem Wohnzimmer-Kamin in dem großen Haus bei der Farm, und er studierte die glühenden Holzreste. „Miserabel. Wenn du es geschafft hast, stellt sich raus, dass du erledigt bist – in dir selbst bist du nirgendwo und niemand. Du bist gefangen, nur dass dich nichts zurückhält. Du musst irgendwo hingehen, an den Rand von etwas, aber es gibt keinen Rand.“

Jeffrey Potter, Journalist

In all den Jahren unserer Freundschaft haben wir selten über Kunst gesprochen. Aber eines Tages sagte er unvermittelt zu mir: „Die Schwierigkeit ist, du meinst, ich wäre ein Dekorateur.“ Es verschlug mir den Atem, da er ja vielleicht recht hatte. Aber je länger ich darüber nachdachte – und ich tue es immer noch –, desto sicherer bin ich mir, dass Jackson unrecht hatte. Natürlich, ich war überzeugt, seine Bilder würden großartige Wände abgeben, Architekten denken ja sehr oft an Wände, aber ihre wirkliche Bedeutung muss ich als einen „Traum vom Raum“ beschreiben, eines endlosen, unendlichen, sich bewegenden Raumes.

Peter Blake



Erschöpfung: Ab 1954 verfällt Pollock in immer tiefere Depressionen, er trinkt mehr denn je und hört auf zu malen. 1956 stirbt er bei einem Autounfall

Nach Lee Krasners Abreise zog Ruth Kligman in das Haus des Künstlerehepaares, doch Jackson Pollock verlor nun zunehmend den Halt. Alkohol und Verzweiflung bestimmten immer stärker sein Leben. Nur ein paar Wochen lang ertrugen beide das Zusammenleben, dann zog die junge Frau wieder aus. Nun war Pollock zum ersten Mal seit langer Zeit wieder allein.

Trauer, Selbstzweifel und tiefe Einsamkeit erfüllten ihn. Er hoffte auf ein Wiedersehen mit seiner Frau, rief Freunde an und verbrachte Stunden am Telefon. Er unternahm einen erneuten, vergeblichen Versuch, das Trinken aufzugeben. Als Ruth Kligman ihn am 11. August 1956 mit ihrer Freundin Edith Metzger besuchte, traf sie ihn in einer vollkommen desolaten Verfassung an.

Nach einem gemeinsamen Ausflug in die Stadt setzte sich Pollock in der Nacht betrunken an das Steuer seines Wagens und raste mit den beiden Frauen nach Hause.

In einer Kurve verlor er die Kontrolle, kam von der Straße ab und wurde aus dem Auto gegen einen Baum geschleudert. Bei dem Unfall kamen Edith Metzger und er ums Leben.

Er hatte seit anderthalb Jahren kein Bild mehr gemalt.

Sein Ruhm sowie der Wert seiner Werke aber nahmen fortan unaufhörlich zu. Bereits wenige Monate nach seinem Tod konnte sein Galerist Sidney Janis Pollocks Gemälde „Autumn Rhythm“ für 30 000 Dollar an das Metropolitan Museum of Art verkaufen, und Jahrzehnte später haben die Preise für Pollocks Werke gigantische Höhen erreicht: „Number 17A“ von 1948 hat angeblich 2015 für rund 200 Millionen Dollar den Besitzer gewechselt und zählt damit zu den teuersten Bildern der Welt.

Wie kaum ein anderer hat der Revolutionär Jackson Pollock den Kanon der Kunst erweitert.

Die Nachricht von Jackson Pollocks Tod war zutiefst bedrückend für viele von uns. Wir fühlten nicht nur die Trauer über den Tod einer großen Persönlichkeit, sondern auf einer tieferen Ebene, dass auch etwas von uns gestorben war. Wir waren ein Teil von ihm: Vielleicht verkörperte er unser Streben nach totaler Befreiung – sowie unseren heimlichen Wunsch, alte Tische voller Geschirr und abgestandenem Champagner umzuschmeißen. An seinem Beispiel sahen wir, dass eine erstaunliche Frische möglich war, eine Art blinde Ekstase.

Allan Kaprow

Anastasia Mattern hat die Erinnerungen der Zeitzeugen recherchiert, **Michael Schaper** hat sie kompiliert.

JASPER JOHNS UND ROBERT RAUSCHENBERG

Ein neuer BEGRIFF



von KUNST



Mitte der 1950er Jahre begegnen sich in New York zwei junge Künstler aus den Südstaaten, die bald zu engen Freunden werden. Der eine, Jasper Johns, verwandelt vertraute Symbole wie die amerikanische Flagge in Kunst. Der andere, Robert Rauschenberg, sammelt Gegenstände von der Straße, kombiniert sie mit Gemälden und überschreitet so die Grenze zur Skulptur. Gemeinsam werden sie zu Vorläufern der amerikanischen Pop Art

TEXT: MARKUS WOLFF



Jasper Johns, 1930 geboren, malt die US-Flagge 1954 auf eine Unterlage aus Stofffetzen und Zeitungsschnipseln, die von nahe betrachtet erkennbar bleiben. Und ermöglicht so einen neuen Blick auf eines der bekanntesten Wahrzeichen überhaupt. Denn je nachdem, aus welchem Abstand **»FLAG«** angesehen wird, hat das Gemälde ganz unterschiedliche Wirkungen

Vielleicht hätte die Revolution noch etwas auf sich warten lassen, wären Eiswürfel vorhanden gewesen. Denn ein ungekühlter Drink ist nichts für Leo Castelli, den New Yorker Kunsthändler und Galeristen mit dem einzigartigen Gespür für Talente.

Ein Abend im März 1957: Castelli will sich in einem Atelier in Manhattan die neuen Arbeiten eines jungen Künstlers ansehen. Der heißt Robert Rauschenberg und hat sich in New York bereits einen Namen gemacht. Der Durchbruch ist ihm aber noch nicht gelungen.

Auf der Suche nach Eis gehen Rauschenberg und Castelli durch den heruntergekommenen Backsteinbau ein Stockwerk tiefer, wo sich ein weiteres Atelier und ein Kühlschrank befinden. Den teilt sich Rauschenberg mit einem Freund und Kollegen. Der ist 26 Jahre alt und als Maler fast unbekannt.

Aber das wird sich ändern: An diesem Abend beginnt der furiose Aufstieg des Jasper Johns, der zu einem der Wegbereiter der Pop Art werden wird. Zu einem der berühmtesten Künstler seiner Generation.

Dabei sind es eher schlichte Motive, die in dem Loft an den Wänden zu sehen sind: Leinwände mit Buchstaben, Nummern sowie Kreisbilder, die an Zielscheiben erinnern.

Und dann hängt da noch das Bild einer großen amerikanischen Flagge – auf den ersten Blick allenfalls in seiner Gewöhnlichkeit verblüffend. Denn sind die „Stars and Stripes“ nicht das konventionellste aller amerikanischen Symbole: allgegenwärtig, im täglichen Leben, in der Werbung; eine längst zur Selbstverständlichkeit geratene Ikone?

Doch Castelli ist begeistert. Denn eine schwer zu erklärende, fast verstörende Ausdruckskraft geht von den Sternen und Streifen aus.

Für die Darstellung der Flagge hat Johns eine aus der Antike stammende Technik genutzt, die Enkaustik, bei der auf Wachsbasis hergestellte Farben erwärmt und mit Pinsel und Spachtel aufgetragen werden.

Auf diese Weise hat das Gemälde eine reiche, sinnliche Textur erhalten, durch die eine Unterlage aus Stofffetzen und Zeitungsausschnitten schimmert. Die Schnipsel sind aber aus der Nähe weder gut zu lesen noch aus der Distanz zu ignorieren. Ein eigentümliches Bild: Es lässt sich in seiner Gesamtheit nur erfassen, indem der Betrachter unterschiedliche Abstände zu ihm einnimmt; ist gegenständlich und zugleich abstrakt; scheint schnell verständlich und verlangt doch, dass man sich genau mit ihm beschäftigt.

Castelli ist derart beeindruckt, dass er Johns sofort eine Einzelausstellung in seiner Galerie anbietet.

Damit beginnt die Karriere eines der Väter der Pop Art, der 1948 nach einigen Semestern in South Carolina nach New York gezogen ist, um dort sein Kunststudium fortzusetzen. Abschließen wird er es aber nie. Stattdessen schlägt sich Johns als Bürobote und Versandangestellter durch, wird von der Armee eingezogen und während des Koreakriegs in Japan stationiert.

Zurück in New York arbeitet er nachts als Verkäufer in einem Buchladen. Tagsüber zeichnet er.

Mitte der 1950er Jahre trifft er den fünf Jahre älteren Rauschenberg, „der erste Mensch, den ich kannte, der ein echter Künstler war“, sagt Johns später.

Rauschenberg hat Kunst am Black Mountain College in North



Die Kunstwerke Robert Rauschenbergs geben Rätsel auf: Spielt er mit »ODALISK« (1955–58), einer Kombination von Malerei und Skulptur, möglicherweise auf ein französisches Aktgemälde aus dem 19. Jahrhundert an?

Carolina studiert, einer Hochschule, die seit ihrer Gründung 1933 für ihren unorthodoxen Unterricht bekannt ist. Sein Lehrer dort ist der Deutsche Josef Albers, ein Exzentriker, der am Bauhaus Handwerk und Materialkunde unterrichtet hat und so von der Reinheit seiner Kunst besessen ist, dass er nur in einer Art weißen Uniform und weißen Handschuhen vor seine Klasse tritt, wie sich Rauschenberg später erinnert.

Durch Albers wird Rauschenberg ermutigt, Materialien wie Pappe, Blech oder Draht auszuprobieren und die Möglichkeiten unterschiedlicher Werkstoffe zu erforschen: Wie lassen sich Dinge mit verschiedenen Oberflächen oder Strukturen miteinander verbinden? Wodurch am besten voneinander abheben? Immer wieder schickt Albers seine Studenten auch aufs Land, um dort nach Fundstücken für ihre Arbeiten zu suchen – Alltagsgegenstände, Blätter, Abfall, Schmutz, kleine Lebewesen.

1949 zieht Rauschenberg nach New York. Dort wird die Kunstszene inzwischen von den Abstrakten Expressionisten dominiert, von Männern wie Willem de Kooning und Jackson Pollock. Für sie zählen Subjektivität, Gefühl und Spontaneität.

Sie schaffen Bilder mit kraftvollen Gesten, lassen Farben auf am Boden liegende Leinwände tropfen oder malen monochrome, fast meditativ wirkende Farbflächen. Gegenständliches lehnen sie meist ab.

Häufig trifft sich der elitäre Zirkel dieser „New York School“ zum Trinken und Diskutieren in einer Kneipe im Greenwich Village, und traut sich dort ein Fremder ungebeten, ihre Arbeiten zu loben, entgegnet man ihm Sätze wie: „Was weißt du schon? Du hast nicht leiden müssen!“

Auch Rauschenberg ist oft dabei. Doch richtig zur Gruppe gehört er nicht. „Sie nahmen meine Arbeit nicht ernst“, wird er später sagen – vielleicht, weil er oft die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur überschreitet, das Spielerische schätzt, das Absurde.

Schließlich bittet er Willem de Kooning um einen ungewöhnlichen Gefallen: Der Großmeister der Abstrakten Expressionisten soll ihm eine Zeichnung überlassen – die Rauschenberg anschließend ausradieren will (de Kooning stimmt der Bitte zu).

Rauschenberg will sehen, ob auch das Ausgelöschte noch ein Bild ergibt. Es kostet ihn einen Monat Zeit und 40 Radiergummis, bis die letzten Spuren Kreide, Tinte und Bleistift verschwunden sind. Heute gilt „Erased de Kooning Drawing“ als ein Markstein moderner Kunst.

Rauschenberg scheut keine Experimente. Unterstützung erhält er dabei von dem Komponisten John Cage, einem engen Freund. Ähnlich wie Rauschenberg geht es Cage in seinen Stücken, in die er oft Alltagsgeräusche einbaut, nicht um den Ausdruck von Gefühlen. Er will, dass der Zuhörer seine Umwelt neu und anders erlebt.

So komponiert er – inspiriert von Rauschenbergs „White Paintings“, auf denen



ROBERT RAUSCHENBERG (1925–2008) ist einer der einflussreichsten Maler und Bildhauer nach dem Zweiten Weltkrieg, einer der Väter der Pop Art – und äußerst vielseitig: Er arbeitet auch als Fotograf und Perfomance-Künstler

Dynamik einzig durch die Schatten der Betrachter entsteht – mit dem Stück „4’33”“ ein Schlüsselwerk der Neuen Musik: Vier Minuten und 33 Sekunden, in denen kein Ton gespielt wird und der Zuhörer auf Geräusche achten soll, die er sonst nicht wahrnimmt. Was Rauschenberg und Cage verbindet, ist ihre radikale Sicht auf die Kunst, der letztlich alles als Material dienen kann.

Rauschenberg lässt seinen Freund Cage schon mal mit einem Auto über einen Streifen aus 20 aneinandergeklebten Bögen Papier fahren – und produziert damit einen 6,70 Meter langen Druck von Reifenspuren.

Oder er sät in einer mit Erde gefüllten Kiste Grassamen und wässert sie so lange, bis seine *grass paintings* ihrem Namen gerecht werden; eine Zeit lang kommt Rauschenberg täglich mit einer Gießkanne in die ausstellende Galerie.

Häufig trifft er nun Jasper Johns. Aus der Bekanntschaft wird eine Freundschaft, schließlich eine Liebesbeziehung. Rauschenberg überredet ihn, seine Arbeit als Buchverkäufer aufzugeben.

Fortan hilft Johns seinem Freund beim Dekorieren von Schaufenstern, womit der hauptsächlich sein Geld verdient. In großen Kaufhäusern gestalten sie Auslagen, die den Dekorationen mitunter fast malerische Qualität verleihen: spärlich beleuchtete Vasen mit sorgsam arrangierten Blumen oder kostbare Ketten, die aus einem gespaltenen Granatapfel zu quellen scheinen. Schaufenster wie dreidimensionale Stillleben.

Obwohl das Dekorieren ihren Lebensunterhalt sichert, werden sie der Arbeit zunehmend überdrüssig: „Wir passen unsere Ideen mehr und mehr den Bedürfnissen unserer geschmacklosen Auftraggeber an“, klagt Rauschenberg 1955 einer Freundin.

Inzwischen haben Johns und er zwei Lofts in einem Gebäude bezogen, in dem sie wohnen und arbeiten: ein maroder Bau, der von der Stadt zum Abbruch freigegeben worden ist. Mehr als sechs Jahre lang zeigen sie sich täglich ihre Arbeiten, diskutieren über Malerei, tauschen Ideen aus.

Und es wird nicht mehr lange dauern, bis die beiden im Zentrum einer Revolution stehen werden, die der Kunst der Gegenwart das Elitäre nehmen und sie mit der Alltagskultur verbinden will. Die alle Grenzen zwischen Banalität und Intellektualität einreißen möchte. Jene Revolution, die die amerikanische Pop Art hervorbringen wird.

Rauschenberg und Johns sind es, die dafür gemeinsam den Grundstein legen.

Der eine, indem er gewöhnliche Gegenstände in seine Kunstwerke einbezieht.

Der andere durch seine Verwandlung von Ikonen der Alltagskultur in Kunst. Etwa den 48 Sternen und 13 Streifen der US-Flagge.

Es ist dieses Bild, vor dem Leo Castelli an jenem Märzabend 1957 in dem Loft von Jasper Johns steht. Dessen im Januar 1958 eröffnete Einzelausstellung wird weitaus mehr als ein Erfolg – es wird der Durchbruch. Castelli kann 17 der 19 gezeigten Bilder verkaufen. Sogar Alfred H. Barr jr., der



Eine in Schwarz-Weiß gehaltene Landkarte der USA, die ihm Rauschenberg schenkt, inspiriert Jasper Johns zu einer bunten Neuinterpretation, auf die er die Namen der Bundesstaaten mit Schablonen aufmalt (»MAP«, 1961)

Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, besichtigt die Galerie. Noch während seines Besuchs ruft Barr die Kuratorin des MoMA an und bittet sie, ihn umgehend bei Castelli zu treffen: Gemeinsam entscheiden sie sich spontan für den Ankauf von vier Arbeiten für das Museum, darunter auch „Flag“, das Bild der Stars and Stripes – eine enorme Ehre für einen unbekannten Künstler.

Auch die Presse berichtet ausführlich über den Mann, der mit Allerweltsmotiven wie Zahlen, Zielscheiben und Fahnen die Kunstwelt verstört. „Ist das Werk blasphemisch oder respektvoll, arglos oder abstrus?“, fragt ein Kunstkritiker. So groß ist die Unsicherheit vieler Betrachter, dass sich selbst der Vorstand des MoMA gegen Barrs Empfehlung entscheidet und das für 1000 Dollar angebotene „Flag“ ablehnt – aus Angst vor patriotischen Gruppierungen.

Doch wer das Werk ideologisch liest, irrt. Denn politische Botschaften liegen Johns fern. Er will mit „Flag“ keine versteckte Aussage zum nuklearen Wettrüsten mit der Sowjetunion machen oder zu den Untersuchungen des Senators Joseph McCarthy, der in den 1950er Jahren wahllos Amerikaner als Kommunisten verunglimpft. Auch möchte er die Fahne nicht zum Sinnbild eines Freiheitsgedankens verklären, den die USA in zwei Weltkriege getragen haben.

Johns malt „Flag“ nicht als Metapher. Vielmehr interessiert ihn, wie sich ein Motiv im Blick des Betrachters verändert.

Daher entscheidet er sich für Alltägliches, für „Dinge, die der Geist bereits kennt“, so Johns, die aber „Unsichtbarkeit“ erreicht haben, weil sie schon nicht mehr wahrgenommen werden. Wann, so will er wissen, wird aus Kreisen eine Zielscheibe, wann aus Sternen und Streifen eine Flagge? Wann aus einer Flagge ein Kunstwerk?

Es ist eine der Fragen, die Johns in seinen frühen Jahren als Künstler am häufigsten stellt: Insgesamt wird er rund 90 Flaggenbilder malen. Mal ganz aus weißer Enkaustikfarbe, mal drei Flaggen übereinander, mal ist es nur eine Flagge mit Grafitstift auf Papier. Er beschränkt sich nicht auf die Malerei, sondern modelliert aus Gips und Metall Alltagsgegenstände wie Taschenlampen und Glühbirnen. Was entsteht, sind Imitate, die meist nur durch ihre Bemalung vom Original zu unterscheiden sind.

Vor allem diese Arbeiten machen ihn zum Vater der Pop Art, die das Banale als Kunst feiert. Doch dazu zählen möchte er sich nicht: „Ich bin kein Pop-Künstler“, sagt er. Der Vielseitigkeit seines Werks und der dahinterstehenden Gedanken, so sieht es Johns, wird dieses Etikett nicht gerecht.

G

Gut einen Monat nach Johns erhält auch Rauschenberg in Castellis Galerie eine Einzelausstellung – und überrascht mit Arbeiten, hinter denen eine völlig neue Idee steht.

Denn es sind keine herkömmlichen Gemälde oder Skulpturen, die der 32-Jährige nun präsentiert, sondern mitunter gewaltige dreidimensionale Kombinationen.

Rauschenberg verbindet Bilder mit Gegenständen der Alltagswelt. Er integriert Straßenschilder, Leitern, Holz, Gras, Ziegel, Autoreifen, ausgestopfte Tiere und Fotos von Pin-up-Girls.

„Ich finde, ein Bild ist wirklich, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist“, sagt Rauschenberg.

Combines nennt er diese geradezu autobiografischen Werke. Denn Rauschenberg bestückt die Bilder mit all dem, was ihn gerade umgibt. „Immer, wenn ich eine Arbeit anfing, ging ich nicht in einen Laden mit Malerzubehör, sondern einfach um unseren Hausblock“, erzählt er später. „Und wenn ich bei meiner ersten Runde nicht genug fand, bin ich um einen weiteren Block gegangen.“

Das ist die einzige Systematik, die für seine Arbeiten gilt. Rauschenberg plant seine Combines nicht, sie entstehen durch ausprobieren, verwerfen, ändern, neu versuchen. „Kunst sollte kein Konzept haben“, sagt Rauschenberg einmal rückblickend. „Das ist das einzige Konzept, das für mich jemals gegolten hat.“

Mehr als 60 Combines entstehen zwischen 1955 und 1959. Darunter so verwirrende Arbeiten wie „Odalisk“, ein mit einer Collage überzogener Kasten, auf dem ein ausgestopfter Hahn steht. Getragen wird die Konstruktion von einem Tischbein, das sich durch ein Kissen bohrt.

Über die Bedeutung des Werks rätseln Kritiker dabei nicht weniger als über dessen Namen. Ist „Odalisk“ wie bei mehreren Combines lediglich ein assoziativ gewählter Titel? Oder bezieht er sich auf das Bild „La Grande Odalisque“ des Franzosen Jean Auguste Dominique Ingres, der 1814 eine mit dem Ellenbogen in ein Kissen gestützte Nackte malte – zumal Rauschenberg in die Collage auch Fotos von längst zur amerika-



Ein Besen aus dem Studio von Jasper Johns fegt einen Bogen durch das Bild, ehe der Künstler ihn anschließend zu einem Teil des Werks macht (»FOOL'S HOUSE«, 1962)



nischen Alltagskultur gehörenden Pin-up-Girls integriert?

Für sein wohl berühmtestes, frei stehendes Combine, Titel: „Monogram“, verwendet Rauschenberg eine ausgestopfte Angoraziege, die er für 15 Dollar in einem Laden für gebrauchtes Bürozubehör kauft, schamponiert und am Kopf anmalt.

Es dauert fast fünf Jahre, bis die Arbeit vollendet ist: Anfangs stellt Rauschenberg die Ziege auf ein Regal. „Aber sie war zu wuchtig, hatte zu viel Persönlichkeit.“

Dann legt er ihr einen Autoreifen um den Körper und platziert sie im Raum vor einer Stellwand. Es funktioniert immer noch nicht, denn nun erinnert ihn die Ziege an ein Lasttier, das die Stellwand ziehen muss.

„Sie weigerte sich, in Kunst aufzugehen. Es wirkte wie Kunst mit einer Ziege“, erzählt er. Über Monate hat Rauschenberg das Gefühl, seine Arbeit nicht richtig umgesetzt zu haben.

Schließlich berät er sich mit Johns. Der schlägt vor, die Ziege auf ein Bild zu stellen und so Malerei und Skulptur miteinander zu kombinieren. Das ist die Lösung – „und damit war Ruhe“, so Rauschenberg.

N

Nicht aber in der Kunstwelt. Kritiker diskutieren erregt, was die Aussage von „Monogram“ sein könnte: Trägt die Arbeit den Titel, weil in einem Monogramm zwei Buchstaben miteinander verschlungen sind wie hier Reifen und Ziege? Verweist sie auf den alttestamentarischen Sündenbock? Sind Tier und Reifen gar ein Sinnbild für

Für dieses Werk verwendet Rauschenberg wohl sein eigenes Bettzeug und hängt es, nachdem er es bekritzelt und mit Farbe bespritzt hat, wie ein Gemälde an die Wand (»BED«, 1955)



Eine Angoraziege mit Autoreifen steht in Robert Rauschenbergs »MONOGRAM« (1955–59) auf einer Collage aus übermalten Brettern, Bildern und Buchstaben. Manche Kunstkritiker deuten sie als alttestamentarischen Sündenbock

schwulen Sex? Oder bedeuten sie vielleicht einfach – gar nichts?

Rauschenberg ist überrascht, welche Kontroversen seine Arbeit auslöst. Er selbst lehnt jede Deutung ab: „Eine ausgestopfte Ziege ist in jener Hinsicht besonders, in der jede ausgestopfte Ziege besonders ist“, sagt er: „Ich wollte sehen, ob ich ein solch exotisches Objekt integrieren konnte.“

Mögen seine Werke auch unverständlich sein: Sie werden nun gekauft. Rauschenberg wird ähnlich erfolgreich wie Johns, den das Magazin „Time“ schon bald als „brandneuen Liebling der gescheiten, spröden Avantgarde der Kunstwelt“ bezeichnet.

Nicht alle aber können die Begeisterung für die beiden nachvollziehen. Ist Rauschenberg wirklich einmalig? Sind die Johns-Arbeiten herausragend? Vor allem die Vertreter des Abstrakten Expressionismus fühlen sich vom Erfolg dieser neuartigen Arbeiten fast gedemütigt, von denen sich mitunter kaum sagen lässt, ob es Stillleben sind, Denkmäler – oder Scherze?

Manche Kritiker sehen in den zwei Freunden so etwas wie Neo-Dadaisten, die sich mit Anti-Kunst über das Establishment lustig machen wollen.

Nein, kontert Rauschenberg, was er produziere, sei „Pro-Kunst“, und wenn schon Neo, dann „versuche ich, ein Neo-Rauschenberg zu sein“.

So wie er experimentiert auch Jasper Johns nun mit immer neuen Kunstformen. Unermüdlich arbeiten sie mit anderen Materialien und Techniken und entwickeln sich zu den vielleicht vielseitigsten und originellsten Künstlern des Landes. Für Konzerte und Auftritte von John Cage entwerfen sie Kostüme und malen Kulissen.

Und während Künstler wie Andy Warhol oder Roy Lichtenstein die Revolution des Banalen mit Siebdrucken und Comic-Bildern fortsetzen, experimentieren die Väter der Pop Art bereits mit Bildhauerei, Fotografie und Performance.

Wovor er sich am meisten fürchte, wird Rauschenberg einmal gefragt. „Dass mir die Welt ausgehen könnte“, antwortet er.

Doch nicht nur die beiden Künstler sind vernarrt in die Welt, auch die Welt immer mehr in sie: Im Jahr 2010 wird ein Flaggenbild von Jasper Johns beim Auktionshaus Christie’s für umgerechnet 22,6 Millionen Euro versteigert.

Rauschenbergs wohl bekanntestes Combine ist zu diesem Zeitpunkt längst in Europa. Bereits 1965 hat Leo Castelli „Monogram“ an das Moderna Museet in Stockholm verkauft. Dort steht die Angoraziege mit dem Autoreifen seither als Zeugin einer künstlerischen Revolution.

Eines Umsturzes, der vielleicht erst ein paar Jahre später ausgebrochen wäre, hätte nicht an einem Märztag des Jahres 1957 Robert Rauschenberg im Atelier seines Freundes Japser Johns nach Eiswürfeln für den Drink von Leo Castelli gesucht. ⬢

TRIUMPH

Andrew Warhola, Sohn osteuropäischer Einwanderer in die USA, will um jeden Preis berühmt werden. Er amerikanisiert seinen Namen, arbeitet als Werbegrafiker und erlebt Anfang der 1960er Jahre mit Bilderserien von Konsumprodukten und Filmstars seinen Durchbruch. Wie kein Künstler zuvor inszeniert er sich als unverkennbare Marke. Doch der Ruhm macht ihm auch Feinde – und ein enttäuschter Fan versucht sogar, ihn zu ermorden

TEXT: KIA VAHLAND









Grelle Farben leuchten auf den zehn Gesichtern Marilyn Monroes: Mit solch verfremdeten Fotografien wird Warhol berühmt, neben **»MARILYN«** von 1967 bildet er auch Elvis Presley und Jackie Kennedy ab. Später porträtiert er jeden, der ihm 25 000 Dollar dafür zahlt

des TRIVIALEN





Warhol 1964 vor einer seiner Werkserien: den **»BRILLO-BOXEN«**, Nachbildungen von Verpackungen für Putzschwämme

Die Schauspielerin Viva sitzt am 3. Juni 1968 beim Friseur und wartet auf eine Farbpackung. Sie ist Andy Warhols Vertraute, manche sagen: sein Alter Ego. In ihrem nächsten Film soll sie eine Underground-Regisseurin spielen, deren Charakter von Warhol inspiriert ist. Sie wird auf einen Cowboy treffen, der in die Stadt gekommen ist, um als Callboy reich zu werden. Es geht, wie so oft im Kreis von Andy Warhol, um das harte Leben in New York, um Sex und Geld und um die Vergeblichkeit der amerikanischen Träume: wild zu sein; sein Glück zu machen; und dabei zu scheitern.

Viva ist aufgeregt, und sie will gern alles, auch die neue Frisur, mit Andy besprechen. Also bittet sie im Salon ums Telefon und ruft in der „Factory“ an, Warhols Arbeitsetage in einem Altbau am Union Square.

Der Künstler hat die Räume im Süden Manhattans erst kürzlich bezogen. Jahrelang hat er mit seinen Freunden und zumeist unbezahlten Mitarbeitern in einem mit Silberfolie ausgekleideten Loft in der 47th Street von Midtown Manhattan gearbeitet. Selbst die Toilettenschüssel war mit Silberfarbe ausgesprüht. Die Räume wirkten wie ein Paralleluniversum, in dem jeder tun und lassen konnte, was er wollte: Sex vor den Augen der anderen, Drogenkonsum, Orgien. Warhol ließ alles zu, stand daneben und hielt die Filmkamera drauf.

Er mag labile, unberechenbare Gestalten, sie bilden für ihn das Leben ab. Zuletzt aber wurde es auch ihm zu viel: Ständig gab es Ärger mit der Polizei wegen Sex und Drogen. Warhol und sein engster Kreis wollten einen Neuanfang. Der Abriss der alten Räume – dort soll ein neues Apartmenthaus entstehen – kam ihnen durchaus recht.

In der Factory gibt es jetzt gläserne Schreibtische, polierte Holzböden, die Wände des vorderen Saals sind hell gestrichen.

Warhol nimmt Vivas Anruf an einem weißen Telefon entgegen. Vielleicht ist ihm die Ablenkung willkommen, denn im Raum steht ein ungebetener Gast: Valerie Solanas, ein besonders aufdringlicher Fan.

Die ehemalige Psychologiestudentin sucht seit Langem seine Nähe, sie hat ihn einmal mit einem obszönen Skript für einen Film umworben. Tatsächlich hatte Warhol über das Projekt nachgedacht, war aber davon abgekommen. Das Manuskript ging verloren, was Solanas ihm nicht verzieh.

Warhol gab ihr eine Nebenrolle in einem anderen Film, sie jedoch wollte mehr von ihm. Nun konzentriert Valerie Solanas ihren Hass auf alle Männer – den sie schon lange verspürt – auf Andy Warhol. Sie ist eine jener geistig Verwirrten, die er mit dem Umzug eigentlich loswerden wollte.

An diesem warmen Tag hat sie sich gegen ihre Gewohnheit geschminkt. Sie trägt einen Rollkragenpulli unter einem viel zu dicken Mantel mit Lammfell und hält eine braune Papiertüte umklammert.

Warhol wirft sie nicht hinaus, sondern beachtet sie möglichst wenig und hört sich am Telefon Vivas Sorgen um ihre Frisur an.

Viva plappert drauflos. Plötzlich hört sie einen lauten Knall. Sie denkt sich nichts dabei, glaubt, einer der Jungs habe mit der Ochsenpeitsche gespielt, die in früheren Bühnenauftritten als Requisit diente.

Nicht einmal als ein Mitarbeiter in den Hörer ruft, es werde geschossen, macht sie sich größere Sorgen, sondern lässt den Friseur in Ruhe die Haare schneiden.

Sie selbst ist einmal vor der Kamera von den Mitspielern massiv sexuell belästigt worden, was Untersuchungen des FBI nach sich zog. Und zu Schießereien ist es in der Factory schon mehrmals gekommen.

Dann legt jemand den Hörer auf.

Der Knall kam aus einer Pistole, die Valerie Solanas aus ihrer Papiertüte geholt hat. Sie feuert mit scharfer Munition auf Warhol und verfehlt ihn zweimal. Er schreit, flüchtet unter einen Glastisch.

Nun richtet sie die Pistole auf Warhols Oberkörper, drückt ab. Die dritte Kugel trifft ihn, durchbohrt seinen Magen, seine Leber und Lunge. Er liegt im Sterben.

In der Klinik wird er kurz darauf erst für klinisch tot erklärt, dann operieren ihn die Ärzte fünf Stunden lang, haben aber wenig Hoffnung. Im Warteraum versammeln sich Freunde und Mitarbeiter, seine 75-jährige Mutter und mehrere Journalisten.

Das Attentat ist das Gesprächsthema der Stadt – bis es kurz darauf von einer neuen Schreckensmeldung übertönt wird: Auch auf Robert Kennedy ist geschossen worden, den Präsidentschaftsanwärter der Demokraten und Bruder des ermordeten US-Präsidenten John F. Kennedy. Vermutlich war ein radikaler Palästinenser der Täter.

Kennedy stirbt, Warhol dagegen erholt sich und darf nach acht Wochen heimgehen. Er wird mit einem medizinischen Korsett um den Bauch noch fast 19 Jahre lang leben und arbeiten können.

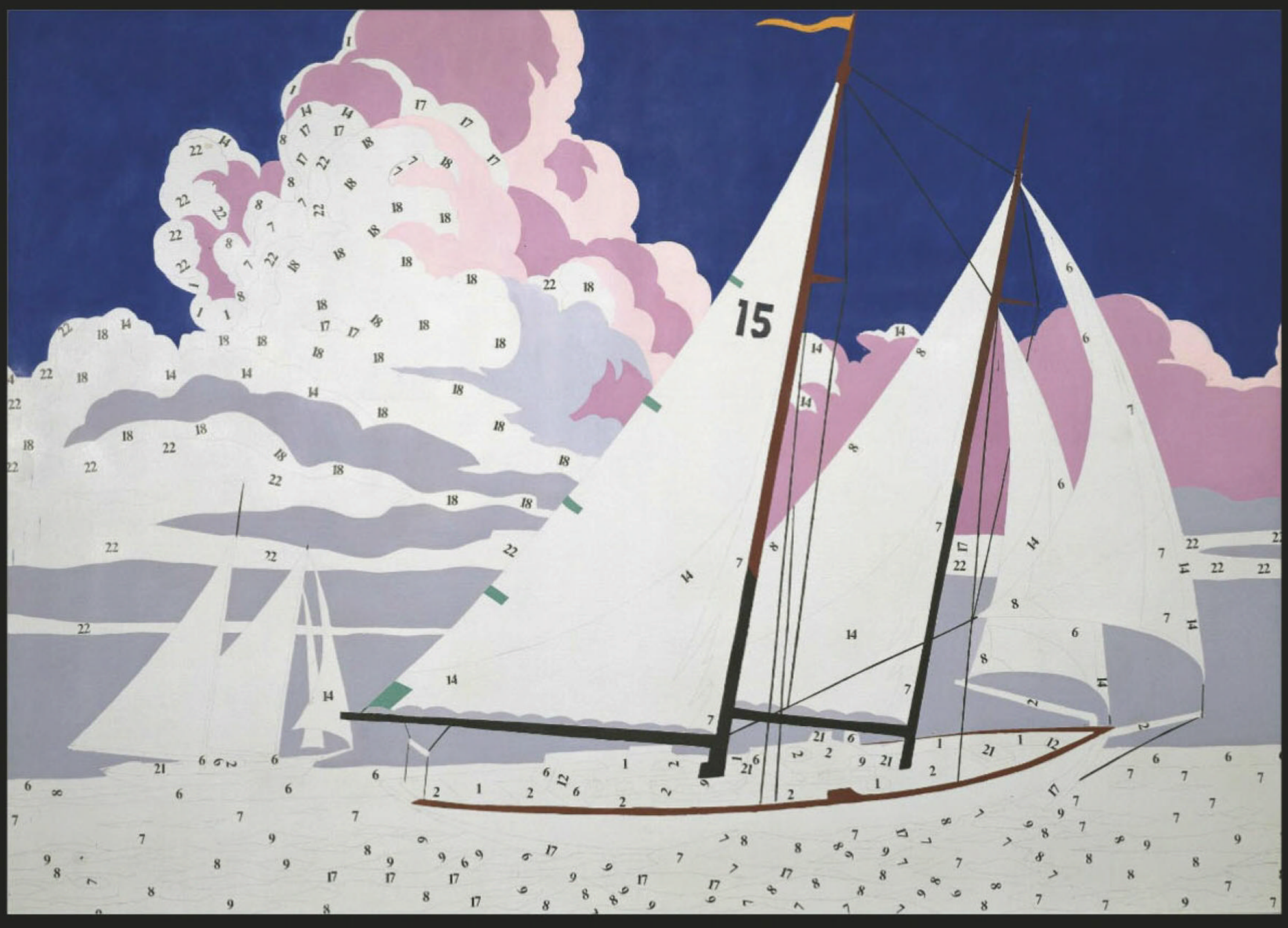
Doch nach diesem Tag ist die Leichtigkeit der 1960er Jahre verflogen, und Warhol muss erfahren, dass auch zu seinem Leben der Tod gehört. Es kann ihn genauso treffen wie alle anderen. Wie die emotional Zerrissenen und Drogensüchtigen, die er in den Jahren zuvor hat zugrunde gehen sehen.

Bis dahin fühlte er sich als Zuschauer in einem Film über sein Leben. Nichts schien er ernst zu nehmen, nicht einmal sich selbst. Der gläubige Katholik vertraut dem Schicksal mehr als seinem eigenen Handeln. Anfangs zog er sich hinter seine Leinwände zurück, dann hinter seine Filmkamera und zeichnete auf, was er sah.

In den Lauf der Dinge einzugreifen, das kam ihm nicht in den Sinn. Auch in späteren Jahren nicht, als die Studenten revoltierten, der Vietnamkrieg immer mehr Opfer forderte und erst die Schwarzen, dann die Frauen und Homosexuellen für ihre Rechte auf die Straße gingen; Warhol hielt sich raus.

Ebendiese Distanz zu allem macht aber nun auch seinen Erfolg aus: Denn ein Künst-

Nichts nimmt WARHOL ernst. Nicht einmal sich selbst



Wie viele Pop-Art-Künstler wendet sich Warhol gegen die Überhöhung des Malers in der Klassischen Moderne: Nicht nur Material und Motive sind seiner Meinung nach austauschbar, sondern auch der Künstler selbst. So lädt sein **»DO IT YOURSELF (SAILBOATS)«** von 1962 den Betrachter ein, das Bild zu vollenden

ler, der nichts will, scheint den Leuten geben zu können, was sie sich wünschen. Und so ist Andy Warhol vielleicht nicht der größte Maler des 20. Jahrhunderts – aber kein anderer spiegelt in seinem Leben und Werk so bedingungslos die moderne Gesellschaft.

Anders als viele Altersgenossen hat er gegen den Sog des Konsums nichts einzuwenden. Er kann sich begeistern für die Supermärkte in den Vororten, für Lederschuhe und Jeans, Fotoapparate und Möbel. Er weiß zu gut, was es bedeutet, sich all das nicht leisten zu können.

Als Andrew Warhola am 6. August 1928 in Pittsburgh im Nordosten der USA geboren wird, sprechen seine aus dem Gebiet der späteren Slowakei eingewanderten Eltern nur wenig Englisch und leben mit ihren drei Söhnen in einem heruntergekommenen Backsteinbau. Der Vater schuftet als Bauarbeiter und träumt vom sozialen Aufstieg. Seine Kinder erzieht er streng, verbietet ihnen das Fluchen und schickt sie in die ruthenisch-katholische Kirche.

Andrew flieht vor der Enge dieser Verhältnisse als Schüler jeden Samstag ins Kino und sammelt Bildchen und Autogramme der Stars. Als er wegen eines Nervenleidens monatelang daheim bleiben muss und von seiner Mutter gepflegt wird, bastelt er Collagen aus Walt-Disney-Motiven.

Seine Brüder verstehen den sensiblen Jungen nicht, und als sie ihn zu früh wieder in den Unterricht zwingen, erleidet er einen Rückfall. Sein Protest hat ihm nichts genützt, erst der erneute Schwächeanfall erregt das Mitleid der anderen.

Andrew begreift: Wenn er laut und deutlich seine Meinung sagt, geschieht nichts. Ganz anders ist es, wenn er sich zurückhält: „Ich lernte, dass man mehr Macht hat, wenn man schweigt, weil dann wenigstens einige Leute vielleicht an sich zu zweifeln beginnen“, notiert er später über seine Kindheit.



Die Pop-Art-Künstler verbinden Hochkultur und triviale Warenwelt. Auch Warhol, der seine Karriere in der Werbung begonnen hat, verwendet häufig banale Güter des täglichen Konsums als Motive für Bilderserien, wie hier 1962 **»210 COCA-COLA BOTTLES«**. Sein Credo lautet: »Alles ist schön«

Die Stahlmagnaten von Pittsburgh sammeln zu jener Zeit begeistert Kunst und fördern den Malunterricht am Carnegie Museum. Andrew fällt seinem Zeichenlehrer als hochbegabter, aber im sozialen Umgang unbeholfener Junge auf.

Er selbst wird sich später vor allem an die Pelzmäntel und Limousinen erinnern, in denen die Mütter manche seiner Mitschüler zum Unterricht brachten. So, sieht er, kann das Leben also auch sein.

Schon bald arbeitet er an einer Karriere als Zeichner. Zum Stolz seiner Familie wird er als Kunststudent an einem College in Pittsburgh aufgenommen. Die schriftlichen Kurse fallen ihm schwer – zu Hause wird das in der Heimat seiner Eltern verbreitete Ukrainisch gesprochen, und englische Rechtschreibung beherrscht er nicht.

Auch sonst eckt er bei vielen Professoren an, denn er kann mit der akademischen Lehre wenig anfangen und experimentiert freier als vorgesehen: Mal lässt er seine Katze mit dreckigen Pfoten über ein Blatt laufen, dann wieder zerschneidet er ein Bild in vier Teile und reicht sie als Lösungen für verschiedene Aufgaben ein.

Ein Professor aber erkennt gerade in diesem Eigensinn sein Talent und rät nach dem Abschluss 1949 zum Umzug nach New York.

In die Stadt seiner Träume.

Hier will „Andy Warhol“, wie er sich bald nennt, berühmt werden, will seine Begabung zu Geld machen und Freundschaft schließen mit den Stars, die er bewundert.

Mit einem Kommilitonen zieht er in eine verwahrloste Wohnung in der Lower East Side. Nachts zeichnet er, tagsüber spricht er

in den Redaktionen der Modejournale vor. Er tut gar nicht erst so, als würde er schon dazugehören – sondern klopft, wie er später erzählt, in abgewetzten Turnschuhen an, und wenn er auf eine Chefin mit Mutterinstinkt trifft, macht er ihr Komplimente und jammert über Hunger und Armut. Angeblich krabbelt einmal bei einer Präsentation eine Küchenschabe aus seiner Mappe und bekräftigt seine Klagen. Solche – womöglich erfundenen – Geschichten notiert er später über seine frühen Jahre.

Die Akquise ist erfolgreich. Für ein Schuhhaus zeichnet Warhol ab 1955 Anzeigenmotive, lässt in klarem, fast naiv anmutendem Strich Schmetterlinge, Engel und Blumen über die Blätter schweben, zeigt rosafarbene Katzen, mädchenhaft wirkende Jünglinge und immer wieder Stöckelschuhe: pinkfarben, himmelblau, grasgrün, auch golden mit aufgeklebten silbernen Oblaten.

„Ein gewisses Maß an Freiheit“, heißt es bei dem Schuhgeschäft, gestehe man Warhol zu, damit die Werbung Persönlichkeit ausstrahle, zeitgenössisch und ein wenig künstlerisch wirke. Das aber reicht ihm nicht. Der Mann aus Pittsburgh will, so scheint es, Kunst und Geschmack zugleich prägen, will Großes entwerfen – und doch den Alltag der Menschen formen.

D

Die erste Bühne, auf der er dies ausprobieren darf, ist ein Schaufenster. Schon in Pittsburgh hat Warhol in einem Warenhaus Schaufensterpuppen angekleidet. 1961 bittet ihn das New Yorker Traditionskaufhaus Bonwit Teller an der Fifth Avenue um ein ästhetisches Konzept.

Das Haus hat bereits 1939 Auslagen von Salvador Dalí arrangieren lassen (der, als man seine Dekoration veränderte, wütend eine pelzbedeckte Badewanne durch das Fenster rammte; siehe Seite 110).

Schon im frühen 20. Jahrhundert waren viele Avantgardekünstler fasziniert von Schaufenstern; sie erkannten in ihnen Vitrinen für die Ästhetik des modernen Lebens. Der Franzose Marcel Duchamp etwa ließ sich von den Produktpräsentationen der Sanitärfachgeschäfte inspirieren und zeigte 1917 in einer Ausstellung ein Urinal als Kunstwerk unter dem Namen „Fountain“.

Duchamp missfiel die hergebrachte Trennung von Kunst- und Lebenswelt; er brachte industrielle Produkte als Fundstücke ins Museum und erklärte sie zur Kunst.

Er war vertraut mit den Werken der Dadaisten, die Zeitungsschnipsel und andere Dinge des Alltags für ihre Kunst benutzten: Nach dem Ersten Weltkrieg war das ein Protest gegen die Zerstörungswut der modernen Zeit und eine Attacke auf die Ästhetik des Bürgertums gewesen.

Warhol macht aus dem Erbe Duchamps und der Dadaisten nun eine abgeklärte Bestandsaufnahme der Gegenwart. Er findet eine Anzeige für Schönheitsoperationen, die ein Frauengesicht vor und nach dem Eingriff im Profil zeigt. Die Vorlage wirft er mit einem Diaprojektor auf eine anderthalb Meter breite Leinwand und malt sie in wenigen schwarzen Pinselstrichen ab.

Mit der Niedlichkeit seiner früheren Zeichnungen ist es jetzt vorbei; das Plakat wirkt, als wolle der Maler einen Scherenschnitt imitieren. Er kombiniert es mit der Nachahmung eines Superman-Cartoons und einer getuschten Collage diverser Anzeigenfragmente: für Pepsi-Cola, für Bodybuilding, gegen Haarausfall.

Im Frühjahr 1961 posieren in der Auslage von Bonwit Teller Schaufensterpuppen in schmalen Sommerkleidern vor Warhols



Angeblich wählt Warhol 1962 **»CAMPBELL'S TOMATO SOUP«** als Motiv, weil er jahrelang Suppen dieser Marke zu Mittag gegessen hat

überdimensionaler Nase, und es wirkt, als bekomme das Ensemble einen Befehl: Mach das Beste aus dir, werde begehrenswert! Du bist dein eigenes Geschöpf!

So hält es auch Warhol selbst. Unzufrieden mit seiner rotfleckigen Nase, lässt er das Organ einer schmerzhaften Hautbehandlung unterziehen. Seine natürliche Blässe betont er durch blonde Perücken, Wimperntusche und Schminke. „Das alles tue ich, um mich für das Geschäft schön zu machen“, erklärt er später.

Er will endlich in der Kunstwelt anerkannt werden. Die Abstrakten Expressionisten verachten ihn als Gebrauchsgrafiker. Sogar erfolgreiche Wegbereiter der Pop Art wie Jasper Johns und Robert Rauschenberg ignorieren den so kommerziell denkenden neuen Konkurrenten.

Erst später wird Rauschenberg ernüchtert anerkennen müssen: „Andy traf die Entscheidung für ein Thema danach, was schick und was schockierend war – niemals spielten ästhetische Motive eine Rolle. Und das ist ein Zeichen von Stärke.“

Auch der Schriftsteller Truman Capote, eines seiner Idole, lässt Warhol lange Zeit abblitzen. Der Maler hat dem Autor bereits in den frühen 1950er Jahren fast täglich Briefe geschrieben, rief ihn an, lauerte ihm vor seiner Tür auf, bis ihm Capotes alkoholisierte Mutter eines Tages öffnete und ihn hereinließ. Als der Sohn nach Hause kam, war er entsetzt: „Warhol schien der geborene Verlierer zu sein, der verlassenste Mensch, den ich je im Leben gesehen hatte“, sagt er später über die Begegnung.

Warhol bebilderte trotzdem auf eigene Faust einige Kurzgeschichten Capotes und stellte die Blätter in einer kleinen Galerie aus: sein erster Auftritt als freier Künstler. Der Autor schaute sie an, nickte anerkennend – und verwendete kein einziges.

Allen Zurückweisungen zum Trotz: Warhol gibt nicht auf. Dies ist Amerika, das Land, in dem, so notiert er, „auch der reichste Verbraucher im Wesentlichen das Gleiche kauft wie der Ärmste“. Das Land, in dem Obdachloser und Präsident die gleiche Mixtur Koffeinbrause trinken und in dem jeder es – zumindest dem Mythos nach – aus eigener Kraft schaffen kann. Daraus muss sich doch etwas machen lassen.

Er wählt als Vorlage eine Coca-Cola-Reklame aus dem Krieg und malt eine Flasche mit dicken Pinselstrichen und verwaschenen Konturen – keine keimfreie Illustration ist das, sondern selbstbewusste Malerei: Tinte und Tempera trägt der Künstler in groben Zügen auf und hinterlässt Flecken auf dem Papier. An einer Seite zieht er dicke Wachskreide über das Logo der Firma: Die Kunst verdrängt die Werbung.

Das könnte auch den Anhängern der Abstrakten Expressionisten gefallen. Zwar lehnen sie kommerzielle Motive in der Kunst ab, doch Malweise und Intention des Werks müssten ihnen entgegenkommen: Das Gemälde wirkt, als habe ein Virtuose in starken Gesten ein Zeichen gegen die gleichmachende Konsumkultur setzen wollen.

Allerdings bewundert Warhol an Coca-Cola gerade das Gewöhnliche. Er will sich gar nicht abheben von der Masse, sondern deren Weltsicht zu Kunst machen. Also wählt er eine zweite, plakativere Cola-Anzeige aus, projiziert sie auf eine mannshohe Leinwand und setzt den schwarzen Pinsel an, ohne vorzuzeichnen.

Ihn reizen die vertikalen Rillen und Wölbungen der Flasche, die aussieht wie das elegante Faltenkleid einer vollschlanken Diva. Auch diesmal überträgt er die Vorlage nicht eins zu eins auf die Leinwand, sondern vereinfacht sie grafisch und schneidet ein Stück vom nebenstehenden Schriftzug des Logos ab. So scheint sich das Bild hinter dem rechten Bildrand fortzusetzen.

Als Warhol beide Gemälde einem Freund zeigt, rät der ihm, das Bild mit der eher expressionistisch gemalten Flasche wegzuwerfen und das andere auszustellen: „Das ist unsere Gesellschaft, das sind wir, sie ist total schön und ungeschminkt.“



Dutzendfach schafft Warhol Siebdrucke von Hollywoodstars wie Elizabeth Taylor. Die Filmgötter – schön, berühmt, reich – sind so, wie er selbst gern sein möchte (»LIZ«, 1963)

Der Maler fragt gern Freunde und Kollegen, was er tun soll. Wenig anfangen kann er mit dem Kult um das einsame Genie, wie ihn die Abstrakten Expressionisten pflegen.

Nicht als Macher sieht er sich, sondern als Beobachter, der die Dinge registriert und geschehen lässt. Von klein auf hat er gelernt, passive Schweigsamkeit in Stärke zu verwandeln – und tut das auch später in Interviews, in denen er die Journalisten an einsilbigen Antworten verzweifeln lässt.

Ihn interessieren die vielen schillernden Oberflächen der Gegenwart; in der Tiefe der eigenen Seele zu wühlen erscheint ihm, dem Reflektor, sinnlos: „Wenn ein Spiegel in den Spiegel blickt, was soll da schon zu sehen sein?“ Am liebsten wäre er, wie er einmal sagt, ein Automat, der tut, was man ihm sagt, ohne nachzudenken.

Er erklärt: „Gerade einfache Leute mögen meine Bilder. Ich möchte nicht nachdenken. Wir könnten in der Welt besser leben, wenn wir alle Maschinen wären.“

V

Vielleicht ist das nichts als pure Provokation: ein Seitenhieb gegen die intellektuellen Kunst- und Seelendeuter, die sich allzu wichtig nehmen. Vielleicht aber hat er nur die Zeichen der Zeit erkannt; denn längst schon prägt die industrielle Produktion alle Lebensbereiche. Das Bruttoinlandsprodukt ist in den 1950er Jahren um 75 Prozent gewachsen – und mit ihm die Mittelklasse.

Viele Amerikaner definieren sich nun über ihren Besitz: den Straßenkreuzer vor dem Vorstadthaus, den Kühlschrank, die Waschmaschine, das TV-Gerät – Konsumgüter, die ihre Nachbarn auch besitzen.

Zu Beginn der 1960er Jahre sind die Abstrakten Expressionisten noch allgegenwärtig in New York, aber jüngere Künstler arbeiten bereits an einem Gegenprogramm: weg vom vergeistigten Malermythos, hin zu Abbildern der Konsumkultur. Warhol hat in



Immer wieder nimmt sich Warhol Helden der Popkultur vor und lässt deren Fotos – hier Elvis Presley – auf ein Sieb übertragen, durch das er dann Farbe drückt (**»TRIPLE ELVIS«**, 1963). Wie auf einem Filmstreifen wiederholt er das Motiv drei Mal. So erscheint der Star, den jeder kennt, als vervielfältigbare Massenware

diesem Klima Mühe, seine eigenen Themen zu finden: Vorlagen aus Comic-Strips und aus der Reifenwerbung verwendet bereits Roy Lichtenstein, plastische Nachbildungen von Torten und anderen Lebensmitteln formt schon Claes Oldenburg aus Gips.

Also fragt er eine befreundete Galeristin, was er tun könnte, um Aufsehen zu erregen. Sie verlangt für ihre Idee einen Scheck über 50 Dollar und überlässt ihm nach Erhalt gleich zwei Einfälle.

Die erste Idee: Er solle malen, was ihm am meisten bedeutet – Geld.

Die zweite: Warum nicht in einem Kunstwerk verewigen, was alle gern essen – etwa eine Dosensuppe?

Tomatensuppe, Minestrone, Hühnersuppe: Die Firma Campbell's bedient mit insgesamt 32 Sorten jeden Geschmack. Die Aufmachung ist seit Jahrzehnten gleich: Für Wiedererkennbarkeit sorgt ein schlichtes, typografisch sorgfältig gestaltetes Etikett ohne Bilder. Nur die Namen der jeweiligen Suppen variieren. Warhol wird später behaupten, seine Mutter habe jahrzehntelang mittags immer Campbell's-Produkte aufgewärmt. So sei er zu dem Motiv gekommen.

Der Künstler orientiert sich nicht an der Dose, sondern an einer Werbegrafik, die sie darstellt. Später lässt er die Blechbüchsen abfotografieren, um sie auf eine Leinwand zu projizieren und abzuzeichnen, bevor er die Farbe aufträgt. Für den Firmenschriftzug verwendet er eine Papierschablone, was das Malen oder Sprühen zu einem mechanischen Akt macht. Die einzelnen Dosen unterscheiden sich nur durch die aufgedruckte Geschmacksrichtung; aus der Ferne betrachtet sehen alle gleich aus.

Andy Warhol zeigt nicht eine Dose, sondern alle 32. Hat er eine Sorte gemalt, hakt er sie auf einer Liste ab. Hängt man die fertigen Bilder in Reihen übereinander, erinnern sie an ein Supermarktregal oder an eine Mauer, auf der ein Plakatmotiv fünfmal übereinandergeklebt wurde, um die Aufmerksamkeit der Passanten zu erzwingen.

Es gibt keinen Mittelpunkt und so gut wie keine räumliche Tiefe – Warhol tilgt Gestaltungsprinzipien, die von der Renaissance bis zum Beginn der Moderne Gemälde ausgemacht haben. Stattdessen übernimmt er die Ästhetik der Warenwelt.



Als ihm ein Freund rät, es sei genug mit Suppendosen, jetzt müsse sich Warhol den Tod vornehmen, hat der Künstler ein neues Thema: Er schafft nun zahlreiche Bilder von Flugzeugkatastrophen, Autounfällen und dem elektrischen Stuhl (**»ORANGE DISASTER #5«**, 1963)

Im Mai 1962 widmet das Nachrichtenmagazin „Time“ der neuen Kunstströmung einen Artikel, in dem auch die Suppendosen erwähnt werden. Warhol wird mit dem naiv klingenden Satz zitiert: „Ich male einfach Dinge, die ich schon immer schön fand, Dinge, die man täglich benutzt und über die man nie nachdenkt.“

Kurz darauf besucht ihn ein Galerist aus Los Angeles in seinem Wohnzimmer voller Leinwände und Malutensilien. Der Maler hat sich aus Platznot von einigen Möbeln getrennt, auch seine inzwischen zugezogene Mutter musste ins Souterrain ausweichen. TV-Gerät, Radio und Plattenspieler plärren gleichzeitig; Warhol kniet auf dem Boden und pinselt Dosen. Der Galerist verspricht, die Serie noch im Sommer auszustellen und 100 Dollar pro Bild zu verlangen.

Das ist zwar viel weniger, als Warhol für Werbegrafiken bekommt, aber er willigt dennoch ein: Erst soll der Ruhm kommen, dann der Reichtum. Doch kaum jemand will die Dosenbilder haben, vielmehr sind sie ein Lacherfolg. In Los Angeles bietet ein konkurrierender Kunsthändler originale Campbell's-Suppendosen zum Ladenpreis an: „Kaufen Sie billiger!“ Schließlich nimmt Warhols Galerist dem Künstler die gesamte Serie für 1000 Dollar ab.

Warhol druckt sich sein Geld inzwischen selber. Er folgt dem zweiten Vorschlag der Freundin und bringt Dollarnoten auf Papier und Leinwand. Ihm schwebt eine ganze Serie von Geldscheinen in einem Bild vor, doch er schreckt vor der Vorstellung zurück, jede Note per Hand malen zu müssen.

So experimentiert er mit neuen Techniken. Er scheitert an der Herstellung eines Holzstempels, mit dessen Hilfe er seine Zeichnungen seriell auf die Leinwand übertragen könnte. Dann entdeckt er eine Technik, die seine Kunst für immer verändern wird: den Siebdruck.

Dabei überträgt ein Druckfachmann seine Zeichnung auf ein Sieb. Entsprechend der Vorlage bleibt ein Teil der Poren offen. Anschließend muss Warhol nur noch die Farbe durchdrücken und kann so sehr schnell lange Reihen Dollarscheine auf die Leinwand bringen. Er braucht keinen Pinsel mehr – und ist seinem Ziel, zum Automaten zu werden, ein Stück näher gekommen.

Später wird er behaupten, er würde gern pro Tag 4000 Werke produzieren – so viele wie Pablo Picasso in seinem ganzen Leben.

E

Ein kleiner, einflussreicher Kreis von New Yorker Kunstkritikern, Galeristen und Sammlern erkennt nun in Warhols Schaffen eine lakonische, sehr amerikanische Antwort auf die Konsumgesellschaft.

Zu seinen Förderern gehören ein Mitarbeiter der führenden Galerie von Leo Castelli sowie ein Kurator am Metropolitan Museum. In New York richtet ihm die gut vernetzte Händlerin der Stable Gallery Ende 1962 seine erste größere Einzelausstellung in der Stadt aus. Fast zur gleichen Zeit nimmt Warhol an einer internationalen Gruppenschau der „New Realists“ teil. Das Intellektuellenmagazin „The New Yorker“ urteilt, die Ausstellung treffe „die Kunstszene der Stadt wie ein Erdbeben“.

Während Warhol in der New Yorker Szene nun immer bekannter wird, ein bunter Vogel der neuen Kunst, kreist sein Werk immer mehr um Stars, die landesweit jeder kennt. Er hat für sich eine Methode ent-

deckt, Fotos direkt auf das Sieb zu übertragen, sodass er nicht mehr, wie noch bei den Dollarnoten, vorzeichnen muss. Jetzt kann er Magazinfotos in Leinwandbilder verwandeln und Hollywood ohne Umwege ins Museum bringen.

Das Magazin „Life“ widmet im Frühjahr 1962 Elizabeth Taylor eine Titelgeschichte. Für die Rekordgage von einer Million Dollar hat sie die Hauptrolle in dem Monumentalfilm „Cleopatra“ gespielt, eine schöne, mächtige Frau. Während der Dreharbeiten ist sie zusammengebrochen und nur knapp dem Tod entronnen. Mehr noch als dieses Drama beschäftigte die Öffentlichkeit die Affäre mit ihrem Filmpartner Richard Burton.

Eine berühmte, reiche Frau, stark und zerbrechlich zugleich, hochverehrt und doch eine Regelbrecherin: Warhol ist fasziniert. Sein Werk „Blue Liz as Cleopatra“ besteht aus einer Serie schwarz gedruckter Kleopatras auf blauem Acrylgrund. Einige Porträts überlagern sich; es sieht aus, als wären sie im Druck verrutscht. Doch Taylors dunkler Blick trotzt der Verunstaltung.

Wenige Monate später druckt der Künstler ihren Porträtkopf auf Pink, der türkisfarbene Lidschatten und der feuerrote Lippenstift sind verschmiert, die Haare nur noch ein schwarzer Fleck: „Silver Liz“ schaut unverwandt lächelnd den Betrachter an, als wäre nichts geschehen.

Die Erkenntnis: Man kann das Bild der Schauspielerin benutzen, verändern, misshandeln – doch ihre Aura ist nicht kaputtzukriegen. Auch Elvis Presley übersteht in Würde, dass Warhol ihm mädchenhaft rote Lippen aufdruckt, obwohl er doch gerade in vierfacher Ausfertigung den Revolver auf den Betrachter richtet.

Der Künstler tut, was viele Amerikaner tun: Er fantasiert sich seine Stars, wie es ihm gefällt. Nicht als Abrechnung, sondern als eigenwillige Hommage.

Warhol hat nun derart viele Aufträge, dass ihm die Arbeit zu anstrengend wird. Er bezahlt einen gelockten 20-Jährigen, um die Siebdrucke herzustellen, und schart bald Bewunderer, Liebhaber und Möchtegern-Stars um sich, die auch ohne Lohn arbeiten.

Konsequent nennt er das Studio, das er im Januar 1964 bezieht, „Factory“, Fabrik. Die Massenproduktion ist das Ziel. Wer

Warhol sagt, er fühle sich wie ein ZUSCHAUER im Film seines Lebens

kommen und bleiben darf, entscheidet Warhol allein. Charmante, gut aussehende und orientierungslose Jungs und Mädchen steigen schnell in seiner Gunst, doch ebenso schnell verstößt er sie – es reicht, dass jemand heiratet oder sich nach anderen Chancen umschaut, um bei Warhol in Ungnade zu fallen.

Der Meister verlangt Exklusivität, Selbstaufgabe, Abhängigkeit. Seine Fabrik kennt keinerlei Arbeitnehmerrechte außer dem einen: alles zu geben für die Kunst – also für Andy Warhol.

Zu seinem Kreis gehören eine frühere Geliebte zweier Abstrakter Expressionisten und ein Jüngling, der einst mit Warhols Konkurrenten Johns und Rauschenberg befreundet war. Wenn Warhol ausgeht, hat er manchmal einen Schwarm schwuler Jungs dabei, häufig aber ein auffällig schönes Mädchen – denn das erhöht die Chance auf ein Zeitungsfoto.

Viele Frauen verlieben sich in ihn, doch auf keine lässt er sich ein. Und die Männer, die er begehrt, teilen selten über längere Zeit sein Bett. Häufig genügt es Warhol, wenn ihm andere ihre Liebesabenteuer erzählen oder er sie dabei beobachten darf.

Begierig nimmt er jeden Klatsch auf. Welch brachliegendes Potenzial, all dieses Glück und Unglück um ihn herum! Daraus muss sich doch Kunst schöpfen lassen.

Er kauft eine 16-Millimeter-Kamera und richtet sie auf die Menschen in seinem Um-



Seit dem Attentat von 1968, bei dem er schwer verletzt wird, ist Warhol noch besessener vom Tod als zuvor. Dessen traditionelles Symbol, den Totenschädel, malt er nun in zahlreichen Variationen (»SKULL«, 1976)

feld: Ein Liebhaber schläft fünf Stunden lang; ein Künstlerkollege verspeist genüsslich einen Champignon; Menschen küssen sich ausführlich. Und ein Jüngling, der offenbar gerade oral befriedigt wird, zeigt eine halbe Stunde sein Gesicht.

Der Voyeur Warhol hält drauf, in langen Sequenzen ohne Schnitt und Kameraschwenk. Er will das nackte Dasein in Kunstwerke bannen und Zuschauer das genaue Hinsehen lehren. Am liebsten präsentiert er die Filme in verlangsamtem Tempo, sodass die Zeit sich noch mehr dehnt.

Wie bei seinen oft unsauber ausgeführten Siebdrucken korrigiert er auch im Film keine technischen Fehler. In manchen Werken ahnt der Zuschauer eher, was geschieht, als dass er es sehen und hören könnte.

Und so bleibt doch ein Unterschied zwischen Leben und Kunst: Die Spuren von Warhols Hand sind immer sichtbar, im verzerrten Ton, in dem überbelichteten Schwarzweißbild, in den ungenau platzierten Farbflächen der Siebdrucke.

Um sich schlank und wach zu halten, nimmt Warhol täglich aufputschende Appetithemmer. In der Factory kursieren aber auch härtere Drogen. Manche Abhängige werden lebensmüde. Ein Darsteller springt auf einem LSD-Trip nackt aus einem Fenster im fünften Stock in den Tod.

Warhol reagiert entsetzt: Warum hat der Lebensmüde nicht Bescheid gesagt? Dann hätte man den Selbstmord filmen können.

Die Bemerkung macht schnell die Runde – und bestätigt alle, die den Künstler in seiner Passivität für einen gefühlskalten Zyniker halten. Wenig später wird er über eine suizidgefährdete Freundin sagen, er hoffe im Fall des Falles, ihren Tod zu filmen; so weit kommt es dann aber nicht.

Kritik an solcher Herzlosigkeit kontert Andy Warhol etliche Jahre später mit dem Satz: „Ich selbst halte mich nicht für böse – nur für realistisch."

Geldverdienen ist laut Warhol Kunst, und ein gutes Geschäft sei gar die höchste Kunst. Und so gibt er sich fasziniert vom US-Dollar, dem Symbol für Kapitalismus und Kommerz (**»DOLLAR SIGNS«**, 1981)

Solche möglichen Todessprünge wären nicht die ersten in Warhols Bilderwelt gewesen. „Life" druckt im Mai 1963 das Foto einer Frau, die sich vom Empire State Building fallen ließ und im Aufprall das Dach einer Limousine zerdrückte.

Warhol nimmt das Bild der eleganten, weißbehandschuhten Leiche und verwendet es für einen Vielfach-Siebdruck auf silbernem Untergrund. Das gefaltete Autoblech ist nun optisch kaum noch von der Leiche zu unterscheiden; in der Wiederholung des Motivs erscheint der Mensch als abstraktes Zeichen.

Was von einer Person heutzutage bleibt, ist in dieser Sicht nichts als eine vielfach reproduzierbare Momentaufnahme.

Warhol, der Möchtegern-Automat, registriert die in TV und Presse verbreiteten Schrecken der Gegenwart so penibel wie teilnahmslos. Er findet das Foto eines Hochhausspringers im freien Fall. Zeitungsbilder von Auffahrunfällen, einmal sogar einen verunglückten Rettungswagen. Die Aufnahme eines elektrischen Stuhls.

Und, vielleicht in Anspielung auf seine Dosen: das Foto einer Büchse verdorbenen Thunfischs, der einem Bericht zufolge zwei Frauen vergiftet hat. Warhol meint, solcher Opfer müsse gedacht werden. Er erkennt aber auch: „Wenn du ein grausames Bild wieder und wieder siehst, hat es keine Wirkung mehr." Das trifft auf die Pressebilder ebenso zu wie auf seine Seriendrucke.

Vielleicht ist seine Coolness auch eine Schutzmaske gegen die Angst. Er will be-

rühmt sein, doch er ahnt, wie gefährdet große Stars leben.

Wie die meisten Amerikaner verfolgt Warhol 1962 am TV-Gerät die Nachrichten über Marilyn Monroes vermutlichen Selbstmord und im Jahr darauf die Bilder nach dem Mord an Präsident John F. Kennedy.

Sofort macht er sich ans Werk und vervielfältigt die Porträts zweier untröstlicher Frauen: Marilyn Monroe und Jackie Kennedy. Schminke und Frisur der Schauspielerin sind verrutscht, was daran liegt, dass Warhol erst großzügig bunte Lidschatten und Lippenstiftfarbe auf die Leinwand aufträgt und dann die schwarzen Gesichtszüge des Fotos durch das Sieb streicht. Jackie lächelt dagegen farblos, in aneinandergereihten grobporigen Zeitungsbildern kurz vor und nach dem Tod ihres Mannes.

Das Unperfekte dieser Werke lässt all seine Stars merkwürdig verletzlich wirken – obwohl Warhol wie bei den Ikonenbildern seiner Kindheit die individuellen Merkmale aus den Gesichtern getilgt hat.

Doch die Gemälde verströmen nicht den unnahbaren Glanz der Magazinfotografie. Allem Maschinengehabe und eiskaltem Kalkül zum Trotz: Andy Warhol vernichtet seine Figuren nicht. Er entlockt seinen liebsten Berühmten eine fragile Menschlichkeit, die merkwürdigerweise Attacken jeder Art zu überdauern scheint.

Und obwohl er beteuert, seine Bilder würden nicht lange währen, so arbeitet er doch, wie alle anderen Maler auch, an seinem Nachruhm: Denn wenn die Zeitschriften erst einmal im Altpapier liegen und die alten Filme nicht mehr gezeigt werden, dann werden in den Museen und Privatsammlungen immer noch Warhols Marilyns, Elvisse und Jackies hängen und schief gedruckt lächeln – grell und ein bisschen traurig.

Der Mann aus Pittsburgh aber ist bei aller Schminke und Maskerade ein Mensch aus Fleisch und Blut. Wie verwundbar er ist, begreift Warhol erst an jenem Tag im Sommer 1968, als Valerie Solanas auf ihn schießt.

Danach meidet er die Elendsgestalten New Yorks, was gar nicht so leicht ist: Fast alle Menschen, die ihm etwas bedeuten, haben einen Funken Wahn in den Augen, klagt er einmal (Valerie Solanas wird drei Jahre später aus dem Gefängnis entlassen. Drogensüchtig und zur Prostituierten geworden, stirbt sie 52-jährig in San Francisco).



In seinen späten Jahren interessiert sich Warhol für die früher von ihm verachtete abstrakte Kunst. Durch das Tarnmuster zwar verfremdet, aber doch sofort wiederzuerkennen ist der berühmte deutsche Künstler im Porträt »CAMOUFLAGE JOSEPH BEUYS«, 1986

Warhol versucht sich nun als Magazinmacher und gründet die Zeitschrift „Interview“, um Prominente mit seinem Tonbandgerät auszufragen. Wer ihn in seinem Atelier besucht, wird gebeten, für ein Polaroid-Foto die Hosen herunterzulassen.

Seine Freundin Brigid Polk assistiert ihm: Sie arbeitet an der Zeitschrift mit, sammelt zudem mit einem Stempelkissen Penis-Abdrücke und malt für ihn Bilder.

Als sie die Zusammenarbeit ausplaudert, geraten vor allem seine europäischen Sammler in Panik: was, wenn in ihrer Villa kein Warhol-, sondern ein Polk-Werk hängt? Der Künstler, der sich früher lauthals zur Teamarbeit bekannt hat, dementiert schnell die Aussage.

1970 erreicht das frühe Gemälde einer Campbell's-Büchse bei einer Auktion den Rekordpreis von 60 000 Dollar. Auch die über Jahre gehorteten Bilder aus eigenem Besitz kann der Künstler jetzt gut verkaufen. Warhol hat endlich beides erreicht: Ruhm und Reichtum.

Die Welt der kleinen Leute rückt in immer weitere Ferne. Jetzt schneidet er keine Schauspielerfotos mehr aus bunten Blättern heraus, sondern wird in den Magazinen selbst abgebildet – auf Partys der High Society Arm in Arm mit Stars wie Bianca Jagger oder Jackie Kennedy, Truman Capote oder Liza Minelli.

Nebenbei wirbt er um Nichtprominente mit viel Geld und Glamourbedarf. Jeder kann nun ein schmeichelndes Porträt bei ihm bestellen, vorausgesetzt, er zahlt 25 000 Dollar (später 35 000) für die erste Fassung und 5000 Dollar für jeden weiteren Druck.

Das Geschäft läuft gut. Aus dem Skandalkünstler ist ein gewöhnlicher Star geworden. Avantgarde sind nun andere: etwa ab 1980 der rebellische schwarze Graffitimaler Jean-Michel Basquiat, der Warhol verehrt und dafür von ihm gefördert wird. Oder, länger schon, die Konzept- und Aktionskünstler der 68er-Generation.

In Europa engagiert sich Joseph Beuys in der Umweltbewegung und ruft: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Das klingt nach Andy Warhol. Bloß wünscht sich der Deutsche Menschen, die sich einmischen, statt nur zu beobachten. Warhol porträtiert Beuys eines Tages als rotschwarz schimmernde Gestalt – und streut ihm Diamantstaub auf den berühmten Filzhut.

Er ist nun in seinen Fünfzigern und fühlt sich oft einsam. Einige seiner früheren Mitstreiter sind gestorben, mit vielen anderen hat er sich überworfen. Statt mit Menschen füllt er sein Haus mit geschwungenen Art-Déco-Möbeln, Antiquitäten, Kunsthandwerk und Gemälden von Kollegen.

Am 22. Februar 1987 stirbt er an den Folgen einer Gallenblasen-Operation.

Kurz darauf öffnen Nachlassverwalter die Türen zu den 27 Räumen seiner Stadtvilla – und haben Mühe, sich durch die Massen unausgepackter Einkaufstüten den Weg zu bahnen.

All diese Habseligkeiten zu versteigern dauert zehn Tage und bringt mehr als 25 Millionen Dollar ein. Ein Käufer zahlt allein für die Keksdosensammlung fast 200 000 Dollar. Die großen Museen veranstalten eine Reihe posthumer Ausstellungen, und auf den Vernissagen erzählen Besucher, Warhol sei gar nicht gestorben, sondern verstecke sich irgendwo unter einer neuen Perücke.

Und tatsächlich lebt der Künstler, der den Kugeln entkam und die Malerei unter die Leute brachte, weiter: als Kultfigur, von seinen Anhängern verehrt wie ein Heiliger.

Das hätte dem gläubigen Katholiken sicherlich gut gefallen. ⬢

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts, o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Titel: Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur/Hermann Buresch/bpk-images
Titel Innenseite: Musée Picasso, Paris/akg-images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018
Editorial: Musée Marmottan Monet, Paris/Scala Archives
Inhalt: Hamburger Kunsthalle/Elke Walford/bpk-images: 4 l. o.; Musée d'Orsay/Bridgeman Art Library: 4 l. u., Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 4 m. o.; Belvedere Museum Wien/akg-images: 4 m. m.; Musée Marmottan Monet/Corbis/Getty Images: 4 m. o.; Museum of Modern Art, New York/Bridgeman Art Library/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 4. r. u.; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 5 o., Yale University Art Gallery/Pollock-Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 5. m.; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 5 u.
Die Landschaft der Seele: Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 6/7, 10/11, 19; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders/bpk-images: 7; Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Elke Estel & Hans-Peter Klut/bpk-images: 8; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Jörg P. Anders/bpk-images: 8/9; Privatbesitz/akg-images: 12; Hamburger Kunsthalle/Elke Walford/bpk-images: 13; Eremitage, St. Petersburg/Scala Archives: 14; Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur/Hermann Buresch/bpk-images: 15; Museum Georg Schäfer Schweinfurt/bpk-images: 16/17; Hamburger Kunsthalle/Bridgeman Art Library: 18
Suche nach Vollkommenheit: Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 20; Pictures From History/akg-images: 21; Mann Coll., Illinois: 22/23 o., 24 o., 24 m.; Katsushika Hokusai Museum of Art/akg-images: 23 u.; Philadelphia Museum of Art/akg-images: 23 r. o.; Honolulu Academy of Arts: 24 u., 25
Der Meister des Lichts: Tate Gallery, London/Artothek: 27; Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 28; Victoria & Albert Museum, London/Bridgeman Art Library: 29; National Gallery, London/Bridgeman Art Library: 30
Der Letzte seiner Art: Uoya Eikichi: 32; Library of Congress: 33; Tokaido Gojusan no Uchi/Takenouchi Magohachi: 34–37 (9); San Diego Museum of Art/Bridgeman Art Library: 38/39
Eine Welt aus Farben: Musée Marmottan Monet/Scala Archives: 40/41; Musee d'Orsay, Paris/Imagno/ullstein bild: 42; Kunsthalle, Bremen/Bridgeman Art Library: 43; Musée Marmottan Monet/Corbis/Getty Images: 44; National Gallery, Washington/Artothek: 45; Musée d'Orsay/Joseph S. Martin/Artothek: 47; Metropolitan Museum of Art, New York/bpk-images: 48; Barnes Foundation/Bridgeman Art Library: 49; Art Institute of Chicago: 50 l. o., 50 m. o.; Musée d'Orsay/akg-images: 50 r. o.; Hill-Stead Museum, Farmington: 50 l. u.; Privatsammlung: 50 m. u.; Saitama Museum of Modern Art, Urawa-shi: 50 r. u.; Musée de l'Orangerie/RMN/bpk-images: 50/51 u.; Musée d'Orsay/Hervé Lewandowski/RMN/bpk-images: 52, 53
Der Blick des Außenseiters: Musée d'Orsay/Bridgeman Art Library: 54/55; Van Gogh Museum, Amsterdam/Scala Archives: 57; Lefevre Gallery/Bridgeman Art Library: 58 l. o.; Museum of Fine Arts, Boston/culture-images: 58 l. m.; Musée d'Orsay/Alamy: 58 l. u., 65 r. m.; Van Gogh Museum, Amsterdam/Bridgeman Art Library: 58 m. o.; Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 58 m. m., 65 l. u., 65 m. u.; Museum of Fine Arts, Boston/Bridgeman Art Library: 58 m. u.; Musée Rodin, Paris/Bridgeman Art Library: 58 r. o.; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo/akg-images: 58 r. m.; Musée d'Orsay/RMN/bpk-images: 58 r. u.; Art Institute of Chicago/Alamy: 61, 65 r. o.; Van Gogh Museum/Alamy/mauritius images: 62 o.; Bayerische Staatsgemäldesammlungen/bpk-images: 62 u.; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud/Rheinisches Bildarchiv Köln: 63 o.; Musée d'Orsay/akg-images: 63 u.; Gemeentemuseum, Den Haag/akg-images: 65 l. o.; Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford/Scala Archives: 65 l. m.; Stedelijk Museum, Amsterdam/Artothek: 65 m. o.; Van Gogh Museum, Amsterdam/Universal History Archive/Fotofinder: 65 m. m.; The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo: 65 r. u.; Van Gogh Museum/Alamy: 66
Herr der Triebe: Belvedere Museum Wien/akg-images: 68/69, 70; Moritz Nähr/ÖNB/Interfoto: 69; Secession Wien/Gerhard Trumler/Imagno: 70; Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 72; Belvedere Museum Wien/Imagno: 73, 76; Neue Galerie New York/Scala Archives: 74; Galleria Int. d'Arte Moderna, Venice/bpk-images: 75; Residenzgalerie Salzburg/Bridgeman Art Library: 77; Kriegsverlust/Bridgeman Art Library: 78; Lentos Kunstmuseum, Linz/akg-images: 79
Im Rausch der wilden Nächte: Privatbesitz/Bridgeman Art Library: 80, 81, 84 o.; Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau/Fine Art Images: 83; Fototeca Gilardi/akg-images: 84 u.; Bridgeman Art Library: 85; Musée Toulouse-Lautrec, Albi/akg-images: 87 o.; Museu de Arte de San Paulo/akg-images: 87. u; Art Institute Of Chicago/akg-images: 88; Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Elke Estel & Hans-Peter Klut/bpk-images: 89
Der Virtuose der Vielfalt: Bettmann/Getty Images: 90; Museum of Modern Art, New York/Bridgeman Art Library/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 91; Musée Picasso, Paris/RMN/bpk-images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 92, 101; Cleveland Museum of Art/Scala Archives/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 93; National Gallery of Art, Washington/Alamy/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 94/95; Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau/Scala Archives/bpk-images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 96; Museum of Modern Art, New York/Fine Art Images/Prisma by Ducas/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 97; Museum of Modern Art, New York/akg-images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 98/99; Musée Picasso, Paris/akg-images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 100/101, 104 r., 105 r.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid/Bridgeman Art Library/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 102/103; Musée Picasso, Paris/Fine Art Images/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 104 l.; Thomas Ammann Fine Art, Zürich/Artothek/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 105 l.; Kunsthaus Zürich/Alamy/Succession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 106/107
Dali: Man Ray/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 108; Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 108/109, 113, 117 o.; Privatbesitz/Art Archive/Shutterstock/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 111; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 112; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid/Artothek/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 114; Moderna Museet, Stockholm/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 115; Philadelphia Museum of Art/Bridgeman Art Library/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 116; Museo Dali, Figueras/Artothek/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 117 u.; Staatsgalerie Stuttgart/akg-images/Fundació Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 118; Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida/Bridgeman Art Library/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 119; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid/Fundación Gala-Salvador Dali/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 120
Tänzer auf der Leinwand: Hans Namuth Estate/Center for Creative Photography, The University of Arizona: 123, 129, 133; Yale University Art Gallery/Pollock-Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 124/125 o.; Privatbesitz/Bridgeman Art Library/Pollock-Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 125; Metropolitan Museum of Art, New York/bpk-images/Pollock Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 126/127; Martha Holmes/Time Life Pictures/Getty Images: 128; National Gallery of Art, Washington/akg-images/Pollock-Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 130/131; Rudolph Burckhardt/Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington: 132
Ein neuer Begriff von Kunst: Museum of Modern Art, New York/akg-images/Jasper Johns/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 134/135; Ben Martin/Time Life Pictures/Getty Images: 135; Museum Ludwig, Köln/Rheinisches Bildarchiv Köln/ Robert Rauschenberg Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 136; Interfoto: 137; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/Jasper Johns/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 138; Walker Art Center, Minneapolis/Robert Rauschenberg Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 139; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/Robert Rauschenberg Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 140; Museum of Modern Art, New York/Robert Rauschenberg Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018: 141
Triumph des Trivialen: Kupferstichkabinett, Berlin/bpk-images/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 142 l. o., 142 l. u., 142. r. u., 143 l. m.; Museum of Modern Art, New York/Scala Archives/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 142 r. o., 143 m. o., 143 m. m., 143 r. m.; Hamburger Kunsthalle/bpk-images/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 143 l. o.; Hamburger Kunsthalle/Bridgeman Art Library/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 143 r. o.; Fred W. McDarrah/Getty Images: 143 r. u.; Daros Collection/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 145; Privatbesitz/Bridgeman Art Library/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 146, 151; Christie's Images/Bridgeman Art Library/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 147, 148; Saatchi Collection, London/Bridgeman Art Library/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 149; Solomon R. Guggenheim Museum, New York/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 150; Privatbesitz/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 152; Galerie Bernd Klüser, München/akg-images/2018 The Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc/ARS, New York: 153
Vorschau: Santa Maria delle Grazie, Mailand/akg-images: 154/155 o.; Biblioteca Reale, Turin/Bridgeman Art Library: 154 u.; Musée du Louvre, Paris/bpk-images: 155

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

CHEFREDAKTEUR
Michael Schaper

STELLVERTRETENDER CHEFREDAKTEUR
Dr. Frank Otto

ART DIRECTION
Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION
Jens-Rainer Berg, Insa Bethke,
Dr. Anja Fries, Samuel Rieth, Johannes Teschner

AUTOREN
Jörg-Uwe Albig, Dr. Mathias Mesenhöller

BILDREDAKTION
Christian Gargerle (Leitung),
Roman Rahmacher

LAYOUT
Dennis Gusko, Eva Mitschke

VERIFIKATION
Lenka Brandt, Olaf Mischer,
Alice Passfeld, Andreas Sedlmair

KARTOGRAPHIE
Stefanie Peters

CHEF VOM DIENST / SCHLUSSREDAKTION
Dirk Krömer

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTEURIN
Maike Köhler

CHEF VOM DIENST TECHNIK
Rainer Droste

HONORARE
Andreas Koseck

REDAKTIONSASSISTENZ
Ümmük Arslan;
Anastasia Mattern, Thomas Rost (Buchrecherche)

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

PUBLISHER: Dr. Gerd Brüne, Florian Gless
SALES DIRECTOR:
Franziska Bauske / DPV Deutscher Pressevertrieb
MARKETING: Pascale Victoir
HERSTELLUNG: G+J Herstellung, Heiko Belitz (Ltg.), Oliver Fehling
EXECUTIVE DIRECTOR DIRECT SALES:
Heiko Hager, G + J Media Sales
VERANTWORTLICH FÜR DEN INHALT DER BEILAGEN:
Daniela Porrmann – Director Brand Solutions
G+ J e|MS, Am Baumwall 11, 20459 Hamburg
Es gilt die jeweils gültige Anzeigenpreisliste
unter www.gujmedia.de

Gruner + Jahr GmbH
Sitz von Verlag und Redaktion:
Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg.
Telefon 040 / 37 03-0, Telefax 040 / 37 03 56 48.
E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de;
Internet: www.geo-epoche.de

Heftpreis: 16,50 Euro
ISBN: 978-3-652-00733-7,
ISSN-Nr. 2193-6552

© 2018 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,
IBAN: DE 30 2007 0000 0032 2800 00
BIC: DEUTDEHH
Litho: Peter Becker GmbH, Würzburg
Druck: Neef+Stumme premium printing,
Wittingen
Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040/37 03 20 84, Telefax: 040/37 03 56 48
E-Mail: briefe@geo-epoche.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

Onlinekundenservice: www.geo.de/kundenservice
Telefon: 0049 / 40 / 55 55 89 90
Service-Zeiten: Mo – Fr 7.30 bis 20.00 Uhr, Sa 9.00 bis 14.00 Uhr
Postanschrift: GEO*EPOCHE* Kundenservice, 20080 Hamburg
Preis für ein Jahresabonnement:
29,70 € (D), 33,20 € (A), 58.20 sfr (CH)

BESTELLADRESSE FÜR
GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

Anschrift: GEO-Versand-Service, 74569 Blaufelden
Telefon: +49 / 40 / 42 23 64 27, Telefax: +49 / 40 / 42 23 66 63
E-Mail: guj@sigloch.de



So groß ist Leonardo da Vincis Ehrfurcht gegenüber der Malerei, für ihn die höchste aller Künste, dass er nur wenige Gemälde vollendet, darunter um 1497 in Mailand das Wandbild »DAS LETZTE ABENDMAHL«

In vielem bleibt das toskanische Genie rätselhaft. So weiß auch niemand, ob das vermeintliche »SELBSTBILDNIS« tatsächlich von ihm stammt



LEONARDO da VINCI





Mit der »MONA LISA« setzt Leonardo um 1514 sein Idealbild der Weiblichkeit ins Bild und schafft das wohl berühmteste Gemälde aller Zeiten

Wie kein anderer verkörpert Leonardo da Vinci das in der Renaissance vorherrschende Ideal des vielseitig begabten und interessierten Menschen: Er studiert die Natur und den menschlichen Körper, seziert mehr als 30 Leichen und fertigt anatomische Zeichnungen an, die präziser sind als alle zuvor. Er beobachtet den Vogelflug und die Strömungen des Wassers, entwirft einen per Kurbel angetriebenen Panzer und einen Fallschirm; er plant Hafen- und Befestigungsanlagen; dient den Fürsten Italiens als Militäringenieur; inszeniert große Feste und skizziert Bühnenbilder.

Nichts aber kommt seiner Malerei gleich, die ihm selbst zeitlebens als die höchste Kunst gilt. Es sind kaum mehr als ein Dutzend Werke, die Leonardo schafft, doch sie sind von überzeitlicher Schönheit – und in ihnen hat der Mann aus Vinci all sein umfassendes Wissen zusammengebracht. Um nicht weniger zu zeigen als: das Wesen der Welt.

Mächtige Herrscher buhlen um seine Zeit, um seinen Rat, um ein von ihm gefertigtes Kunstwerk. Zumeist vergebens.

Denn Leonardo, der in seinem Leben zahllose Projekte anfängt, doch nur wenige vollendet, treibt nicht so sehr das Verlangen nach Geld oder Einfluss, sondern vor allem die Neugier.

Anlässlich der 500. Wiederkehr seines Todestages im Jahr 2019 beschäftigt sich die nächste Ausgabe von GEO*EPOCHE* EDITION mit Leonardo da Vinci – dem Universalgenie und Schöpfer einiger der größten Kunstwerke der Geschichte.

Diese Ausgabe von GEO EPOCHE EDITION erscheint am 12. Juni 2019