

Stephan Dahme

Pilger der Kunst

Zum 50. Todestag des Malers Georges Rouault

„Wer war seit Rembrandt in der bildenden Kunst so innerlich, so natürlich, so zwingend christlich?“ Diese Frage des französischen Priesters und Kunstkenners Maurice Morel bezog sich Mitte vergangenen Jahrhunderts auf seinen Landsmann, den Maler Georges Rouault, dessen Todestag sich am 13. Februar 2008 zum 50. Mal jährt. Ohne Zweifel gilt Rouault als einer der bedeutendsten Vertreter christlicher Kunst innerhalb der klassischen Moderne. Als einzigem Künstler ist ihm in der von Papst Paul VI. in den frühen 70er Jahren aufgebauten Sammlung moderner Kunst in den Vatikanischen Museen ein eigener Saal gewidmet. Bilder wie das in dieser Sammlung befindliche *Ecce Homo* oder Blätter aus dem bekannten *Miserere*-Zyklus finden sich in zahlreichen Katechismen und Religionsbüchern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie ließen den Maler lange als „Kirchenkünstler“ par excellence erscheinen. Was dieser Wahrnehmung jedoch widersprach, war die Tatsache, daß Rouault erst relativ spät die offizielle Anerkennung der Kirche zuteil wurde und darum bis auf wenige Ausnahmen kaum im engeren Sinn in ihrem Auftrag gearbeitet hat.

Sakrale Kunst?

Zudem wehrte sich Rouault selbst wiederholt gegen eine pauschale Klassifizierung als religiöser Künstler und lehnte etwa mit Blick auf die Ateliers d'Art Sacré von Maurice Denis und Georges Desvallières den Begriff einer rein sakralen Kunst ab. Dort, wo ihm die Kunst – auch im Bereich der Kirche – zu programmatisch wurde, verwies er gern auf ihre Eigengesetzlichkeit: „Es gibt keine sakrale Kunst. Es gibt nur die Kunst, und sie genügt, um ein Leben zu füllen.“¹

Als Mitbegründer des legendären Salon d'Automne gehörte der junge Rouault zunächst zu den wichtigsten Köpfen der französischen Avantgarde. Wie die Ausstellung „Rouault – Matisse, correspondances“ im Jahr 2007 im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris zeigte, sind die frühen, den Expressionismus um einige Jahre vorwegnehmenden Bilder Rouaults von Dirnen, Clowns und Richtern mitunter kraftvoller und kühner als diejenigen seines ehemaligen Studienkameraden Henri Matisse. Auch die Aufmerksamkeit, die Ambroise Vollard, der berühmte Kunsthändler und Entdecker von Künstlern wie Paul Cézanne, Pablo Picasso oder

Marc Chagall, dem Maler ab 1907 entgegenbrachte, ist ein untrügliches Zeichen seiner damaligen Bedeutung im Kreis der jungen Modernen.

In der Rezeptionsgeschichte des Werks Rouaults wurde lange je nach Präferenz des Betrachters gern das moderne, aber angeblich unchristliche Frühwerk oder aber das vom christlichen Glauben inspirierte, doch vermeintlich unmoderne Spätwerk ausgeblendet. So nahm zwar der frühe Expressionist Rouault als Vertreter des „l'art pour l'art“ aus Sicht der Kunstgeschichte einen wichtigen Platz in der Moderne ein. Sein stärker religiös bestimmtes Spätwerk aber wurde vor dem Hintergrund moderner Bestrebungen nach umfassender Autonomie von ihr als Rückschritt empfunden. Das Umgekehrte galt dagegen lange Zeit in der Wahrnehmung des Werks Rouaults durch die Kirche. So schrieb Herbert Schade SJ zum Tod des Künstlers vor 50 Jahren in einem Artikel in dieser Zeitschrift noch exemplarisch von der „Größe und Grenze“² moderner christlicher Malerei und schied damit klar zwischen den religiösen Motiven des Spätwerks als einem entschiedenen „l'art pour Dieu“ sowie der „Unerlöstheit“ des von Zweifeln und Rebellion bestimmten Frühwerks.

Diese Form der Polarisierung zwischen den Werkphasen und die darauf gründende Wertung wird jedoch in beiden Fällen dem Werk Rouaults nicht gerecht. Sie steht wesentlich unter der Voraussetzung der Annahme von der Unvereinbarkeit moderner Autonomiebestrebungen mit einer von christlichem Impetus getragenen Kunst. Bei Rouault verband sich dagegen das Ringen um die künstlerische Form zeitlebens untrennbar mit demjenigen um Gott, Mensch und Welt und damit das „l'art pour l'art“ der frühen Moderne mit dem „l'art pour l'homme (pour Dieu)“ der Kunst früherer Epochen.

Besonders unmittelbar kommt dies in der von Rouault oft gebrauchten Selbstbezeichnung als „pèlerin de l'art“³ („Pilger der Kunst“) zum Ausdruck, impliziert doch der Begriff „pèlerin“ eine wesentlich religiöse Komponente, während die nähere Bestimmung „de l'art“ auf die Bedeutung der Kunst dabei verweist. In welcher konkreten Beziehung aber stehen diese beiden Begriffe hier zueinander? Ist die Kunst für Rouault dabei nur Mittel zum Zweck oder gar der Zweck des Pilgerns selbst? Die Ambivalenz dieser Aussage öffnet den zentralen Spannungsbogen, unter dem sich das Werk Rouaults entfaltete. Im folgenden soll nun nach einem kurzen Blick auf wichtige Stationen in Leben und Werk des Künstlers der besonderen Verschränkung der genannten Aspekte in der Entwicklung seines Spätwerks nachgegangen und damit zu einer differenzierteren Sicht auf das Werk Rouaults als Ganzes beigetragen werden.

Christ und Künstler: Stationen eines Lebens

Obwohl aus einfachsten Verhältnissen stammend, kam der 1871 in einem Pariser Vorort geborene Rouault zwischen 1890 und 1897 in den Genuß einer klassischen Ausbildung an der Pariser École des Beaux-Arts, der seinerzeit angesehensten

Kunstakademie Europas. Sein Lehrer war Gustave Moreau, einer der Hauptvertreter der ersten Generation der Symbolisten in Frankreich. Zu seinen Kommilitonen zählte dagegen unter anderem der zwei Jahre ältere Matisse, mit dem ihn seither eine enge Freundschaft verband. Rouaults Weg an die Akademie führte jedoch, anders als bei dem studierten Juristen Matisse, über das Handwerk. Zwischen 1885 und 1890 lernte und arbeitete er in zwei Glasmalerwerkstätten. Kurz nach Abschluß der Akademie erwog Rouault, sich einer christlichen Gemeinschaft um den Schriftsteller Joris-Karl Huysmans anzuschließen. Als sich das Vorhaben aber zerschlug, folgten die Jahre expressionistischen Aufbegehrens und Experimentierens. Wie der befreundete Schriftsteller André Suarès später zurecht in einem Brief an den Maler betonte, entsprangen auch sie letztlich einer religiösen Motivation:

„Alles, was Sie machen, ist religiös, selbst Ihre Clowns, selbst eine traurige Prostituierte: denn Ihr Clown weint unter seiner burlesken Schminke, und Ihre Prostituierte ist genau das, was sie ist: die Armseligkeit der Wollust, das verdorbene Fleisch eines Festes, das die Lebensfreude sich versprach.“⁴

Wiederholt wurden diese frühen Arbeiten mit dem Werk Honoré Daumiers in Zusammenhang gebracht. Rouault selbst aber begründete 1926 in seinen „Souvenirs intimes“ die damalige Entwicklung dagegen vor allem mit dem eigenen, drängenden Bedürfnis nach einem lebendigeren, durchdringenderen Blick auf die Wirklichkeit und der unterschwelligen Furcht, in Konvention zu erstarren⁵. Dies verband ihn mit der jungen, gerade aufkeimenden Avantgarde, zu deren Vorreitern er in diesen Jahren zu zählen ist. Zusammen mit Matisse und einigen anderen gründete Rouault 1903 den berühmten Salon d'Automne und gehörte ab 1905 dem lockeren Kreis der aus ihm hervorgegangenen Fauves an. Nur wenige Jahre später aber schlug er einen eigenen, von den wechselnden Strömungen der Kunst seiner Zeit zunehmend unabhängigen Weg ein. Besonders prägend wurde dabei die Begegnung mit dem *Renouveau Catholique*, einer katholischen Erneuerungsbewegung, die sich intensiv um eine Versöhnung von Kirche und moderner Gesellschaft bemühte und der einige der bedeutendsten Köpfe des damaligen Frankreich angehörten.

Schon 1904 war Rouault in dem Schriftsteller Léon Bloy einem ihrer Hauptvertreter begegnet. Ende des Jahrzehnts kam er über ihn auch mit anderen Vertretern dieser Bewegung in Berührung. Dabei sind an erster Stelle das Philosophenehepaar Jacques und Raïssa Maritain sowie der Schriftsteller André Suarès zu nennen. Sie wurden in der für die Entwicklung Rouaults entscheidenden zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts als dessen wichtigste Gesprächspartner gewissermaßen zu Geburtshelfern seines großen, religiös bestimmten Spätwerks. Die expressiven Formen und Farben fanden in diesen Jahren zu merklicher Beruhigung und Vereinfachung, die Motive gewannen dagegen einen mehr und mehr zeitlosen Charakter und wurden zu allgemeinen Sinnbildern menschlicher, aus der Perspektive christlichen Glaubens gesehener Existenz. Als Kondensat dieser Entwicklung können die

in den Jahren des Ersten Weltkriegs gefundenen Motive für den monumentalen Graphikzyklus *Miserere* angesehen werden: Kreuzigungen, Christusantlitze, Stadlandschaften sowie ausdrucksvolle Charakterköpfe und Halbfiguren.

Dieser Zyklus bildete zugleich den Auftakt zu über zwei Jahrzehnten vornehmlicher Beschäftigung mit der Graphik. Sie ist geprägt durch die ebenso enge wie spannungsvolle Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler Ambroise Vollard. 1917 kam es zwischen ihm und Rouault zu einem Vertrag, der nicht allein den Erwerb aller noch im Besitz des Malers befindlichen Arbeiten, sondern auch seiner ganzen zukünftigen künstlerischen Produktion einschloß. Eine Pariser Wochenzeitschrift titelte daraufhin treffend: „L'homme qui a vendu son ombre“ („Der Mensch, der seinen Schatten verkaufte“). Fortan nahm Vollard den Maler auch durch immer neue Aufträge zu Illustrationen für ambitionierte Bucheditionen regelrecht in Beschlag. Neben der graphischen Umsetzung der Blätter des *Miserere* entstanden jeweils zwei Editionen zu Charles Baudelaires „Fleurs du mal“ sowie den „Réincarnations du Père Ubu“, deren Text von Vollard selbst stammte. Hinzu kamen zahlreiche Illustrationen zu André Suarès' „Passion“ (Abb. 1) und einem von Rouault selbst geschriebenen Band mit dem Titel „Cirque de l'Étoile filante“. Mit diesen Arbeiten kristallisierten sich zunehmend die drei großen Themenbereiche im Werk Rouaults heraus: Grottesken, religiöse Motive und die Welt des Zirkus. Auf der Ebene der Stilistik kam es zur Entwicklung seiner immer stärker an die Glasmalerei erinnernden Verbindung aus leuchtenden Farben und schwarzer, umschließender Kontur.

Als Vollard 1939 mit dem Auto tödlich verunglückte, mußten einige bereits begonnene Buchprojekte aufgegeben werden. Statt dessen widmete sich Rouault nun wieder verstärkt der Malerei. Es begann seine letzte und zugleich intensivste Schaffensphase. Trotz der deutschen Besetzung Frankreichs und einem nervenaufreibenden Prozeß gegen die Erben Vollards war sie durch einen Wandel zu mehr Heiterkeit und Leichtigkeit gekennzeichnet. Die Bilder hellten sich nochmals auf und erhielten eine Farbenpracht und reliefhafte Materialität, daß manche Biographen zurecht von einer „Explosion der Farben“⁶ sprechen. Hinsichtlich der Sujets orientierte sich Rouault im wesentlichen am unerschöpflichen Reservoir seiner Illustrationen, fand aber über sie auch zu neuen Schöpfungen.

Nach langem Zögern wurde nun auch die Kirche auf Rouault aufmerksam und bat ihn wiederholt um die Beteiligung bei der Ausgestaltung neuer Gotteshäuser. Seine Entwürfe zu fünf Glasfenstern für die 1950 eingeweihte Kirche Notre-Dame-de-Toute-Grâce auf dem Plateau d'Assy, an deren Ausgestaltung sich auch Marc Chagall, Fernand Léger und Henri Matisse beteiligten, blieben jedoch aufgrund seines nunmehr fortgeschrittenen Alters das einzige große Projekt dieser Art. Am 13. Februar 1958 starb Rouault im Alter von 87 Jahren. Wenige Tage später wurde er unter großer Anteilnahme von Vertretern aus Kirche, Staat und Gesellschaft bei einem offiziellen Staatsbegräbnis in der alten Pariser Abteikirche Saint-Germain-des-Prés beigesetzt.



Abb. 1: Georges Rouault: „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine“
 (Öl, Tusche und Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand; 44 × 33 / 30 × 20 cm;
 © Idemitsu Museum of Arts, Tokio; VG Bild-Kunst, Bonn 2007)

„Biblische Landschaften“: religiöse Motive ohne explizite Ikonographie

Ein Großteil der Motive Rouaults war bereits früh in seinem Werk angelegt und durchzog das gesamte weitere Schaffen oder kehrte darin in unterschiedlichen Rhythmen wieder:

„Kontinuität und ein fast unmerkliches ‚Ausreifen‘ und ‚Wachsen‘ eines einmal gefundenen Ausdruckskanons und ikonographischen Repertoires sind für Rouault charakteristischer als jähe Stilwechsel. Er erschloß sich seinen *einen* geistigen Kosmos bis in die letzte Dimension, anstatt flüchtiger Besucher vieler Welten zu sein.“⁷

Oft wurde Rouault dieser Umstand als Mangel an Innovationskraft ausgelegt. Bei genauerem Hinsehen aber zeigt sich, daß er seine Motive wie in einer Meditation umkreiste, um sie in immer neuen Anläufen von innen her zu erneuern. Dabei kam es zu zwar langsamen und darum oft unbemerkten, aber um so nachhaltigeren und eigenständigeren Innovationen. Zu den wohl eigenwilligsten und schönsten Früchten dieser Arbeitsweise zählen das Motiv der *Biblischen Landschaft* sowie dasjenige der um einen Blumenstrauß gruppierten Pierrots, der sogenannten *Pierrots au bouquet de fleurs*. Beide dürfen als genuiner Beitrag des Künstlers zum motivischen Erbe der klassischen Moderne angesehen werden.

Als reizvolle Kombination aus weltlichen und religiösen Sujets werden die *Biblischen Landschaften* dabei gewissermaßen zum Sinnbild der Verschränkung von „l’art pour l’art“ und „l’art pour Dieu“ und sollen aus diesem Grund hier in besonderen Augenschein genommen werden. Bereits kurz nach Ende der Akademiezeit fand sich bei Rouault das Motiv der belebten Landschaft, des „paysage animé“. Obgleich seine Stoffe damals kaum mehr historische waren, stand er mit ihnen noch deutlich in der Tradition der Historienmalerei. Als das Motiv gegen Ende der expressionistischen Phase vereinfacht im Werk Rouaults wieder erschien, durchzogen es Mütter mit Kindern oder Randgestalten der Gesellschaft wie zum Beispiel Bettler und Flüchtlinge. Sie sind deutlich näher an den Betrachter herangenommen und bilden zusammen mit den Vertikalen der Bäume einen reizvollen Rhythmus vor den Waagerechten der Horizontlinie und den oft bildparallel verlaufenden Wegen, auf denen sie sich bewegen.

In den folgenden Jahren der intensiven Arbeit an den Blättern zum *Miserere* trat die aus ihrem Umfeld fast vollständig isolierte menschliche Figur bei Rouault in den Vordergrund. In ausdrucksvollem Schwarz-Weiß-Kontrast rücken Figuren, Halbfiguren und monumentale Köpfe äußerst nah, bisweilen bedrängend an den Betrachter heran. Mit dem ihnen eigenen Pathos noch deutlich dem Expressionismus verpflichtet. Dennoch kommt dem Zyklus eine kardinale Bedeutung innerhalb des Gesamtwerks zu, kristallisierten sich hier doch wichtige, für das weitere Schaffen bestimmende Charaktere und Haltungen heraus. Als der Maler 1922 damit begann, die einzelnen Blätter auf Druckplatten zu übertragen, schrieb ihm Suarès:

„Ich wünschte, daß Sie, ohne von der Figurenmalerei zu lassen, in der Sie einen so festen und starken Ausdruck haben, sich mehr mit der Landschaft beschäftigten. Meiner Meinung nach können sie erreichen, was seit langem nicht gemalt wurde: die religiöse Landschaft.“⁸

Offenbar hatte Suarès dabei die Landschaftsdarstellungen der vorausgegangenen Jahre im Blick und dachte an ihre Verbindung mit dem im *Miserere* gereiften, religiös bestimmten Figurenkanon.

Kurz nachdem Rouault 1927 seine langwierige Arbeit an den Druckplatten zum *Miserere* zum Abschluß gebracht hatte, entstand als erste Frucht einer erneuten Hinwendung zur Landschaft der Illustrationsband „Paysages légendaires“, der insgesamt sechs Lithographien und 50 druckgraphische Reproduktionen von Zeichnungen imaginärer Landschaften vereint. Obgleich die meisten von ihnen noch nicht durch Figuren belebt sind, fand hier die Landschaft als Motiv eine für die weitere Entwicklung Rouaults bedeutsame Aufwertung. Als sie sich schließlich Mitte der 30er Jahre in den Illustrationen zu Suarès’ „Passion“ mit dem modifizierten Kanon der Figuren aus dem *Miserere*-Zyklus verband, war das Motiv der *Biblischen Landschaft* geboren. Dabei trat ein Großteil der Figuren aus der vordersten Bildebene wieder zurück in die Landschaft und ging kompositorisch immer stärker in ihr auf. In der Folge durchzog dieses Motiv in seinen verschiedenen Spielarten zwischen *Paysage biblique* und *Paysage intime*, *Nocturne chrétien* oder einfach *Nocturne d’automne* wie ein Cantus firmus die letzten drei Schaffensjahrzehnte des Künstlers.

Zu den unbestrittenen Hauptwerken unter ihnen zählt das *Nocturne chrétien* von 1952 (Abb. 2). Mit seinem pastosen, lockeren Farbauftrag, aber auch der feinen Mischung aus warmen Gelb- und Rot- sowie kühlen Grün- und Blautönen gibt es sich deutlich als ein Werk der letzten Schaffensphase zu erkennen. Vor dem goldgelben Licht der untergehenden Sonne ist eine weite Wasserfläche ausgebreitet. Der Betrachter schaut aus erhöhter Position auf sie herab, so daß das Hintereinander zweier schmaler Inseln und eines im Vordergrund dahingleitenden Bootes tendenziell als Übereinander wahrgenommen wird. Auch durch die nahezu unterschiedslose Behandlung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erscheint der Bildraum wie bei einem Großteil der späten Landschaften Rouaults als vertikale Struktur auf die Fläche projiziert. Meist führt in ihnen ein breit angelegter Weg über etliche Verzweigungen auf den Horizont zu, wo er in eine Gruppe von Häusern mit exponiertem Turm mündet. Der Himmel darüber ist fast immer von einer schwarz konturierten, gelben oder weißgelben Sonne bestimmt. In unserem Beispiel steht sie tief und entfacht am Horizont ein intensives Feuer aus warmem Gelb, während die davorliegende Wasserfläche mit ihren Inseln schon in das gebrochene Licht der Dämmerung getaucht ist. In gelben Schimmern ist hier und da an den Silhouetten der Bäume und Figuren noch der vergangene Tag gegenwärtig. In der oberen Wölbung des Himmels aber bricht bereits das Schwarzblau des nächtlichen Firmaments durch.

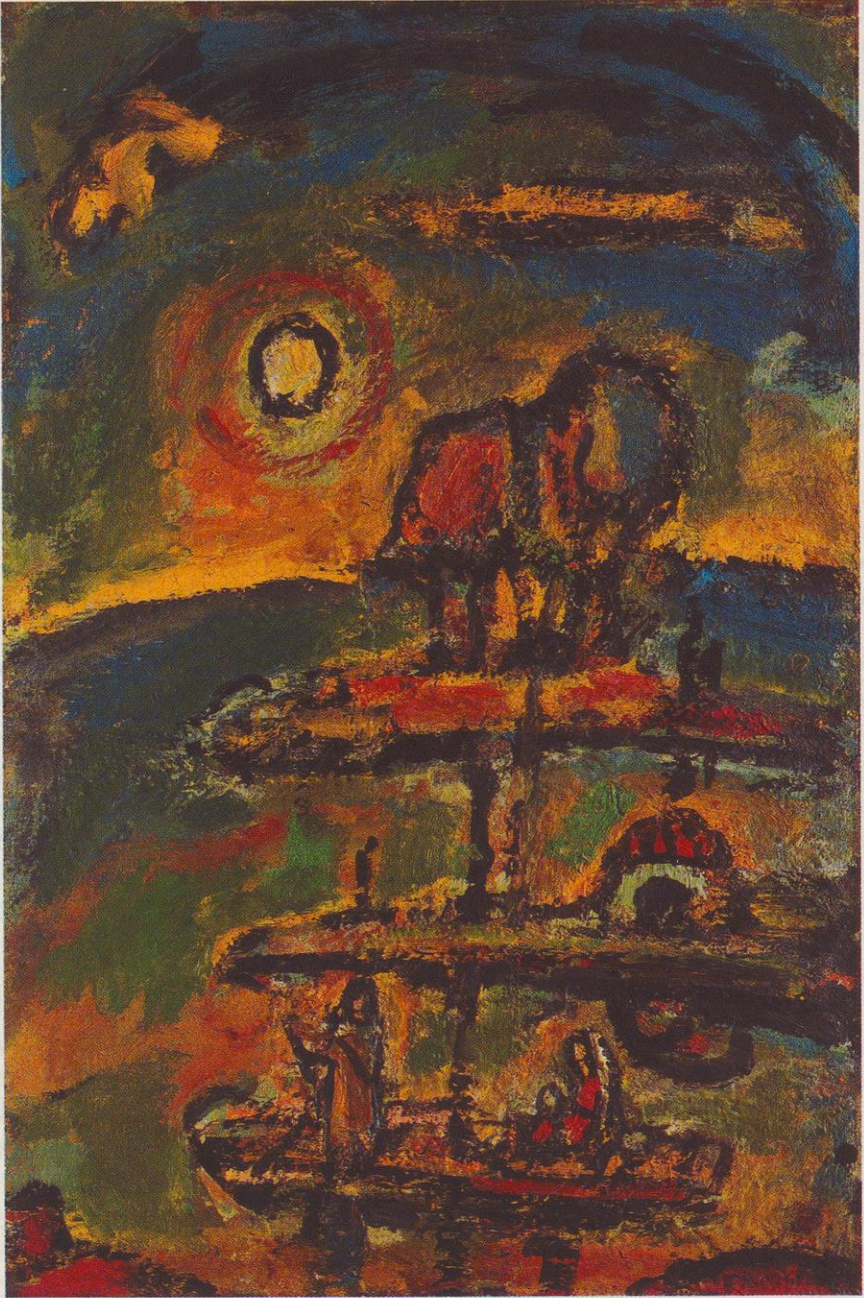


Abb. 2: Georges Rouault: „Nocturne chrétien“ (1952; Öl, Tusche und Gouache auf Leinwand; 95 × 65,5 cm; Centre Pompidou, Paris; © Fondation Rouault; VG Bild-Kunst, Bonn 2007)

Die schemenhafte Gestaltung der Figuren am unteren Rand des Bildes ist kaum differenzierter als die ihrer Umgebung. Auch dies ist typisch für die idealen Landschaften im Spätwerk Rouaults. Oft sind es nur wenige Pinselstriche, die dem Betrachter eine Christusfigur im Gespräch mit weiteren Gestalten vor Augen stellen. Hin und wieder sind unter ihnen Kinder erkennbar, über die Christus seine Hände breitet, oder aber die Figur einer Samariterin, die auf ihrem Kopf einen Krug balanciert. Die sparsam verwendeten Indizien haben jedoch nichts Anekdotisches. Auch sie bleiben schemenhaft und werden so natürlich in die Komposition eingebunden, daß sie ebensogut einer formalen Absicht entsprungen sein könnten. Im Beispiel des *Nocturne chrétien* suggeriert die in Mann, Frau und Kind differenzierte Dreiheit der Figuren angesichts des Bildtitels den Gedanken an die Heilige Familie. Doch widerspricht dies der nächtlichen Fahrt der Drei auf einem Boot und den wie zum Auswerfen von Fischernetzen erhobenen Armen des stehenden Mannes. Offenbar spielt Rouault hier mit verschiedenen Assoziationen, die alle in Zusammenhang mit den uns bekannten biblischen Geschichten stehen: *Abend* und *Heilige Familie* auf der einen sowie *Fischer*, *Menschenfischer* und *See (Gennesaret)* auf der anderen Seite. Sie sind vom Künstler so selbstverständlich zu einer Einheit gebracht, daß sich der Betrachter nicht an der scheinbaren Unauflösbarkeit ihrer Ikonographie stört.

Vielmehr zeigt sich gerade im vermeintlichen Mangel an ikonographischer Eindeutigkeit bei diesem und vielen anderen Bildern desselben Sujets eine besondere Offenheit, die dem jeweiligen biblischen Geschehen nichts von seiner Bedeutung nimmt und es doch zugleich auf eine allgemeine Realität hin öffnet. Umgekehrt aber erscheint auch diese Realität damit wieder im Licht des konkret Christlichen. Dabei spielen die malerischen Mittel Rouaults eine ebenso bedeutende Rolle, wie die von ihm aufgegriffenen Ikonographien. Ihnen kommt eine quasi-ikonographische Bedeutung zu.

So sind die Landschaften Rouaults nach Hans Urs von Balthasar von einer „Leuchtkraft durchglüht“, die „sie zu heiliger Erde macht, mag sie von einem Christus mit Frauen oder gewöhnlichen armen Leuten belebt werden, mag sie als galiläisch bezeichnet oder eine beliebige Landschaft sein“⁹. Überhaupt ist in diesen Arbeiten schwer zu entscheiden, ob Rouault bei der Gestaltung im einzelnen mehr inhaltliche oder mehr formale Fragen leiteten. Beide scheinen im schöpferischen Prozeß in beständigem, gleichberechtigten Dialog zu stehen und schließlich zu untrennbarer Einheit zu verschmelzen. Gerade darin aber finden letztlich auch die verschiedenen Ikonographien zu ihrer Auflösung und werden zum beredten Zeugnis für die Vereinbarkeit eines „l’art pour l’art“ und eines „l’art pour Dieu“.

„Form, Farbe, Harmonie“: stilistische Erneuerung aus frühem Erbe

Die von Hans Urs von Balthasar hervorgehobene charakteristische Leuchtkraft der Bilder Rouaults wird von Fabrice Hergott, dem Direktor des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, im Sinn des vom Künstler oft gebrauchten Bildtitels *Nocturne* mit der Metapher „Licht des Abends“¹⁰ umschrieben. Mit seiner Hilfe gelinge es, die verschiedenen Elemente der Bilder unter einer gemeinsamen Optik zu verbinden und miteinander zu versöhnen. Dies mache Rouault, so Hergott, im etymologischen Sinn des Wortes zu einem „re-ligiösen“ Maler. Doch mit welchen künstlerischen Mitteln erreicht Rouault diese für seine Bilder so typische Leuchtkraft? Immer wieder wird in diesem Zusammenhang zurecht auf seine Lehre und Arbeit als Glasmaler verwiesen. Auch er selbst sprach in seinen Schriften und Briefen wiederholt von den bleibenden Eindrücken dieser Zeit. So erwähnte er in einem Brief an Suarès von 1911 den gelegentlichen Besuch in der Werkstatt eines benachbarten Glasmalers und bezeichnete diese euphorisch als „mon paradis“¹¹. Die Relevanz der frühen Erfahrungen für die eigene künstlerische Arbeit kam Rouault jedoch erst langsam wieder zu Bewußtsein. Dabei dürfte die Begegnung mit einem anderen Handwerk von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Als Rouault zusammen mit Matisse sowie Pierre Bonnard und Maurice de Vlaminck zwischen 1906 und 1912 im Atelier von André Metthey Keramiken bemalte und mehrfach brannte, könnte dies Erinnerungen an das einstige Brennen farbiger Gläser wachgerufen haben. Ab 1911/12 treten jedenfalls erste Anzeichen für die Ausbildung der für das Spätwerk typischen, an die Glasmalerei erinnernden Stilistik auf.

Zwar finden sich ähnliche stilistische Charakteristika schon im ausgehenden 19. Jahrhundert bei den Bildern der Postimpressionisten wie Paul Gauguin, Vincent van Gogh oder Émile Bernard. Als Antwort auf die Tendenz zur zunehmenden Auflösung des Motivs im Impressionismus kamen sie zu vergleichbaren Effekten unter Rückgriff auf die Emailkunst und sprachen darum von „Cloisonnisme“. Bei Rouault aber lag die Inspiration aus der Glasmalerei nicht allein auf der Ebene des Formalen, sondern im Geist des Handwerks selbst. Rückblickend schrieb er 1944 in seinen „Soliloques“:

„Die Farbe berauschte den jungen Glasmalerlehrling. Noch bevor er sich an den scharfen Kanten der Scherben seine Finger zerschnitt, waren seine Augen gefangen von den leuchtenden Tönen alter, für die Restaurierung bestimmter Glasfenster.“¹²

Vielleicht dürfen die damaligen Erfahrungen sogar als eigentliches Initiationserlebnis des Malers angesehen werden, durchzog doch die hier geweckte Begeisterung für die Farbe sein gesamtes künstlerisches Schaffen.

Dabei ging es Rouault nicht um ein bloßes Ausschöpfen farblicher Möglichkeiten, sondern darum, die einzelnen Farben in ihrem Zusammenspiel zur Geltung zu bringen: „Weder die große Zahl der Farbtöne noch der Reichtum ihrer Facetten,

allein die Art und Weise, mit welcher der Künstler sie ‚komponiert‘, kann dem Auge bleibende Freude bereiten.“¹³ Die Wahl der Farben selbst aber läßt bei Rouault zweifellos an das Vorbild mittelalterlicher Kirchenfenster denken. Neben Verbindungen aus tiefem Blau, Violett und Grün, wie man sie von den Fenstern der berühmten Kathedrale von Chartres kennt, finden sich häufig warm leuchtende Karminrot- und Brauntöne sowie delikate Mischungen aus Gelb und fahlem Weiß. Reine und gebrochene Farben verbinden sich zu vibrierendem Licht. Selbst das wiederholte Übermalen der von den Konturen umfaßten Felder durch einen in Nuancen variierten Farbauftrag evoziert – bewußt oder unbewußt – Erinnerungen an die Wirkung von Patina, wie sie sich bei Glasfenstern an den Rändern der einzelnen Scheiben in der Nähe der Bleiruten bildet.

Damit aber kommt ein weiteres entscheidendes, aus der Glasmalerei bekanntes Element bei Rouault in den Blick – dasjenige eines zeichnerischen Gerüsts, das er seinen Bildern unterlegte und in das er die Farben einbrachte, wie der Glasmaler die verschiedenfarbigen Gläser in das Gerüst seiner Bleiruten. Wie in der Illustration *Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine* (vgl. Abb. 1) gab Rouault dem Bild dabei oft einen eigenen Rahmen, in dem die Konturen wie die bleiernen Stege in den Lanzetten der Kirchenfenster ihren Ausgangs- und Endpunkt haben. So verbindet sich etwa auf der linken Seite des Bildes der Rahmen mit der Rückenlinie der knienden Frau, die aufgrund des Bildtitels als Samariterin zu identifizieren ist. In ähnlicher Weise berühren der linke Arm und die beiden Füße des sitzenden, ihr zugeneigten Christus den Rahmen auf der rechten und unteren Seite. In der Mitte des Bildes, wo sich die Verzweigungen treffen, scheinen sie dagegen wie überstrahlt von weißer und gelber Farbe. Die starke Vernetzung der einzelnen Bildelemente mit dem Rahmen bewirkt eine nochmalige Steigerung der Flächenhaftigkeit der Bilder. In vorderster Ebene werden die Figuren förmlich in den Rahmen und damit in die Gesetzmäßigkeiten der Fläche eingespannt. An die Stelle der perspektivischen Illusion tritt dagegen die Tiefenwirkung der Farbe selbst mit ihren vielfachen, das Licht auf verschiedene Weise reflektierenden Schichten.

Während Rouault bei den Farben in der Regel Öl und Gouache verwendete, sind die schwarzen Konturen meist aus stark deckender Chinatusche, einem Mittel also, das entsprechend seiner Funktion in den Bildern Rouaults aus der Graphik stammt. Vorbild für diese strikte, auch materiale Trennung der beiden Bereiche könnte auch hier die Glasmalerei gewesen sein. Damit aber hat Rouault so konsequent wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit im Rückgriff auf das alte, ihm vertraute Handwerk graphische und malerische Elemente voneinander geschieden, um sie, zu weitgehender Autonomie geführt, zur Steigerung der je eigenen Wirkung in einem harmonischen Ganzen erneut zu vereinen. Wohl finden sich diesbezüglich Anklänge an Wassily Kandinsky, den großen Vorreiter der Abstraktion in der Moderne. Während dieser aber in erster Linie den rationalen Weg der abstrakten Konstruktion beschritt, folgte Rouault vor allem den sinnlich-materialen Impulsen der Farbe

selbst und forderte ihre Möglichkeiten bis an die Grenzen des Gegenständlichen heraus. Anders als für Kandinsky entfaltete sich für Rouault die Kraft der Farbe letztlich nicht dort am stärksten, wo sie in ein freies, von der Subjektivität des Künstlers diktiertes Spiel mündet, sondern dort, wo sie im pulsierenden Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit zu sich selbst gebracht wird.

In den Arbeiten der 40er und 50er Jahre war dies so weit getrieben, daß auch die Materialstruktur der Farbe zum eigenständigen Ausdrucksmittel wurde. Es kam zu oft zentimeterdicken Farbschichten, die auf der Leinwand zu reliefhafter Oberfläche führten. Sie illustrieren auf eindruckliche Weise Rouaults Verständnis von der Malerei als ein „collaborer avec la matière“¹⁴ („mit der Materie zusammenarbeiten“). Auch hierin wollte man bisweilen Parallelen zu jüngeren Strömungen abstrakter Kunst erkennen. So sah Rainer Beck dieses Phänomen nicht ohne Grund im Zusammenhang mit den Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommenden tachistischen Tendenzen¹⁵. Doch scheint dieser Vergleich nur insofern sinnvoll, als mit ihm die Tragweite des hier wirksamen materialen Impulses beschrieben werden kann. Rouault ging ihm mit nicht minderer Kühnheit nach, ohne jedoch die Grenzen des Gegenstandes zu verlassen. Oft wird in seinen späten Arbeiten, wie etwa der *Nocturne chrétien* von 1952 (Abb. 2) das graphische Gerüst von der Übermacht der Farben förmlich überstrahlt. Der Betrachter fühlt sich an ein von Abendlicht durchflutetes Kirchenfenster erinnert, bei dem die Macht der hinter ihm stehenden Sonne die tragenden Bleiruten fast zum Verschwinden bringt. Dennoch halten sie die Komposition wesentlich zusammen und weisen den einzelnen Farben ihren Platz.

„Pèlerin de l'art“: von der „Not“ des Vollendens

Wenn Rouault von sich als „pèlerin de l'art“ sprach, so impliziert diese Aussage vor jeder Frage nach ihrer religiösen oder künstlerischen Zielrichtung eine Identifikation mit der Haltung des Pilgers selbst. Diese ist wesentlich durch die Hinordnung auf eine das eigene Tun übersteigende Wirklichkeit und damit durch zwei gegenläufige Prinzipien bestimmt: dem Bewußtsein um die Vorläufigkeit des eigenen Tuns sowie dem Versuch, der je größeren Wirklichkeit *in* diesem Tun dennoch gerecht zu werden. Diese beiden Prinzipien bestimmten von frühester Zeit an das künstlerische Schaffen Rouaults und manifestierten sich später ebenso in den charakteristischen, vielfachen Übermalungen wie in der großen Zahl der vom Künstler unvollendet hinterlassenen Arbeiten. In ihnen begegneten sich auf bisweilen tragische Weise der hohe künstlerische Anspruch Rouaults mit dem permanenten Gefühl des Ungenügens, wie es schon 1913 in einem Brief an Suarès zum Ausdruck kam: „Eine furchtbare Seite meiner Natur ist es, daß ich nie zufrieden mit mir bin und mich nie wirklich ganz über meine Erfolge freuen kann. Immer drängt es mich in Auge und Geist darüber hinaus.“¹⁶

Dieses Bewußtsein bewog Rouault bei seinem Vertrag mit dem Kunsthändler Vollard zu einer Klausel, nach der es ihm freigestellt war, seine Arbeiten „nach eigenem Rhythmus“ fertigzustellen. Auch ein Großteil der 770 damals von Vollard erworbenen Bilder war zum Zeitpunkt des Vertrags noch unvollendet und blieb damit zunächst im Besitz des Künstlers. Um sie zum Abschluß zu bringen, blieb ihm aber in den folgenden Jahren weder Zeit noch Kraft. Wiederholt beklagte sich Rouault darüber in seinen Briefen an Vollard, der immer neue Aufträge zu Illustrationen an ihn herantrug und bei einem Teil von ihnen auch die Umsetzung der Entwürfe in Öl wünschte. Wie unter ständiger Aufsicht arbeitete Rouault in seinem Atelier im Haus Vollards nach Aussage von Freunden bisweilen Tag und Nacht und kam doch den eigenen Ansprüchen und denen seines Kunsthändlers nicht nach. Selbst als Vollard dem Maler für jedes vollendete Bild ab 1923 je nach Format einen zusätzlichen Bonus offerierte, änderte dies an der Situation wenig.

Eine nochmalige Zuspitzung erfuhr die Lage nach dem plötzlichen Tod Vollards, als dessen Erben das Atelier des Künstlers verschlossen und die insgesamt 819 darin befindlichen Bilder unabhängig vom Status der Vollendung zu ihrem Besitz erklärten. Nach zahllosen vergeblichen Bemühungen Rouaults, Zugang zu seinen von ihm als „clavier pictural“¹⁷ vermißten Arbeiten zu erhalten, kam es schließlich zu einem langen und aufsehenerregenden Musterprozeß, an dessen Ende 1947 das moralische Recht des Künstlers über sein Werk im Sinn der mit Vollard vereinbarten Klausel bestätigt wurde. Kaum geringeres Aufsehen aber erregte Rouault gut ein Jahr später, als er fast die Hälfte der zurückerhaltenen Werke vor den Augen eines Gerichtsbeamten verbrannte, weil er sie angesichts seines hohen Alters von inzwischen 77 Jahren nicht mehr vollenden zu können glaubte und sie auf diese Weise dem „kommerziellen Zugriff“ zu entziehen suchte.

Kaum zehn Jahre künstlerischer Arbeit blieben Rouault noch, bis er wegen zunehmender körperlicher Gebrechlichkeit 1956 das Malen aufgab. Als er knapp zwei Jahre darauf im Februar 1958 starb, hatte er zwar einen Teil der von den Erben Vollards zurückerhaltenen Werke vollendet. Neben ihnen aber fanden sich erneut Hunderte weiterer unvollendeter Arbeiten. Sie zeugen nicht nur von der altersbedingten Erschöpfung seiner Kraft, sondern auch und vielleicht vor allem von der ungeheuren malerischen Leidenschaft, die ihn bis in die letzten Lebensjahre trieb. Die insgesamt 891 Arbeiten, die man nach dem Tod Rouaults in seinem Atelier fand, sind von dessen Erben nicht verkauft, sondern als zusammenhängender Fonds 1963 dem Pariser Musée national d'art moderne geschenkt worden. Nachdem sie lange Zeit mit Rücksicht auf ihren besonderen Charakter nahezu unbeachtet in dessen Depots ihr Dasein fristeten, sind sie nun seit kurzem in einem eigenen Raum des Centre Pompidou der Öffentlichkeit zugänglich. Als seltene Atelierschau ermöglichen sie einen besonders unmittelbaren Blick auf den intensiven, oft über Jahre und Jahrzehnte dauernden Schaffensprozeß des Künstlers. In ihren unterschiedlichen Graden der Bearbeitung lassen sie die früheren Stadien vollendeter Bilder erahnen und



Abb. 3: Georges Rouault: „Femme au corsage bleu et rouge“ (Fonds der unvollendeten Arbeiten, Nr. 494; 1940–1948; Öl, Tusche und Gouache auf Papier; 61,7 × 43,6 cm; Centre Pompidou, Paris; © bpk, Berlin 2007; VG Bild-Kunst, Bonn 2007)

werden in gewissem Sinn zu deren „journal intime“¹⁸ auf der je eigenen „Pilgerreise“ ihrer Vollendung.

Mitunter handelt es sich um kaum mehr als eine lockere Anordnung von Farbflecken, deren Zusammenklang an die oft zitierte Antwort Rouaults auf die Frage nach dem häufigen Motiv der Richter bei ihm erinnert: „Schwarzes Barett und rote Robe ergeben schöne Farbflecken.“¹⁹ Ein anderes Mal dokumentiert das vielfache Übereinander pastoser Farbschichten gleichermaßen die Leidenschaft des künstlerischen Ringens wie die „Not“ des Vollendens. Letztlich aber zeigt sich in ihnen, wie Rouault sich bei jedem seiner Arbeitsschritte um ein Gleichgewicht im Sinn der von ihm immer wieder apostrophierten „trinité benie“ aus „forme“, „couleur“ und „harmonie“ bemühte²⁰. Sie war das eigentliche Ziel des selbsternannten „pèlerin de

l'art“, blieb aber als übersteigende Realität am Ende unerreicht. Ihrem „semper maior“ konnte im Grund genommen nur in Form der Analogie entsprochen werden – einer Analogie, in der die Realität des Bildes transparent bleibt auf die Wirklichkeit des Ziels hin, ähnlich wie das Glasfenster auf die hinter ihm stehende Sonne. Wenn aber diese Offenheit und Transparenz in den Mittelpunkt der Bemühungen des Künstlers rückt, wird die Frage nach der Vollendung des Bildes im herkömmlichen Sinn sekundär. Vielmehr wird der Schaffensprozeß selbst zu einer Art beständigem Dialog mit der je größeren, in den Blick genommenen Realität.

Nicht umsonst schienen Rouault letztlich dort, wo er sich von der Obsession der Vollendung frei machte, die schönsten Arbeiten zu gelingen. So spricht die für den „Fonds Rouault“ zuständige Konservatorin am Centre Pompidou, Angela Lampe, von den unvollendeten Arbeiten als einem „Rouault, der noch freier, leichter und sinnlicher“²¹ ist, als man ihn bisher zu kennen meinte. Dies zeigt ein abschließender Blick auf das Beispiel der *Femme au corsage bleu et rouge* (Abb. 3). Obgleich die Abbildung mangels neuerer Aufnahmen noch auf ein Photo aus den 60er Jahren zurückgeht, vermag auch sie die Feststellung Lampes anschaulich zu machen. Man meint in ihr eine Art ersten Wurf vor Augen zu haben, der aber eine solche Sicherheit in der zeichnerischen und malerischen Komposition zeigt, daß man versucht ist, das Ergebnis bereits als „vollendet“ zu bezeichnen. Zwar bleiben das Gefüge der Schultern, die Haare oder die Partie um Stirn und Nase der Dargestellten noch unbestimmt. Das Ganze der Komposition aber ist von einer nahezu „vollendeten“ Harmonie und Ausgewogenheit. Zwischen dem hellen Rot der Schultern und dem kräftigen Ultramarin von Kleid und Hintergrund vermitteln die sand- und hautfarbenen Töne des Gesichts und der Halspartie. Auf den Augenlidern und am Dekolleté werden sie ergänzt durch ein kräftiges, helles Gelb. Selbst die wenigen Markierungen mit Kreide, die wie oft bei Rouault auf die Absicht gewisser Korrekturen oder Ergänzungen hindeuten, scheinen wie letzte Glanzpunkte, die der Darstellung zusätzlich Leben verleihen.

ANMERKUNGEN

¹ Zit. nach P. Courthion, Georges Rouault (Paris 1971) 36.

² H. Schade, Georges Rouault. Größe u. Grenze moderner christlicher Malerei, in dieser Zs. 163 (1958/59) 210ff.

³ É. Darragon, Georges Rouault. Exclusivement peintre parmi les peintres, in: Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie, hg. v. F. Hergott (Strasbourg 2006), zugleich Ausstellungskatalog Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 10. 11. 2006–18. 3. 2007, 70.

⁴ Zit. nach St. Koja, Georges Rouault. Malerei u. Graphik (München 1993), zugleich Ausstellungskatalog Salzburger Landessammlungen Rupertinum, 17. 7.–17. 10. 1993, 31.

⁵ Vgl. G. Rouault, Souvenirs intimes (Paris 1926) 50.

⁶ B. Dorival, Georges Rouault. L'Œuvre peint, Bd. 1 (Monaco 1988) 16.

- ⁷ Koja (A. 4) 7.
⁸ Zit. nach F. Chapon, Rouault. Œuvre gravé, Bd. 2 (Monaco 1978) 76.
⁹ Zit. nach Koja (A. 4) 156.
¹⁰ F. Hergott, La luce de la sera. Le ultime opere, in: Georges Rouault, hg. v. R. Chiappino (Lugano 1997), zugleich Ausstellungskatalog Museo d'Arte moderna (Lugano) 23. 3.–22. 6. 1997, 113 ff.
¹¹ Georges Rouault – André Suarès. Correspondances (Paris 1960) 7.
¹² G. Rouault, Soliloques, in: ders., Sur l'art et sur la vie (Paris 1971) 16.
¹³ Ebd. 17.
¹⁴ Zit. nach F. Hergott, Georges Rouault (Recklinghausen 1993) 19.
¹⁵ Vgl. R. Beck, Form – Farbe – Harmonie, in: Georges Rouault, hg. v. S. Gohr (Köln 1983) zugleich Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11. 3.–8. 5. 1983, 109 f.
¹⁶ Rouault – Suarès (A. 11) 81 f.
¹⁷ Zit. nach Georges Rouault, Exposition du Centenaire, hg. v. B. Dorival (Paris 1971), zugleich Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Paris, 27. 5.–27. 9. 1971, 153.
¹⁸ A. Lampe, Work in progress. Les œuvres inachevées, in: Hergott (A. 3) 215.
¹⁹ Zit. nach B. Dorival, Georges Rouault – Œuvres inachevées données à l'État (Paris 1964), zugleich Ausstellungskatalog Musée du Louvre, Paris, 23. 6.–9. 11. 1964, 16.
²⁰ Zit. nach Lampe (A. 18) 215.
²¹ Ebd.