



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 57, Juli 2024

www.winckelmann-akademie.de

Georges Rouault - Mystiker der Moderne

Robert Vlaten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: *Der junge Arbeiter* (Selbstbildnis, 1925) ^[1] ¹

Der Prozess

Im Jahre 1913 vereinbarte der zu dieser Zeit einflussreichste Kunsthändler der Klassischen Moderne, Ambroise Vollard, mit dem noch wenig bekannten Maler Georges Rouault einen sogenannten Atelierkauf, d. h. den Ankauf des gesamten Œuvres eines Künstlers. Dieser zunächst mündlich geschlossene Vertrag wurde 1917 schriftlich fixiert und 1927 sowie letztmalig 1939 aktualisiert. Rouault hatte sich hierbei die in der Kunstgeschichte wohl einmalige Klausel ausbedungen, dass die Kunstwerke - insgesamt nicht weniger als 770 Gemälde und Graphiken -

¹ Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Georges Rouault.

erst dann auf Vollard übergehen sollten, wenn er diese als vollendet erachtete. Eine zeitliche Befristung war hierbei nicht vorgesehen.

Bis zur letzten vertraglichen Konkretisierung 1939 war das von Vollard angekaufte Konvolut auf 563 vollendete und signierte sowie 819 unvollendete Werke angewachsen. Der Vertrag enthielt eine Regelung für die Rechtsnachfolge im Falle des Todes von Rouault, eine entsprechende Klausel für den Tod Vollards fehlte jedoch. Zwei Wochen nach dieser letzten Vereinbarung verunglückte Ambroise Vollard auf der Rückfahrt von einem Besuch bei Pablo Picasso tödlich.

Kurz nach Vollards Tod 1939 versiegelten seine Erben Rouaults Atelier, verwehrten dem Künstler jedweden Zugang zu selbigem und begannen die Sammlung auf dem Kunstmarkt zu verkaufen.

1943 verklagte Rouault die Erben mit dem Ziel, eine weitere unkontrollierte Vermarktung der 'Unvollendeten' zu verhindern. Was folgte, war ein Musterprozess über das geistige Eigentum und moralische Recht eines Künstlers gegenüber seinen Käufern, dessen Ausgang bis heute von Bedeutung ist.

Inwieweit können Werke des Geistes vor ihrer Vollendung gehandelt werden? Wer bestimmt, wann ein solches Werk vollendet ist? Und wer ist bis zu diesem Zeitpunkt Eigentümer dieser Werke?

Im konkreten Fall beriefen sich die Erben darauf, dass Rouault mit dem Vertrag eine 'Verpflichtung nach dem Kauf zur nachträglichen Vollendung' eingegangen sei, die Werke somit bereits Eigentum Vollards gewesen seien, unabhängig davon, ob Rouault dieser Verpflichtung auch nachkomme. Demgegenüber vertrat Rouault die Auffassung, die Vollendung sei 'entscheidende und aufschiebende Voraussetzung' für den Eigentumsübergang.

1946 entschied ein Pariser Gericht, dass „*der Kauf eines unvollendeten Werks nicht das Eigentum daran übertrage*“ ^[2] - und somit für Rouault. Die Erben gingen in Revision, doch 1947 bestätigte ein Appellationsgericht das Urteil und stellte fest, dass es „*die nicht übertragbare Souveränität des Künstlers, ein Attribut seines moralischen Rechts ist, sein Werk zu vervollkommen, es zu ändern, zu zerstören oder auch unvollendet zu lassen, wenn er zweifelt, es seiner würdig zu machen*“ und das Rechtsgeschäft Vollard/Rouault somit „*ein Vertrag über eine zukünftige Sache ist, deren Eigentum erst nach der Vollendung und nur durch eine Lieferung ohne Vorbehalt*“ auf den Käufer übergeht; der Künstler jedoch „*bis zur tatsächlichen Lieferung der Herr seines Werkes bleibt*“ ^[3].

Da der Gegenstand des Handels ein Kunstwerk geistiger Natur sei, könne das Erreichen von dessen „Vollendung“ und somit von dessen rechtlich gültigem Eigentumsübergang nur vom Künstler selbst festgestellt werden. Ob und wann es veröffentlicht, verändert oder zerstört wird, obliegt ausschließlich dem Künstler - und zwar unabhängig vom Zustand des Werkes: vollendet oder unvollendet, materiell oder virtuell, beständig oder vergänglich ^[4].

Für Georges Rouault bedeutete dieses Urteil einen vollständigen Sieg und die Restitution aller unvollendeter Werke an ihn, für die Kunstwelt insgesamt war es ein Meilenstein auf dem langen Weg zur Erlangung einer rechtlichen Souveränität am geistigen Eigentum.

Wer war dieser Künstler, der nach der Rückgabe von 700 'Unvollendeten' die Hälfte davon, somit 350 seiner Werke, im Beisein von Fotografen und Gerichtsbeamten öffentlich verbrannte und somit seine rein künstlerische Motivation für das angestrebte Verfahren unter Beweis stellte.

Die Wurzeln

Als Georges Rouault am 27. Mai 1871 in Belleville, einem Arbeitervorort von Paris, geboren wurde, tobten in der französischen Kapitale die Kämpfe der Pariser Kommune. Napoleon III. war nach der Niederlage gegen Preußen von Bismarck gefangenengenommen worden und musste kurz darauf abdanken. Das zweite Kaiserreich endete zugunsten der Dritten Republik, Frankreich befand sich in einer Zeitenwende.

Als Georges Rouault am 13. Februar 1958 in Paris im Alter von 86 Jahren starb, wurde ihm ein Staatsbegräbnis gewährt. Er hatte zwei Weltkriege und eine Weltwirtschaftskrise überlebt. Zu Beginn seiner langen Schaffensphase befand sich die Kunstwelt im Streit zwischen Historismus und Impressionismus und wurde bei seinem Tod vom amerikanischen Abstrakten Expressionismus, europäischen Tachismus und Informel bestimmt.

In den 60 Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit hat Georges Rouault eine Vielzahl an 'Ismen' erlebt und ist dabei seinen Idealen zeitlebens treu geblieben. Und anders als viele Zeitgenossen, die in ihrer Jugend einer revolutionären Avantgarde angehörten, sich im reifen Alter aber nicht weiterentwickelten oder nur noch selbst rezipierten, wurde Georges Rouaults Kunst bis zu seinem Tod hochgeschätzt.

Rouault kommt als Sohn eines Schreiners schon in früher Jugend in Kontakt mit handwerklichen Tätigkeiten und beginnt mit 14 Jahren eine Lehre als Glasmaler, die er 1890 abschließt. Danach wechselt er an die École des Beaux-Arts in Paris. Zunächst war er Schüler des Historienmalers Elie Delaunay und nach dessen Ausscheiden wurde der große Gustav Moreau sein Lehrer. Bei ihm studierte er in einer Klasse mit Henri Matisse, Albert Marquet und Henri Manguin.



Abb. 2: *Jesus unter den Ärzten* (1894) ^[1]

Moreau war in seiner Spätphase und hatte sich vom Symbolismus abgewandt. Als einfühlsamer Lehrer, der seine Schüler zu Unabhängigkeit motivierte statt sie nach seiner Manier zu indoktrinieren, bezeichnete er sich selbst dabei als „*die Brücke, über die einige von euch gehen werden*“ ^[5]. Nach Moreaus Tod 1898 wurde dessen Lehrstuhl nicht wieder besetzt und seine dem offiziellen Lehrkanon der Akademie entgegenlaufende Arbeitsweise 'exkommuniziert' ^[1].

Ab diesem Zeitpunkt war Rouault - wie viele seiner Kommilitonen - vom offiziellen Akademiesbetrieb ausgeschlossen; es sei denn, er hätte weiterhin gefällige Heiligenbildnisse geschaffen. Doch Georges Rouault folgte, wie ihm Gustave Moreau geraten hatte, seiner von Schwermut geprägten Intuition.

1894 gewann er mit „Jesus unter den Ärzten“ (Abb. 2) den Prix Chenavard. Während seiner Zeit als Student an der École des Beaux-Arts wurde er von Moreau zweimal ermutigt, sich um den Prix de Rome zu bewerben; 1893 mit „Die Prüfung des Samson“ (Abb. 3) und 1895 mit „Die Beweinung Christi“ (Abb. 4). Doch trotz der Unterstützung durch seinen Lehrer wurde jeweils ein Konkurrent bevorzugt, dessen Werk dem akademischen Lehrkanon eher entsprach ^[6].

Alle drei Ölgemälde auf Leinwand offenbaren den Einfluss des Lehrers - Gustave Moreau war einer der einflussreichsten Symbolisten Frankreichs und auch Rouaults Werke aus dieser Zeit offenbaren zwar noch eine konventionell-akademisch gehaltene Bildsprache, die jedoch mit einer mystisch-symbolistischen Ästhetik aufgeladen ist. Die Oberflächen wirken kostbar, die Figuren auratisch und die Farben strahlen einen sinnlichen Glanz aus, der an Rembrandt denken lässt und den Betrachter in eine Traumwelt entführt und erschauern lässt.

Die Werke zeigen noch eine klassisch-raumbildende Tiefenwirkung mit Perspektiven, eine dunkel gehaltene Atmosphäre mit spotlightartig gesetzten Lichtakzenten sowie feinmalerische Valeursmalerei in den Figuren als auch pastose Bildmotive, so dass die gesamte Bildsprache barocken Darstellungsformen folgt. Doch zeigt bereits der „Samson“ die Fähigkeit Rouaults, bewegende Motive wie den von den Philistern geschorenen, geblendeten, ausgepeitschten und verhöhten Samson sehr ausdrucksstark und emotional in seiner Menschlichkeit zu zeigen, ohne die Anteilnahme des Betrachters durch Theatralik oder Pathos zu konterkarieren.

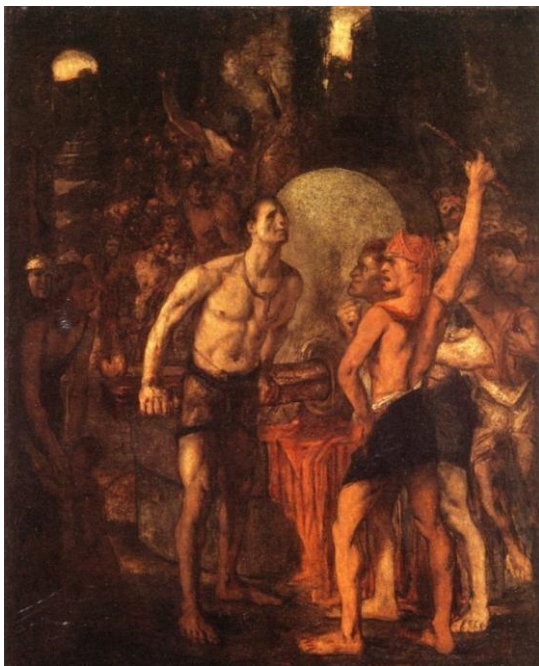


Abb. 3: Die Prüfung des Samson (1893) ^[1]

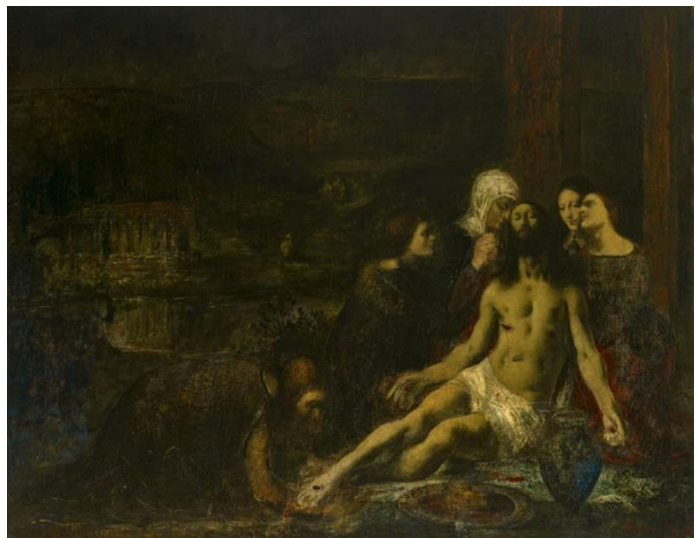


Abb. 4: Die Beweinung Christi (1895) ^[1]

Nach diesen für Rouault enttäuschenden Niederlagen rät ihm Moreau, seinen Gefühlen und seiner inneren Stimme nachzugehen und sich nicht weiter den Vorgaben der Akademie unterzuordnen. Rouault beginnt mutiger zu werden und schafft mit „Paysage de nuit“ (Abb. 5) 1897 ein erstes Werk, welches abseits aller Konventionen seinen Illusionen freien Raum lässt.

Das in Grau-Braun bis Schwarz sehr dunkel gehaltene Aquarell, mit Pastell und Gouache erhöht, zeigt die Mühsal der Arbeiter im nächtlichen Steinbruch. Die Figuration tritt ebenso zurück wie eine dominante Raumentwicklung. Der Pinselduktus wirkt impulsiv und dynamisch bewegt, so dass die bedrückende Atmosphäre eindringlich hervortritt. Der bedrohliche Himmel lastet schwer auf den von ihrer Arbeit niedergedrückten und anonym dargestellten Figuren. Noch hat

sich Rouault jedoch nicht von der klassische Chiaroscuro-Inszenierung von Licht und Schatten sowie der vorwiegend bräunlichen Tonalität befreit ^[7].



Abb. 5: *Paysage de nuit* (1897) ^[1]

Mit dem Tode Gustave Moreaus 1898 beginnt für Rouault eine Zeit der persönlichen und künstlerischen Krisen und Unsicherheiten; der nunmehr 27-jährige Maler verliert nicht nur seinen wichtigsten Lehrer und Mentor, sondern auch einen väterlichen Freund.

Um die Jahrhundertwende fand Moreau zunehmend Halt in einer Hinwendung zum katholischen Glauben. 1901 versuchte er mit einer kleinen Künstlergruppe um den Schriftsteller Joris-Karl Huysmans im kontemplativen Umfeld des Benediktinerklosters von Ligugé eine eigene Künstlergemeinschaft zu gründen. Ihre Bemühungen wurden jedoch vom französischen Staat und dessen antiklerikaler Gesetzgebung mit dem Ziel einer Trennung von Kirche und Staat vereitelt, da im Zuge des französischen Laizismus Glaubensgemeinschaften privatisiert und Klöster aufgehoben wurden ^[8].



Abb. 6: Georges Rouault, 1920 ^[29]

1902 wird Rouault auf Wunsch des verstorbenen Gustave Moreau, der diesen als seinen 'Lieblingsschüler' ansah, zum Verwalter von dessen Privatanwesen ernannt. Nach der Umwandlung dieser Privatsammlung in ein staatliches Museum im Jahre 1903 wird Rouault zu dessen Konservator ernannt, was er bis 1932 blieb.

Zu dieser Zeit beginnt Georges Rouault (Abb. 6) auch die expressive Farbigkeit der Fauves zu übernehmen, allerdings schon hier mit moralischem Engagement, mit düsteren Darstellungen von Dirnen, Clowns, Pierrots und Richtern als sozialkritische Werke im Sinne eines Francisco de Goya oder Honoré Daumier.



Abb. 7: *Die drei Richter* (1936) ^[9]

Wie Letzterer besuchte auch Rouault über einen Zeitraum von sieben Jahren viele Gerichtsverhandlungen und verwandelte seine Impressionen in eindringliche Studien von Richtern und deren in Rouaults Augen zweifelhafte Aufgabe, als Menschen über Menschen zu urteilen. Anders als Daumier versucht Rouault jedoch nicht, diese Richter sarkastisch zu karikieren oder grotesk zu verspotten. Vielmehr thematisiert er mit großer Ernsthaftigkeit die Frage, inwieweit der Mensch dem Menschen ein Richter sein soll (Abb. 7). Häufig zeigt Rouault Richter als Trinität (Abb. 7 und Abb. 21, Seite 14), monumental formatübergreifend, mit strengen, klaren Umrisslinien und einer Farbintensität, die das Diabolische und Erbarmungslose ihrer Charaktere visualisiert.

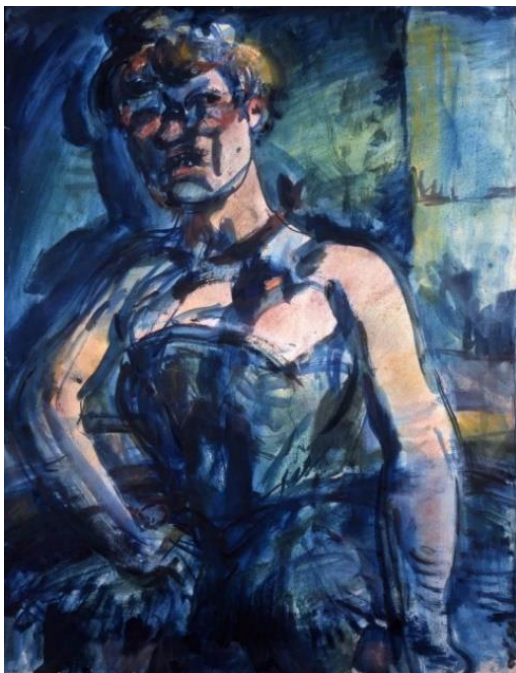


Abb. 8: *Die Säuferin* (1905) ^[10]



Abb. 9: *Die Kunstreiterin* (1906) ^[10]

Rouault besuchte regelmäßig die Varietés auf dem Montmartre und porträtierte die Gestalten der Nacht, die ihm für kleine Gegenleistungen in seinem Atelier nahe dem Place Clichy Modell standen (Abb. 8 und 9).

Das künstlerische Umfeld

Zwischen 1895 und 1901 hatte Rouault im offiziellen Salon de Paris ausgestellt und von 1905 bis 1912 im Salon des Indépendants. 1903 gründet er gemeinsam mit Henri Matisse, Frantz Jourdain und Édouard Vuillard den Salon d'Automne (Herbstsalon), dem auch Paul Cézanne und Auguste

Renoir beitraten und der, neben dem Salon des Indépendants im Frühjahr, eine zweite Plattform im Herbst und somit eine weitere Alternative zum Salon de Paris darstellte.

Auf der berühmtesten Ausstellung des Salon d'Automne im Grand Palais 1905 stellt die vom Kritiker Louis Vauxcelles als „Fauves“ bezeichnete Gruppe junger Künstler erstmals geschlossen aus - Henri Matisse als Mastermind der Vereinigung dieser „Cage aux Fauves“, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck, André Derain, Othon Friesz, Albert Marquet, Charles Manguin, Jean Puy, Charles Camoin und Louis Valtat, zu denen kurz später noch Raoul Dufy und Georges Braque stoßen sollten.

Obwohl sowohl Matisse als auch Rouault bei Gustave Moreau ausgebildet wurden und beide zu den Begründern des Fauvismus gehören, ist ihre Herangehensweise an den künstlerischen Ausdruck doch sehr unterschiedlich. Henri Matisse wollte seinen Werken Ausdruck verleihen, jedoch einen Ausdruck, der *„nicht die auf einem Antlitz sich spiegelnde Leidenschaft“* ist, sondern aus der Ordnung seiner Bilder erwächst, aus der *„Stellung der Figuren in der Komposition, dem leeren Raum um sie herum, den Proportionen“* ^[11].

Für Matisse ist die Komposition ebenso entscheidend für den Ausdruck wie die Farbe, da er nur durch sie *„die verschiedenen Elemente, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen, auf dekorative Art anordnen“* kann („Marguerite“, Abb. 11), nicht aber durch *„die Leidenschaft einer Gebärde“* oder den unkontrollierten Farbrausch einiger Fauves, denn deren *„Lawine von Farben ist von sich aus kraftlos“* ^[11].

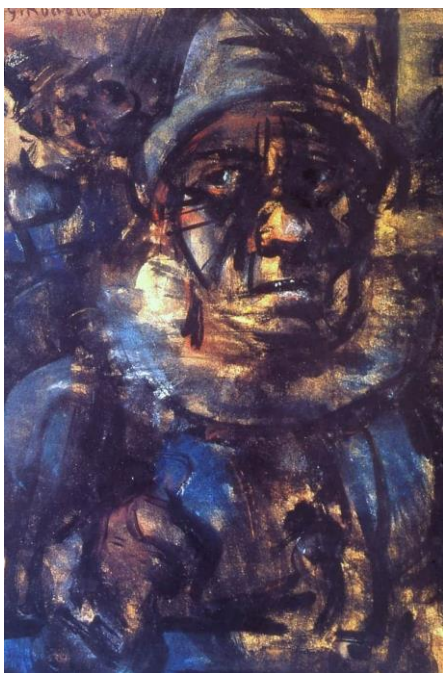


Abb 10: Kopf eines tragischen Clowns (1904) ^[1]

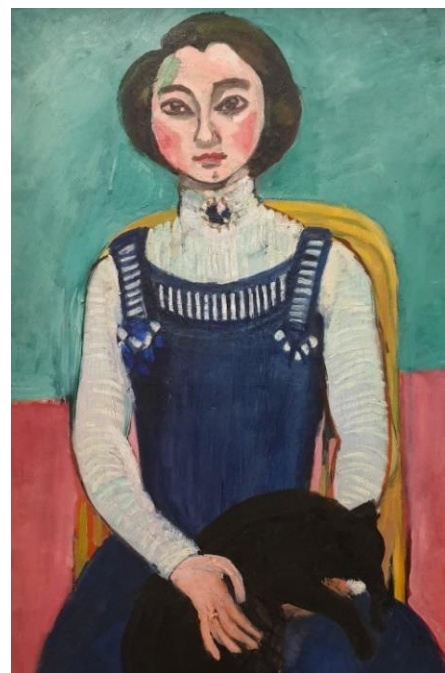


Abb. 11: H. Matisse: Marguerite mit schwarzer Katze (1910) ^[29]

Für Rouault hingegen war der Ausdruck unabdingbar verbunden mit eben jenen Leidenschaften, die das menschliche Angesicht widerspiegelt. Diesen Ausdruck verstärkt er im Frühwerk *„Kopf eines tragischen Clowns“* (Abb. 10) mit wild aufgetragenen Pinselstrichen, die an Peitschenhiebe erinnern. Niedergeschlagen und gepeinigt, formatsprengend und mit von schwarzen Strichen zerschnittenem Gesicht zeigt uns dieser Clown die ganze Tragik seiner Existenz und seiner Bürde, andere zum Lachen bringen zu müssen, obwohl ihm selbst nicht zum Lachen zumute ist.

Dieser zutiefst emotionale Pinselduktus in Verbindung mit der in jedem seiner Werke erkennbaren Empörung über die Ungerechtigkeiten der Welt und sein Mitleiden mit den Qualen menschlicher Existenz zeigen ihn eher in der Nachfolge eines Vinzenz van Gogh, während Matisse den Weg von Paul Cézanne und dessen Reduktion des Bildraumes und die Bildanlage über flächig-geometrische Formen fortführt. Ein Vergleich der Porträts Abbildungen 10 und 11 zeigt die unterschiedliche Herangehensweise ebenso wie die divergierende Rezeption von Edouard Manets „Olympia“ (Abb. 12) durch Rouault (Abb. 13) einerseits und Matisse (Abb. 14) andererseits.



Abb. 12: E. Manet: *Olympia* (1863) ^[29]

Manets Provokation war nicht die Darstellung einer nackten und sexuell aufreizenden Schönheit, welche als schamhafte „Venus pudica“ seit den Zeiten Giorgiones und Tizians durchaus bekannt und beliebt war. Doch die gleichen Kritiker, die Adaptionen dieses Themas - etwa Alexandre Cabanels und Jean-Auguste-Dominique Ingres` klassische Schönheiten - lobten, waren von Manets Olympia angewidert.

Wenig anziehend, weiß wie eine Leiche, mit dreckigen Fingern und aufreizenden Pantoffeln erwartet Olympia ihren nächsten Kunden, dessen Blumenstrauß bereits angeliefert wird. Herausfordernd fixiert sie den zum Voyeur degradierten Betrachter und präsentiert ihr Gewerbe in einem Realismus, der dem tradierten Motiv der lasziv schlummernden oder sinnlich lockenden Göttin den idealisierenden Schleier wegzieht und eine reale Dirne zeigt, die nur gegen Geld ihre Gefälligkeiten erweist ^[12].

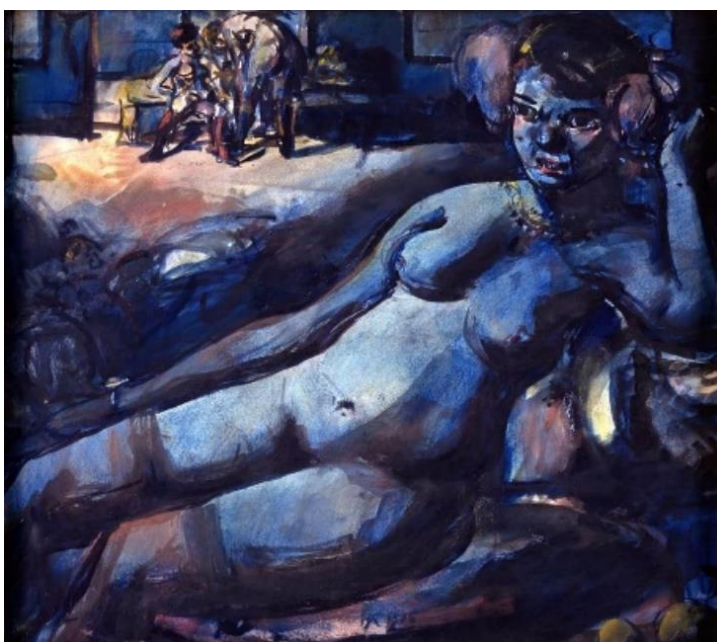


Abb. 13: *Odalisque* (1906) ^[10]

Rouault verweist mit seiner Rezeption auf den sittlich-moralischen Verfall, die Niederungen gesellschaftlicher Randgruppen. Die vom Leben gezeichnete Dirne (Abb. 13) wird in giftigen Blau-Grün-Tönen dargestellt, das Gesicht wirkt abweisend, nahezu fratzenhaft verzerrt und komplett desillusioniert. Durch ihre Position unmittelbar am Bildrand droht sie den Rahmen zu sprengen und dem Betrachter eher bedrohlich denn verlockend entgegenzukommen, während im Hintergrund eine andere Prostituierte ihrem Freier aus den Kleidern helfen muss.

Viele Jahrzehnte später bezeichnete Rouault seine bevorzugten Motive als Menschen, die *„bis zum Tod nur Arbeit kennen, ... die nicht sprechen, die nicht schreiben, ... die beten durch ihre Handlungen“* ^[1].



Abb. 14: H. Matisse: *Odalisque* (1920) ^[29]

Wie anders dagegen Matisse' in eine harmonisch-frische Farbkomposition eingebettete Kurtisane (Abb. 14). Lasziv schlummernd, mit feinen Valeurs, schlanken Körperformen und halb entblößter Brust wirkt sie sinnlich, nahezu unschuldig und dennoch verführerisch. Sie scheint nur darauf zu warten, vom Licht des Tages oder einem freudig erwarteten Liebhaber geweckt zu werden; keine Spur von Reflektionen gesellschaftlicher Problematiken mischen sich in Matisse' idealisierten Halbakt.

Matisse wollte dem Betrachter mit seinen Bildern Freude bereiten - mit einer Kunst, die *„das gleiche Gefühl hervorruft wie ein guter Sessel“* ^[7]. Rouault dagegen will aufrütteln, dem Rezipienten seine Verzweiflung entgegenschleudern - und gleichzeitig doch Hoffnung machen durch seinen unerschütterlichen christlichen Glauben. Matisse indes sieht sein Werk als *„Kunst des Gleichgewichtes, der Reinheit und Ruhe, ohne jede Problematik, ohne jedes aufwühlende Sujet, die dem geistigen Arbeiter ... geistige Beruhigung verschafft, seine Seele glättet und Erholung von den Mühen des Tages ... bedeutet“* ^[5].

Was beide jedoch verbindet, ist die enorme Bedeutung der seit Eugène Delacroix in Frankreich immer unabhängiger werdenden Farbe als primäres Gestaltungsmerkmal und dessen Vorrang vor der Raumillusion, die wiederum spätestens seit Edouard Manet ihre Unantastbarkeit zu verlieren beginnt. Die Farbe als autonomer Eigenwert, nicht mehr als beschreibende Lokal- bzw. Gegenstandsfarbe, nicht mehr in tonalen Valeurs gebändigt, sondern in großen, harmonischen Flächen zusammengefasst. Nicht mehr kleinteilig getupft wie bei den mittlerweile arrivierten Impressionisten, und auch nicht mehr systematisch und minutiös-pedantisch gepunktet wie bei den Neoimpressionisten, deren konzentriert gesetzte Points Matisse zu einer einzigen Fläche zusammenzusetzen scheint ^[5].

Cézanne und Gauguin hatten den Weg geebnet, der Farbe eine Autonomie verliehen und aus dem fleckigen Rausch der Impressionisten flächige Felder geschaffen. Die Zweidimensionalität des Malgrundes wird nicht mehr kaschiert, die Mimesis einer nicht vorhandenen Raumtiefe durch perspektivische Techniken - seit der Renaissance unabdingbares Dogma - immer mutiger aufgegeben. Die Fauves um Matisse gehen diesen Weg weiter und schaffen Raum und Ästhetik nur noch durch Farbe, allerdings nicht wie die Pointillisten um Seurat und Signac nach objektivierbaren, normativen Kriterien, sondern mit Sentiment, mit Leidenschaft und Gefühl.

Neben Rouault pflegen insbesondere der feinsinnige André Derain und - als wahrer Inbegriff des „Wilden“ - der ungestüme Maurice de Vlaminck mit ihrem überschäumenden Temperament, welches sie van Gogh näherbringt als Cézanne, den Habitus des Fauves. Doch anders als de

Vlaminck, der sich nur auf van Goghs ekstatisch Eruptives beruft, rezipiert Rouault auch dessen verzehrenden Weltschmerz und tiefe Religiosität.

Mit seinem dezidiert gesellschaftskritischen Ansatz nähert sich Rouault zudem eher den Dresdner „Brücke“-Künstlern um Kirchner, Schmidt-Rottluff und Heckel an als den französischen Fauves. Hier wie dort dominiert die Flächigkeit auf der nicht mehr verbräunten Zweidimensionalität der Leinwand sowie die Farbe als bestimmendes Stilmittel. Doch wo der Fauvismus die Illusion in der akademischen Malerei mehr analytisch durch Reduktion vereinfacht und den Malgrund in eine neue Ordnung von Linien, Farben und Flächen verwandelt, deformiert die Brücke das Figurative stärker, kontrastiert die kaum vermischten, klaren Farben härter, verzahnt die einzelnen Flächen wilder und thematisiert die kritische Geisteshaltung deutlicher.

Ihre schnelle, eruptive 15-Minuten-Malerei steht in deutlichem Gegensatz zur kontrollierten Komposition eines Matisse. Reagiert die Brücke impulsiv-emotional auf einen äußeren Eindruck und verwandelt diesen in einen expressiven Ausdruck, so verzichten die Fauves auf die Umwelt und komponieren ein von der Außenwelt gänzlich unabhängiges Motiv. Somit transportieren die Dresdner immer auch einen gedanklichen Inhalt (Fundamentalkritik am Establishment, Sehnsucht nach einem Naturzustand), während bei den Fauves das Sujet lediglich ein Anlass ist, um daraus ein nur für sich stehendes, neues Seh-Objekt zu kreieren ^[11].

Ähnlich wie der weltanschaulich motivierte Rouault die Entwicklung der Fauves nur kurz begleitete, verhielt es sich bei der Brücke mit Emil Nolde, den seine Weltflucht in die Südsee verschlug, wo er in Kontakt mit der Kultur der 'Primitiven' zur biblischen Malerei fand. Und ebenso wie bei Rouault im Vergleich mit den französischen Fauves zeigt sich auch bei Nolde deutlicher als bei den anderen deutschen Expressionisten das innere Feuer, die ekstatische Glut der Farben und damit einhergehend eine mystisch-religiöse Grundüberzeugung. Wieder andere Maler führte der Erste Weltkrieg zur religiösen Malerei - so fand Karl Schmidt-Rottluff durch die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts von den farben- und lebensfreudigen, eruptiven Akten der Moritzburger Seenplatte zum schwarz-weißen Holzschnitt des Passionszyklus.

Georges Rouault kann nur in den Anfangsjahren der Gruppe als den „Fauves“ zugehörig bezeichnet werden, und das auch eher in deren Dunstkreis denn als typischer Vertreter. Zu sehr ist bereits sein Frühwerk auf die Abgründe der gesellschaftlichen Moral und das Schicksal der verelendeten Randgruppen fokussiert, als dass er sich mit den Farbexplosionen eines de Vlaminck oder der freudigen Lebensbejahung eines Matisse hätte begnügen können. Rouault ist nicht heiter-dekorativ, sondern ernst, religiös und in dieser Zeit pessimistisch und anklagend. In bewusster Abgrenzung von allzu avantgardistischer Auflehnung gegen alles Althergebrachte konstatiert Rouault: *„Auflehnen kann sich jeder; in der Stille einem inneren Ruf gehorchen, ohne Ungeduld zeitlebens die angemessenen Ausdrucksmittel suchen, das ist weit schwieriger“* ^[5], womit er zugleich den eigenen Anspruch an sich selbst beschreibt.

Insofern erklärt sich auch das eher milde Urteil des Publikums über die Fauves, die zwar mit maltechnischer Exzentrik provozierten - woran die Kritik durch die impressionistischen, neo- und post-impressionistischen Vorgänger allerdings bereits gewohnt war -, inhaltlich jedoch eher unbedenklich blieben. Rouault jedoch zertrümmerte die Heile-Welt-Vorstellung der Rezipienten, indem er etwa ein naiv-kindliches Clown-Image demaskierte und ad absurdum führte - hierfür hatte das Publikum kein Verständnis.

Neben seinem Lehrmeister und väterlichen Freund Gustave Moreau und den Fauves um Henri Matisse wird Rouault auch vom Spätwerk Rembrandts (Abb. 2, Seite 4) und - nicht zuletzt aufgrund seiner Ausbildung als Glasmaler - von gotischen Kirchenfenstern stark beeinflusst.

Schon lange vor seinem inbrünstig christlichen Spätwerk dominierten Motive wie Dirnen, Spießer, unglückliche Clowns als Metaphern für den in seinem Schicksal verhafteten Menschen und verächtliche Richter das Œuvre des jungen Rouault, der sich somit, anders als alle anderen Fauves, den dunklen Seiten der zeitgenössischen Gesellschaft zuwandte. Kalt und giftig wirken seine Farben und geben einen Eindruck von seiner inneren Abscheu vor den Ungerechtigkeiten um ihn herum. Erst in seinem Spätwerk verwandelt sich sein Protest zunehmend in ein Mitleiden mit seinen Protagonisten ^[13].

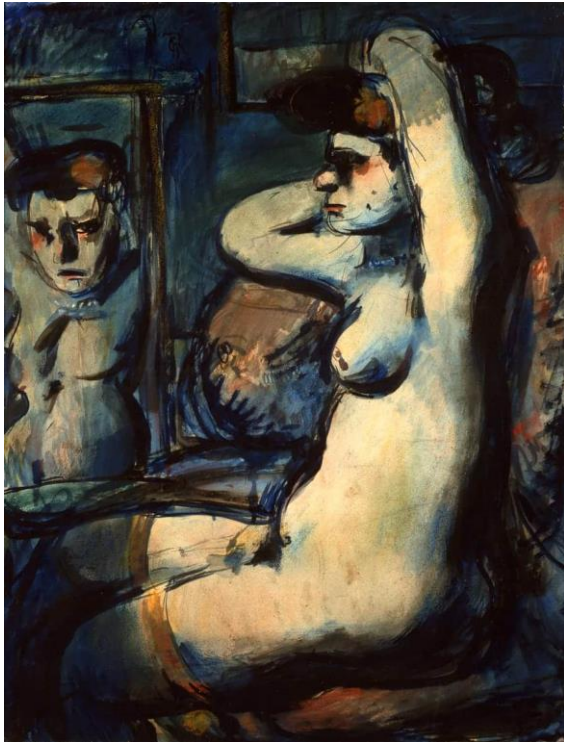


Abb. 15: *Dirne vor dem Spiegel* (1903) ^[1]

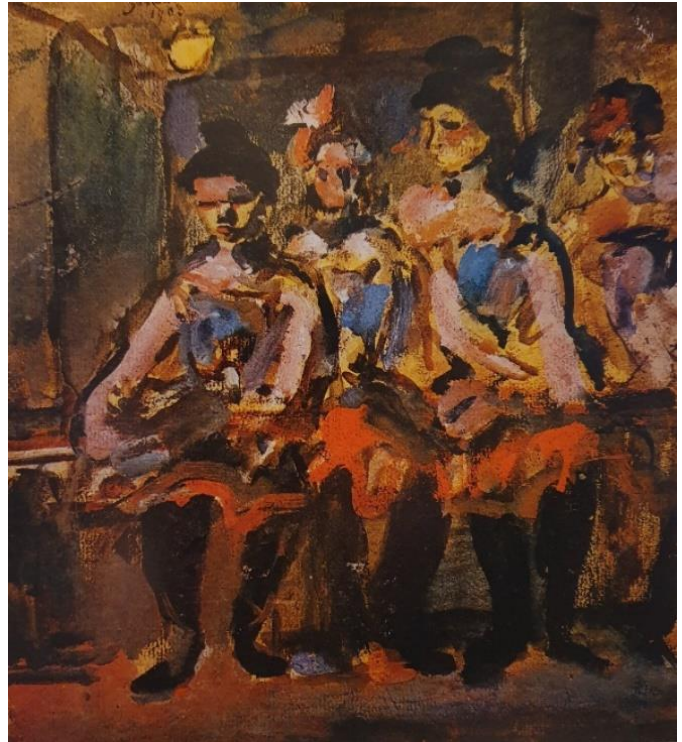


Abb. 16: *Dirnen* (1903) ^[1]

Schon Edgar Degas und Henri de Toulouse-Lautrec thematisierten die moralischen Abgründe, porträtierten die Gefallenen und Hilflosen, Halbweltwesen, Prostituierte und wehrlose Ballettschülerinnen. Doch sie bleiben kühl und distanziert beobachtend, ihnen fehlt die emphatische Anteilnahme eines Georges Rouault, bei dem trotz allem Elend und aller Sozialkritik immer auch die Hoffnung auf spätere Erlösung erhalten bleibt. Vom Leben gezeichnet und ohne jedwede Illusion über ihr Schicksal, jedoch nicht vulgär, mit einem letzten Rest an Stolz, tritt uns die „*Dirne vor dem Spiegel*“ entgegen (Abb. 15), durch den sie weniger sich selbst als eher den Betrachter anklagend fixiert. Rouault sieht in den Prostituierten Symbole der irdischen Erniedrigung und gleichsam Subjekte einer unmittelbaren Erlösung durch Leiden ^[7].

Wirken Degas und Toulouse-Lautrec analytisch und - wenn auch schonungslos - nahezu gleichgültig, zynisch und mit einer gewissen Lust an der Dekadenz, am Verfall des Fleisches ^[7] (Abb. 17 und 18), dann zeigen Rouaults Dirnen tiefe emotionale Betroffenheit, Abscheu und Wut (Abb. 15 und 16). „*Ein Schrei in der Nacht! Ein ersticktes Schluchzen! Ein Lachen, das sich selbst erwürgt*“ - mit dieser Eindringlichkeit beschrieb Rouault sein eigenes Œuvre ^[9]. Das bereits in Öl gemalte, sehr farbintensive Werk „*Dirnen*“ (Abb. 16) zeigt mit seinen nur angedeuteten und schnell hingeworfenen Konturlinien und den fleckigen Farbaufträgen eine starke Expressivität. Leuchtende Bänder von Blau, Gelb und Rot dominieren das Bild in waagerechten Bahnen, jeweils kontrastiert vom Schwarz der Haare und der Beine.



Abb. 17: H. de Toulouse-Lautrec:
La Goulue im Moulin Rouge (1892) ^[29]



Abb. 18: E. Degas: *Drei Dirnen auf einem Sofa* (1879) ^[29]

Rouaults Werke aus dieser Zeit sind durch eine dominante Schwärze gekennzeichnet, die in deutlichem Gegensatz zu den hellen Farben der Impressionisten und der Fauves Aufsehen und größtenteils Unverständnis auslösten. Man nannte diese Bilder *tableaux noirs*; sie zeigen, wie sehr Rouault mit seinen Figuren mitleidet und sie nicht mit voyeuristischem Interesse studiert.

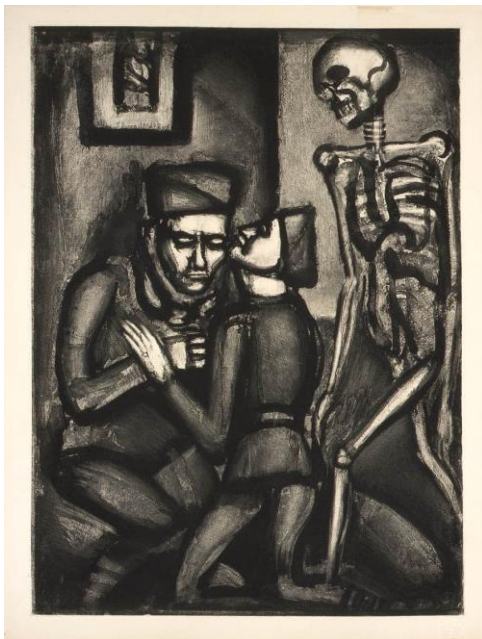


Abb. 19: *Das wird die letzte sein, Väterchen* (Miserere, 1927) ^[10]



Abb. 20: Francisco de Goya: *Das Gleiche* (1810-1820) ^[29]

Dieser mit zunehmendem Alter immer stärkere Bezug auf das christliche Heilsversprechen unterscheidet Rouault auch von dem hoffnungslosen und verbitterten Porträtisten menschlicher Abgründe Francisco de Goya und seinen „*Desastres de la Guerra*“ (Abb. 20). Gleiches gilt für den Sarkasmus eines Honoré Daumier, dessen Karikaturen von Richtern und anderen Honoratioren (Abb. 22) ebenfalls Anklang in Rouaults Werk finden (Abb. 21), auch wenn Rouault der hintersinnige Humor Daumiers oder der von ihm ebenfalls geschätzten Jean-Louis Forain und

Félicien Rops gänzlich abgeht. Wie die vorgenannten sieht auch Rouault in diesen Richtern Symbole einer bourgeoisen Allmacht und Korruption, der die Unterprivilegierten machtlos gegenüberstehen.



Abb. 21: Richter (1908) ^[1]

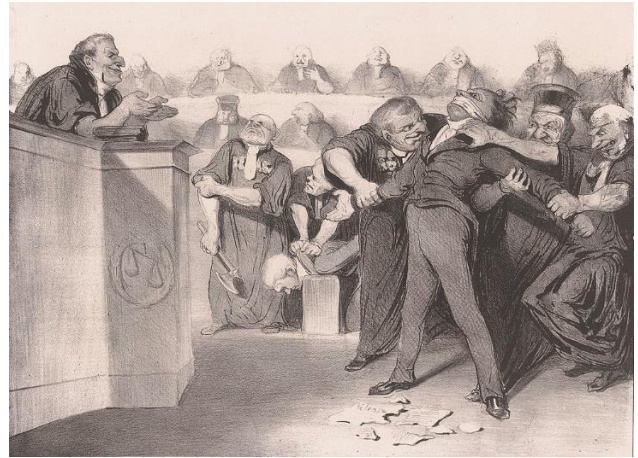


Abb. 22: H. Daumier: *Sie haben das Wort, erklären sie sich, sie sind frei!* (1835) ^[29]

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts ist Rouaults Werk maßgeblich geprägt von dem Dichter Léon Bloy, der als glühender Katholik in polemischen Schriften gegen Heuchelei und Unglaube agitierte, sowie den Philosophen und Neothomisten Jacques und Raissa Maritain. Bloys geradezu wahnhaft Tiraden gegen Protestantismus, Gottlosigkeit und demokratisch-laizistische Bürgerlichkeit warnen vor einem Ende aller Zeiten, sollte die Menschheit die katholische Wahrheit nicht anerkennen. Maritains Versuch einer Integration der Lehren Thomas von Aquins und der Metaphysik in die Kunst in seinem „Art et Scolastique“ von 1920 inspirierten Rouault stark.



Abb. 23: Ambroise Vollard ^[7]

Bereits 1907 lernt er seinen späteren Agenten Ambroise Vollard (1865 - 1939, Abb. 23) kennen, der u. a. die Werke von Cézanne, Matisse, Picasso, van Gogh und de Vlaminck vermarktete und dessen Bedeutung für die Klassische Moderne nur mit der des eine Generation jüngeren Daniel Henry Kahnweiler vergleichbar ist.

Einflussreiche Händler und Galeristen wie Vollard und Kahnweiler kauften mitunter das Gesamtwerk von Künstlern auf („Atelierkauf“, siehe Seite 2) und sicherten sich so dessen Vermarktung (und den Gewinn), ohne dass die Künstler hierauf noch entscheidenden Einfluss gehabt hätten.

Kein anderer Künstler war jedoch so eng mit Ambroise Vollard verbunden wie Georges Rouault.

Als Autor von Sachbüchern und fiktionaler Literatur sowie als Verleger nutzte Vollard seine zahlreichen Kontakte zu bekannten Malern und ließ sie seine Veröffentlichungen illustrieren.

1908 heiratete Georges Rouault Marthe Le Sidaner, die Schwester des pointillistisch-symbolistischen Malers Henri Le Sidaner, mit der er vier Kinder hatte. Die Familie lebte abwechselnd in Paris als auch in Versailles. 1906, 1910 und 1911 konnte Rouault dann in den Galerien von Weil und Druet in Paris seine ersten Einzelausstellungen feiern.

Die Werkphasen

Im Vorwort zum Werkverzeichnis von Georges Rouault beschreibt seine Tochter Isabelle dessen Werkphasen mit: „Die verschiedenen Verfahren, die der Künstler nacheinander anwandte, lassen sich jedoch wie folgt zusammenfassen: Kohle, Kohle und Bleistift, Aquarell und Pastell, Farbtinte, Benzinfarbe und Fettstift, Monotypien, Leimtempera, Lavendel, Gouache und Pastell, Öl auf Leim, Gouache und Öl (manchmal), Zeichnung und Tuschewaschung; schließlich nahm Rouault endgültig die Öltechnik an.“^[14].



Abb. 24: *Badende* (1903) ^[1]

Rouaults Frühwerk zeichnet sich durch einen schnellen, nervös-explosiven Expressionismus aus, für den sich das von ihm bevorzugte **Aquarell** besonders eignete. Die „*Badenden*“ von 1903 (Abb. 24) als auch das mit Pastell erhöhte Aquarell „*Versailles*“ (Abb. 25) zeigen den spontanen Pinselduktus und das mitunter wie mit Peitschenhieben eruptiv wirkende Arbeiten Rouaults in dieser frühen Werkphase.

Die zu dieser Zeit bevorzugte Farbe Blau ist dem Einfluss Cézannes zu verdanken, den Rouault ebenso verehrte wie es Matisse tat und den er als „*den Seher der Malerei*“ bezeichnete ^[15]. Beim Akt der „*Badenden*“ zeigt Rouault seine Modelle im Freien und nicht - wie bei seinen Dirnen-Motiven üblich - in einem geschlossenen Raum (Abb. 15 und 16, Seite 12).

Vor einem freundlichen Sommerhimmel erscheinen uns diese jungen Frauen unschuldig und anmutig und keineswegs als Prostituierte dargestellt; hier sind keine abgelebten und elenden Figuren aus der Pariser Halbwelt zu erkennen, die „*Badenden*“ wirken vielmehr jung, gesund und heiter. Mit schnellen, teilweise ununterbrochenen und rhythmisch-schwungvollen Konturlinien erschafft Rouault Figuren intensiven Ausdrucks.

Bei „*Versailles*“ dagegen entwickelt sich ein raumtiefer Blick von der das Bild bestimmenden Fontäne über eine baumbestandene Allee bis zum eigentlichen Schloss im Hintergrund. Hier steigert Rouault das dominierende Blau mit Akzenten seines komplementären Oranges und schafft durch den punktuellen Einsatz von Pastell eine glühende Farbpracht, die zusammen mit dem spontanen, impulsiven Pinselstrich und der ebenso eruptiven Ikonographie der Fontäne eine enorme Dynamik und Potenz ausstrahlt. Bei der einige Jahre später entstandenen „*Frau mit Federhut*“ (Abb. 26) bedient sich Rouault bereits einer deutlich variableren Farbpalette und

kombiniert die expressive Malweise mit starken Konturen und einer komplementären Farbkombination aus Blau/Orange- und Rot/Grün-Motiven.

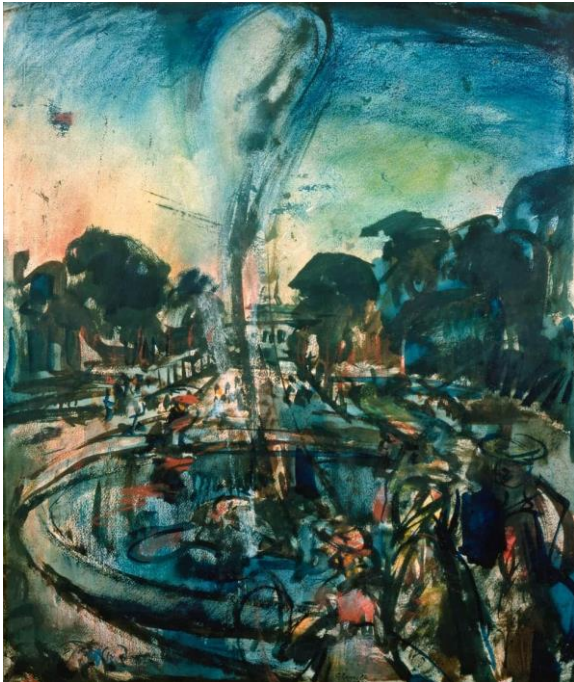


Abb. 25: Versailles (1905) ^[6]

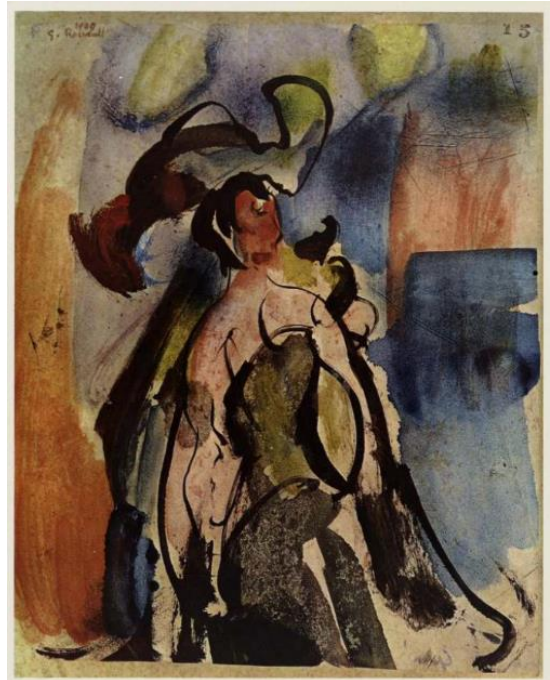


Abb. 26: Frau mit Federhut (1909) ^[16]

Spätestens ab 1906 experimentierte Rouault wie viele Fauvisten in dieser Zeit mit **Keramik** und stellte diese ebenfalls im Salon D'Automne aus. Hierbei bevorzugte er den Teller als Malgrund, da dieser seiner Ansicht nach als eine Art Tondo einem in Ton gebrannten Gemälde gleicht. Ähnlich den Aquarellen und Gemälden dieser Zeit dominiert auch bei Rouaults Keramiken eine leuchtende Farbigkeit mit Figuren in emotional aufgeladener Expression. Die Teller bzw. Deckel der Abbildungen 27 und 28 zeigen eine vergleichbare Expressivität in der Figuration, der Farbgebung sowie der impulsiven Konturierung wie seine Aquarelle aus dieser Zeit.



Abb. 27: Sitzender Akt (1907) ^[1]



Abb. 28: Akt (1908) ^[1]

Gemeinsam mit den Fauvisten Henri Matisse und André Derain fertigte er im Atelier des Keramikers André Metthey eine große Anzahl an Werken und betrachtete zu dieser Zeit die Keramik als seine wichtigste Ausdrucksmöglichkeit. Insbesondere die im Vergleich zum Aquarell ausgeprägte Materialität der Keramik faszinierte Rouault, der in diesem Werkprozess aufgrund der Endgültigkeit des Brennvorganges auch einen definitiven Abschluss des jeweiligen Werkes finden musste. Dies führte ihn zu einer Beruhigung und Vereinfachung der Motive, zu klarer Konturierung und leuchtenden Farben, zu einer Reduktion auf das Wesentliche ^[14], die er bereits aus seiner Lehrzeit zum Glasmaler kannte und die dem Credo seines Lehrers Moreau „*In der Kunst tritt die Empfindung umso klarer zutage, je einfacher die Mittel sind*“ ^[5] entsprach.

In allen Phasen seines Schaffens fertigte Georges Rouault eine reiche Fülle an **Graphiken** an, davon insgesamt 13 Zyklen als Mappenwerke. Zeitgleich mit seiner Rückkehr vom Aquarell zur Ölmalerei beginnt Rouault um 1910 mit der Graphik zu experimentieren, welche die Ölmalerei von 1918 bis 1929 fast vollständig verdrängen sollte. Die graphischen Zyklen gehören zu den wichtigsten Werken seines gesamten Œuvres, wobei er im Laufe der nächsten Jahrzehnte unterschiedlichste Techniken anwendete, vom Tiefdruck (Holzschnitt) über den Flachdruck (Lithographie) bis zum Hochdruck (sowohl ätzende Heliogravüren als auch Radierungen, Aquatinten und manuelle Stichverfahren) ^[6].

Die lithographischen Lavierungen zeichnen sich durch eine enorme Weichheit aus, wobei Rouault sowohl mit glattem, dünnem und grautonigem Chinapapier als auch mit dem schwereren, hellbraun- bis cremefarbenen Japanpapier experimentierte ^[17]. Am Beginn dieser Entwicklung stand bei Rouault zunächst die Tuschezeichnung, die er in den Anfangsjahren noch farbig mit Gouache und Leimfarbe kombinierte und als Lithographie umsetzte. Diese polychrom und großflächig verwendeten Farben zeugen noch vom fauvistischen Einfluss der 1900er Jahre.

Aufgrund der prägenden Erfahrungen des Ersten Weltkrieges fokussiert sich das graphische Werk Rouaults ab Mitte der 1910er Jahre auf die Darstellung der Schrecken, die sich in den Lebenswirklichkeiten vieler seiner Zeitgenossen manifestierte. Bereits 1912 begann Rouault in Anbetracht des Todes seines Vaters mit seinem vielleicht wichtigsten Werk, der Graphikserie „**Miserere**“ („*Erbarme Dich*“, ursprünglich „*Miserere et Guerre*“), benannt nach Psalm 51 „*Miserere mei Deus*“.

Diese Sammlung von 58 Kupferstichen (Abb. 19, Seite 13 und Abb. 29 - 35) mit jeweils circa 50 x 70 cm erheblicher Größe wird von selbst verfassten Texten begleitet und sollte ursprünglich zwei Bücher des Dichters und Freundes André Suarès illustrieren, die jedoch nie publiziert wurden. Die Ikonographie wurde maßgeblich von den Eindrücken des Ersten Weltkrieges beeinflusst und zeigt in einem epischen Panorama Leiden, Schmerz und Tod, aber auch den Glauben und die Hoffnung menschlicher Existenz.

Rouault, der einem der Clowns sein eigenes Porträt verleiht (Abb. 34, Seite 19) und in einem anderen Motiv die Straßen seiner Jugend im Banlieue Belleville vor Paris thematisiert (Abb. 35, Seite 19), schafft dieses Werk nach eigenen Worten „*für die armen Menschen, die in ihrem Herzen eine große Liebe zu dem tragen, was man weder sehen noch wiegen kann*“, und für die „*der Zufluchtsort des Kreuzes der einzige Zufluchtsort ist*“ ^[6].

Der Künstler vereint den Leidensweg Christi mit den Qualen der Menschen, für die der Tod Jesu zur letzten und doch unerschütterlichen Hoffnung wird. Ein großer Teil der Graphiken thematisiert den gerade erlebten Krieg, z. B. mit dem Vater, der seinem Sohn verspricht nur noch einmal in den Kampf zu ziehen, obwohl der Tod schon auf ihn wartet (Abb. 19, Seite 13). Der

Mensch wird sich selbst zum Feind (Abb. 31) und es bleibt ihm nur der einsame Tod, von dem sich die hilflosen Hinterbliebenen nur noch abwenden können (Abb. 30).

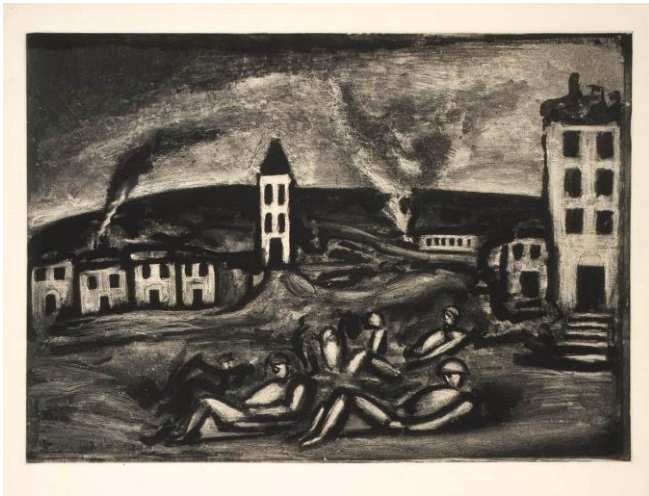


Abb. 29: *Mein liebliches Land, wo bist Du?* ^[10]



Abb. 30: *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir* ^[10]

Die ursprünglich in Schwarz-Weiß gehaltenen und in feinen Graustufen nuancierten Tuschezeichnungen hat Rouault auf Wunsch von Ambroise Vollard später teilweise in Gemälde umgewandelt und dabei mitunter mehr als ein Dutzend Mal überarbeitet. Die meisten Radierungen stammen aus den Kriegsjahren 1914 bis 1918. In den 1920er Jahren wurden sie dann fotomechanisch mittels Lichtdruck bzw. Heliographie auf Kupferplatten übertragen, die er im Weiteren mechanisch mit Stacheln als auch chemisch überarbeitete ^[17], und schließlich zwischen 1922 und 1927 gedruckt.

Bei diesen Aquatinten wurden die Tiefen mit Kaltnadel und die Licht-Schatten-Verläufe durch Mehrfachschleifungen akzentuiert, während die Konturen mit Zucker-Aquatinta intensiviert wurden ^[18]. Nach dem Druck ließ Vollard die Platten entwerfen; die Veröffentlichung erfolgte allerdings erst 1948 und somit lange nach dem Tod des Verlegers.

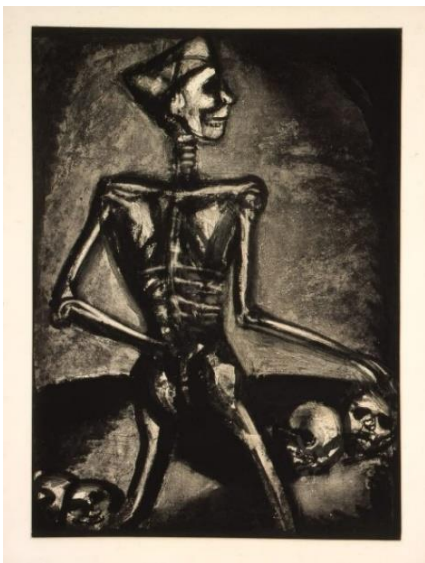


Abb. 31: *Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf* ^[10]

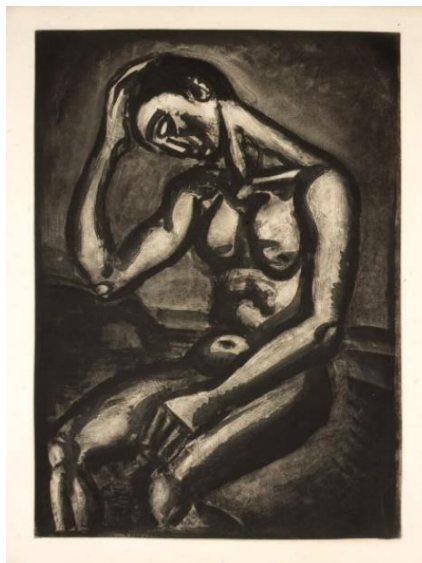


Abb. 32: *Einsam in diesem Leben voller Fallen und Tücken* ^[10]



Abb. 33: *In der alten Vorstadt des langen Leidens* ^[10]

Die Motive bleiben insgesamt figurativ und wirken mitunter ikonenhaft, erinnern in manchen Drucken an spätgotische Darstellungen, mit schwarzem Hintergrund statt Goldgrund ^[18]. Bei den meisten Motiven erscheinen die formatfüllenden Einzelpersonen im Brust- oder Halbbild.

Ikongraphisch zeigt Rouault - anders als beispielsweise Käthe Kollwitz - eher repräsentative Typen denn reale Menschen, die jeweils für bestimmte Formen von Leid und Qual, aber auch für das Böse und Lasterhafte stehen. Jesus wiederum verkörpert die Solidarität mit den Entrechteten und deren letztendliche Erlösung. Offensichtlich ist der christliche Impetus des Gesamtwerks, doch erscheint dieser weniger katholisch-klerikal als vielmehr allgemein spirituell motiviert.

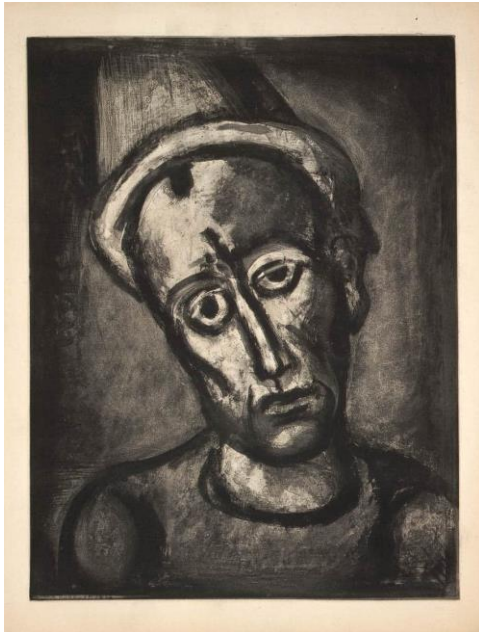


Abb. 34: *Tragen wir nicht alle Masken?* ^[10]



Abb. 35: *Die Straße der Einsamen (Belleville)* ^[10]

Neben dem „*Miserere*“, welches Rouault als sein wichtigstes Werk erachtete, schuf der Künstler weitere Graphikzyklen, wovon „*Les Fleurs du Mal*“ (1925-1927, Abb. 36), „*Souvenirs intimes*“ (1926, Abb. 37), „*Grotesques*“ (1927-1929, Abb. 38), „*Paysages légendaires*“ (1929, Abb. 39-41), „*Petite Banlieue*“ (1929, Abb. 46), „*Cirque*“ (1930, Abb. 42), „*Les Réincarnations du Père Ubu*“ (1932, Abb. 43), „*Le Cirque de l'Étoile filante*“ (1938, Abb. 44) und „*Passion*“ (1939, Abb. 45) die bedeutendsten sind.

Angeregt durch Charles Baudelaires Gedichtband „*Les Fleurs du Mal*“ fertigte Rouault insgesamt 14 Druckgraphiken zu diesem Meilenstein der Lyrik der Moderne an, deren farbige Überarbeitung 1938 beendet, jedoch erst nach Rouaults Tod 1966 veröffentlicht wurde. Melancholie und Weltschmerz, Verdrossenheit und Trauer, Leid und Hoffnungslosigkeit, Liebe und Tod, Gut und Böse, aber ebenso Hoffnung und Erlösung sind Themen, die auch Rouault umtreiben. Mit dem „*Danse macabre*“ zeigt Rouault diese Ambivalenz einer in Verwesung befindlichen Frau ohne Lippen und mit skelettiertem Oberkörper, die dennoch kokett und hochmütig ihre 'schöne Erscheinung' präsentiert, somit - wie der Untertitel einer farbigen Überarbeitung (Abb. 36) besagt - „*stolz wie ein Lebender auf ihre edle Statur*“ ist.

In der Beschäftigung mit sozialen Fragen, den Abgründen der Gesellschaft und deren Randexistenzen, dem Morbiden, der Vanitas, Traumwelten und der Realität in modernen Großstädten sowie dem Aufstieg und Fall menschlicher Existenzen erkennt der Maler seine eigenen Intentionen und künstlerischen Sujets.



Abb. 36: *Stolz wie ein Lebender, auf ihre edle Statur* (1937) ^[10]

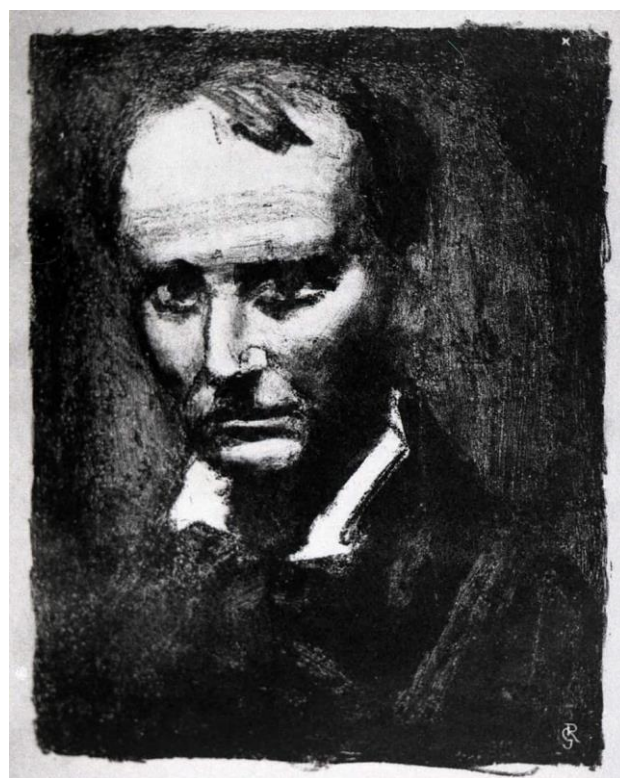


Abb. 37: *Baudelaire* (1926) ^[10]

So ist es nicht verwunderlich, dass Rouault in seinem Lithographie-Zyklus „*Souvenirs intimes*“ neben Gustave Moreau, Léon Bloy und sich selbst auch Charles Baudelaire porträtierte - geistreich, herausfordernd und ein wenig überheblich (Abb. 37).



Abb. 38: *Im Paradeschritt* (1927-1929) ^[10]

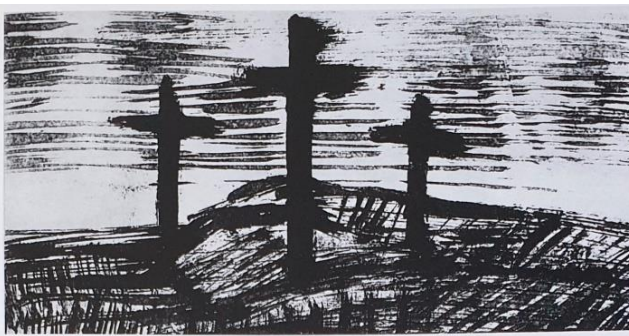


Abb. 39-41: *Ohne Titel, Ohne Titel, Die drei Kreuze* (1929) ^[1]

Mit seinen „**Grotesques**“ demaskiert Rouault mit teils feiner Ironie, teils ätzendem Sarkasmus gesellschaftliche Typen wie den aufgeblasenen Bourgeois, dessen angestrengter Paradeschritt von einem bebrillten Schulmeister korrigiert wird (Abb. 38). In reduzierter Komposition und mit klarer Kontur visualisiert Rouault die Ambivalenz des Grotesken - lächerlich und gleichzeitig furchterregend, heilig und dennoch abgründig, auf den ersten Blick schön und bei näherer Betrachtung abstoßend, zugleich erhaben und vulgär - so zeigt uns Rouault Demagogen, Spießbürger, Richter, Clowns und Prostituierte.

Monochrom tiefschwarz, geheimnisvoll und frei von jeder Satire und jedem Sarkasmus erscheinen dagegen die von eigenen Gedichten begleiteten sechs Lithographien und 50 Zeichnungen der religiös konnotierten „**Paysages légendaires**“ (Abb. 39 - 41). Die Werke dieser Serie wechseln abrupt zwischen atmosphärisch bedrückenden Visionen und Darstellungen sehnsuchtsvoller Tagträume wie den Gärten und Lagunen in André Le Nôtre's Versailles ^[7], wo Rouault zeitweise mit seiner Familie lebte.

Bei der Illustration des Zyklus „**Cirque**“ zu Texten von André Suarès verwendete Rouault erstmals farbige Aquatinten, wobei er polychrome Gouachen als Vorlagen verwendete und diese mittels Heliogravüre auf acht Druckplatten übertrug ^[14]. Die Verwendung breiter, tiefschwarzer Konturen mit Chinatusche bringt die Farbigkeit umso intensiver zur Geltung (Abb. 42).

Diese starke Konturierung der Farbfelder mittels breiter Pinselstriche sowie die Reduktion sowohl der Bildinhalte als auch der perspektivischen Darstellung lassen Rouault in der Nachfolge des Cloisonismus am Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen und tatsächlich nehmen sowohl die Vertreter der Schule von Pont-Avon und die Nabis um Paul Gauguin und Paul Sérusier als auch Georges Rouault Bezug auf die mittelalterliche Glasmalerei mit ihren von breiten Bleiruten abgegrenzten reinen Farbfeldern.



Abb. 42: *Der alte Clown* (1930) ^[10]

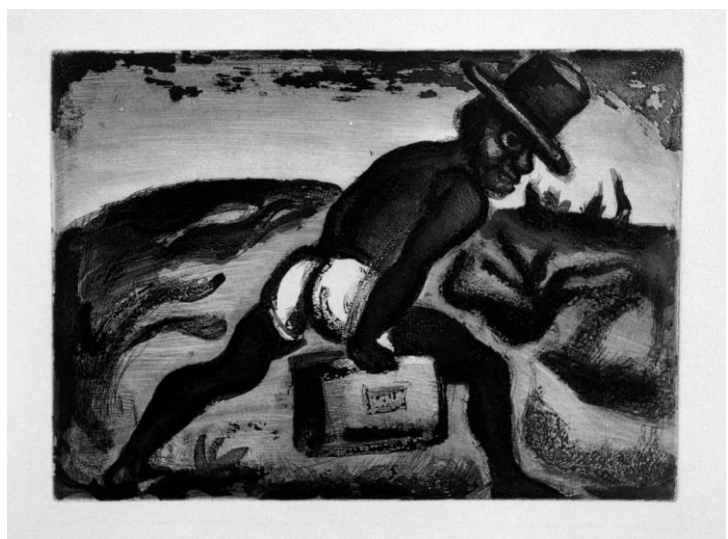


Abb. 43: *Der befreite Schwarze* (1928) ^[1]

Ambroise Vollard beauftragte Rouault mit einer Illustrierung seines Buches „**Les Réincarnations du Père Ubu**“, einer Wiederauflage des surrealen Theaterstücks „König Ubu“ von Alfred Jarry aus

dem Jahr 1896, an welchem Vollard die Rechte erworben hatte und mit dem sich auch seine Zeitgenossen Picasso und Max Ernst auseinandersetzten. Hierfür schuf Rouault zwischen 1916 und 1932 insgesamt 104 Holzschnitte und 22 Radierungen als Kupferstiche (Abb. 43); eine Technik, die er in den kommenden Jahren beibehielt. Diese Radierungen überarbeitete er in immer neuen Variationen mit Öl, Pastell und Tusche ^[19]. Ubu, ein primitiver und machtbesessener Soldat, wird von seiner Frau überredet, den König von Polen zu stürzen und sich selbst zu krönen. Einmal im Amt, bereichert sich Ubu maßlos und tötet dabei den alten Adel als auch eine große Zahl seiner neuen Untertanen, bis er schließlich selbst gestürzt wird, nach Frankreich flüchtet und dort Finanzminister wird. In diesem Zyklus versinnbildlicht Rouault Tragödie und Spiritualität, Dummheit, Betrug und Selbstgerechtigkeit.



Abb. 44: Der Jongleur (1934) ^[10]

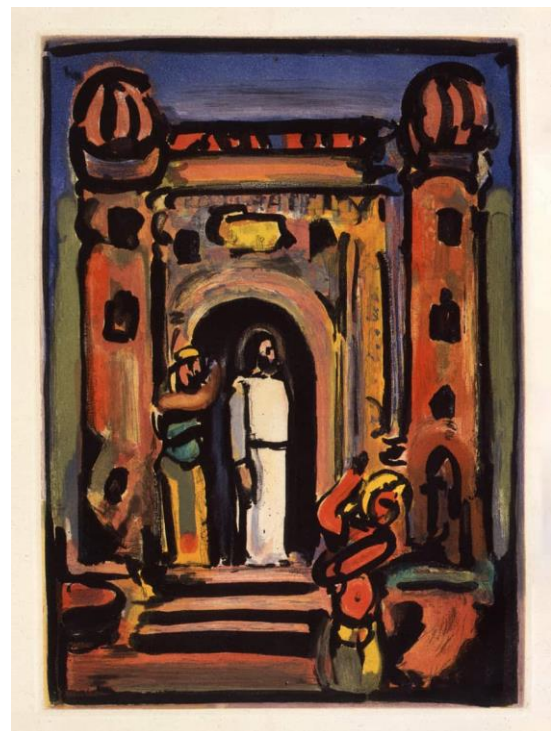


Abb. 45: Christus vor den Toren der Stadt (1935) ^[10]

Die ebenfalls in Zusammenarbeit mit Ambroise Vollard begonnenen Zyklen „**Le Cirque de l'Étoile filante**“ (17 Radierungen und 73 Holzschnitte zu eigenen Texten) und „**Passion**“ (17 Radierungen und 82 Holzschnitte) wurden als einzige der genannten Illustrationen noch zu Lebzeiten des Verlegers Vollard 1938/39 publiziert. Sie zeigen bereits die enorme, mit Öl auf Gouache-Vorlagen erzeugte Farbigkeit, die für Rouaults malerisches Spätwerk kennzeichnend wird.

Der „**Jongleur**“ (Abb. 44) ist wie so häufig bei Rouaults Graphiken rahmenfüllend und monumental dargestellt. Er tritt dem Betrachter en face und konzentriert in seine Tätigkeit vertieft entgegen. Meisterhaft komponiert Rouault die leuchtenden und deutlich aufgehellten Blau- und Gelbtöne mit den das Werk strukturierenden, geometrischen Akzenten in Rot. Die Vertikalität der Figur kontrastiert mit den roten Horizontalen des Bodens, der Brüstung und der jonglierten Bälle.

Rouault setzt sich in allen Schaffensphasen mit den Motiven Zirkus, Clown und Pierrot auseinander, repräsentieren sie für ihn doch die Widersprüchlichkeit zwischen dem professionellen Deckmantel und dem dahinter verborgenen persönlichen Schicksal ^[14]. Von Ort zu Ort vagabundierend lebt der Clown ein prekäres Leben im gesellschaftlichen Randbereich und

wird für Rouault zur Ikone für die Diskrepanz zwischen einem vorgetäuschten Schein und unserer inneren Wirklichkeit. Rouault offenbart den Mensch hinter der Maske und provoziert somit den Betrachter, sich mit diesem Widerspruch auseinanderzusetzen ^[20].

Mit dem Illustrationsband der „**Passion**“ wendet Rouault die Aufmerksamkeit nunmehr ganz auf Jesus selbst; nicht mehr wie noch beim „**Miserere**“ der Mensch, sondern der Gottessohn tritt hier in den Mittelpunkt. „**Christus vor den Toren der Stadt**“ (Abb. 45) zeigt diese Fokussierung mit einem in Weiß erhöhten und im Zentrum positionierten Jesus, der streng komponiert von einem Tabulariumsmotiv symmetrisch eingerahmt wird. Die nach hinten gestaffelten Figuren sowie die ansteigenden Treppenstufen leiten den Blick des Betrachters unweigerlich zu Christus, der auf Einlass in die Stadt zu warten scheint. Sowohl zu diesem Band als auch zum Zyklus „**Cirque**“ schuf der Dichter André Suarès die Begleittexte.

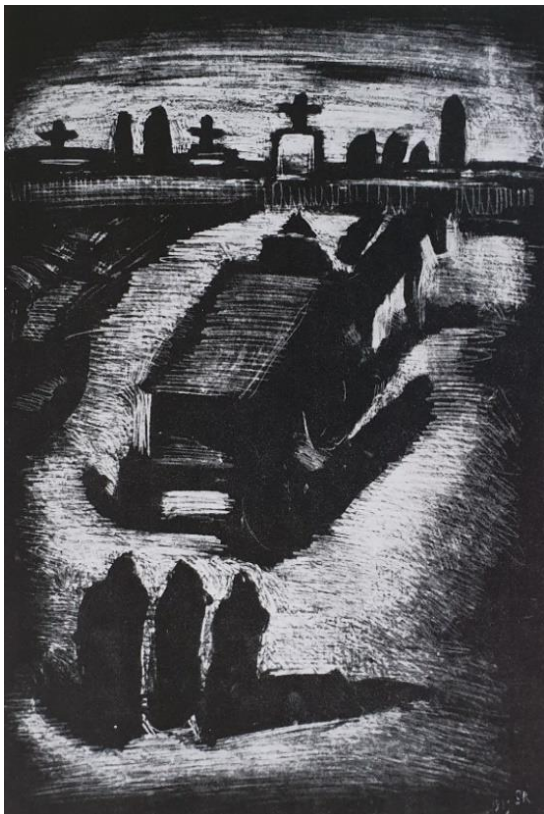


Abb. 46: *Beerdigung der Hoffnung* (1929) ^[1]



Abb. 47: *Der verwundete Clown* (1932) ^[1]

Im Zyklus „**Petite Banlieue**“ porträtiert Rouault in sechs Lithographien die Vorstädte von Paris in Kontrast zur ländlichen Umgebung der Metropole. In einer von ihnen, Belleville im Norden der Hauptstadt, erlebte er einen Großteil seiner Kindheit und Sozialisation.

Abb. 46 zeigt eine gestaffelte Raumabfolge spätgotischer Manier in Draufsicht mit einem dominanten Leichenwagen, der von zwei Pferden in Richtung auf einen mit Bäumen bestandenen Friedhof gezogen wird. Begleitet wird er von einem kleinen Zug anonymer, in Rückenansicht erscheinender Trauernder. Auf eine kohärente Raumentwicklung oder eine maßstabsgerechte Verkleinerung verzichtet Rouault, schafft jedoch mit den langen Schatten und der Vignettierung der Ränder eine düster-bedrohliche Atmosphäre.

Geradezu spürbar zeigt Rouault hier die Melancholie und Depression der Szenerie, die durch die tiefschwarze Farbgebung und die den Tod symbolisierenden und am Horizont auf den Leichenzug bereits wartenden Kreuze noch erhöht werden.

Anfang der 1930er Jahre kam Rouault in Kontakt mit Marie Cuttolis, die mit bedeutenden Künstlern der Moderne, darunter Picasso, Matisse, Joan Miró und Raoul Dufy, zusammenarbeitete und deren Entwürfe für **Tapisseries** in ihren Webmanufakturen umsetzte.

Rouault überarbeitete mehrere seiner Werke und umgab diese mit einem ornamentierten Rahmen. Hierdurch tritt das eigentliche Motiv etwas in den Hintergrund und korrespondiert mit den dekorativen Einfassungen. Beim „*Verwundeten Clown*“ (Abb. 47) weist die Rahmung sowohl figurative Elemente als auch rein ornamentale Formen auf. Die Gruppe der drei maskenhaften Clowns steht ohne weitere Verräumlichung auf einer Linie vor einem kaum zu verortenden Hintergrund, dessen Blau- und Rosatöne eine aufziehende Morgenröte andeuten.

Die eher statischen Horizontalen der Füße und Knie stehen in einem Spannungsverhältnis zur dynamischen Diagonale der Köpfe, deren melancholische Gesichter die Betroffenheit mit der Verletzung des mittleren Clowns zur Geltung bringen, während die Handhaltungen die Brüderlichkeit der Figuren verdeutlichen.

In den frühen 1910er Jahren wird bei Rouault ein stilistischer Umbruch von der expressionistischen Aquarell- zur beruhigten **Ölmalerei** erkennbar. Doch wird diese Entwicklung durch die Aufträge Vollards für die graphischen Illustrationen bereits Mitte der 1910er Jahre wieder zurückgedrängt. Erst in seinem Spätwerk manifestiert sich das Malen in Öl von neuem als bestimmende Werkphase und erreicht mit seiner aufgehellten Palette und einem verschwenderischen Impasto seinen Höhepunkt.



Abb. 48: *Der alte König* (1937) ^[1]

Hierbei bedient sich Rouault eines extrem pastosen Pinselduktus mit vielen Farbschichten, mit denen er grobe und reliefartige Oberflächen erschafft. Mitunter arbeitet er viele Jahre an einem Werk und übermalt die verkrusteten Farbschichten so lange, bis er den gewünschten Farbton erreicht hat.

Diese dreidimensional-erhabenen Farbkörper konturiert er mit vertieften, schwarzen Umrisslinien in Tusche, die deutliche Anklänge an die Bleiruten gotischer Glasfenster aufweisen und eine moderne Form der Ikonenmalerei erreichen. Rouaults Religiosität wirkt jedoch nicht naiv, erbaulich, süßlich oder frömmelnd, sondern spirituell, melancholisch und hoffend, demütig und nicht jubilierend.

Die Farbigkeit des Spätwerks Rouaults zeigt erneut die leuchtend-glühende Intensität seiner frühen Werke, jedoch offenbart sie sich mit transzendenten Figuren in einer beruhigten, reifen Komposition und eingebettet in klar konturierte Umrisslinien (Abb. 48).

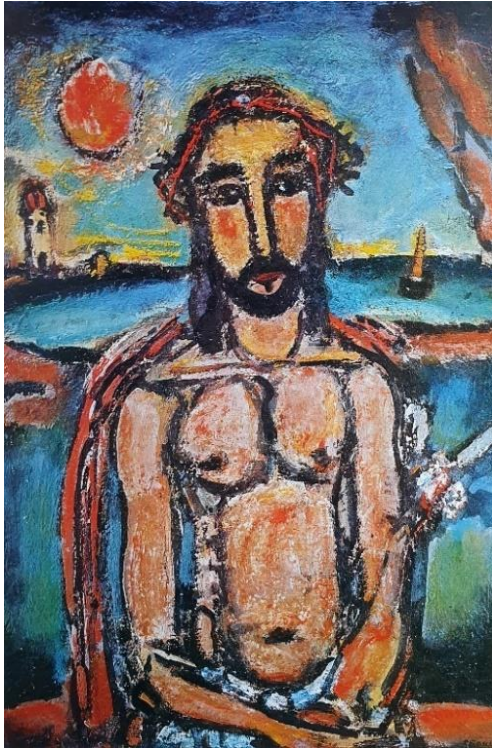


Abb. 49: Ecce Homo (1942) ^[1]

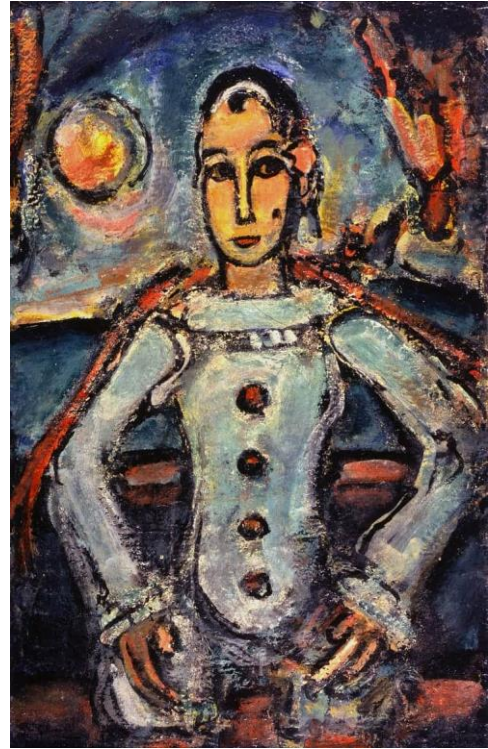


Abb. 50: Pierrot aristocrate (1942) ^[1]

James Thrall Soby erkennt hier eine „Wertschätzung byzantinischer Emailen, römischer Mosaiken und koptischer Wandteppiche“ ^[7]. Zudem belebt er den Farbeindruck zunehmend mit Weißhöhungen wie bei dem Blumenstrauß im „alten König“ (Abb. 48) oder im „Pierrot aristocrate“ (Abb. 50). Mit dissonanten, eher kühlen Tönen sich komplementär verstärkender Blau-, Orange- und Gelbvaleurs, die an manieristische Farbtemperaturen erinnern, erhält die diesseitige Menschlichkeit Jesu eine vibrierende Intensität (Abb. 49).



Abb. 51: Alexej von Jawlensky: Kopf in Blau
(1912, Foto R. Vlaten, 2022)

Der monumentale, formatsprengend an den Rändern angeschnittene und in für Herrschermotive typischer Profilansicht dargestellte „alte König“ (Abb. 48) erscheint dagegen in einem deutlich wärmer temperierten, rot-goldenen Kolorit vor kühlem Hintergrund in blau-gelben Tönen, wobei beide Darstellungen mit breiten Konturen aus Tusche komponiert sind.

Zwanzig Jahre arbeitete der Künstler an verschiedensten Vorlagen, bis er den „alten König“ zur Vollendung brachte. Ähnlich dem `Blauen-Reiter'-Maler Alexej von Jawlensky schafft Rouault mit seinen späten Porträts abstrahierte Ikonen, auch wenn Rouault nicht so konsequent den Eigenwert der Farben betont wie von Jawlensky mit seinen in demonstrativen Fehlfarben gehaltenen, monumentalen Porträts (Abb. 51).

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges und dem für Rouault glücklichen Ausgang des Prozesses gegen die Erben von Ambroise Vollard kulminierte sein Alterswerk in einem weiteren ekstatischen Feuerwerk an Farben. Dominiert in der „*Flucht aus Ägypten*“ von 1945 (Abb. 52) noch eher dunkles Kolorit die Szenerie, erstrahlt die Version von 1952 in einer Explosion aus Gelb-/Goldtönen, die bis ins reine Weiß gesteigert werden (Abb. 53). Das Impasto tritt dem Betrachter als dicke Kruste entgegen und verleiht dem Werk einen reliefartigen Charakter.

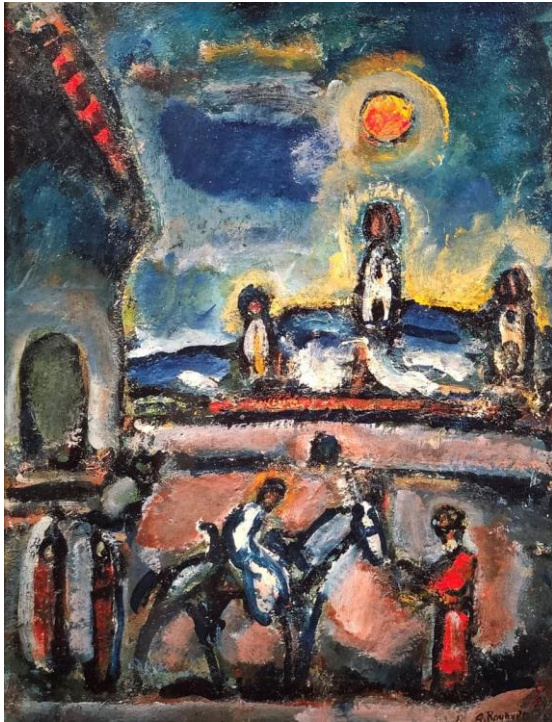


Abb. 52: *Flucht aus Ägypten* (1945) ^[6]

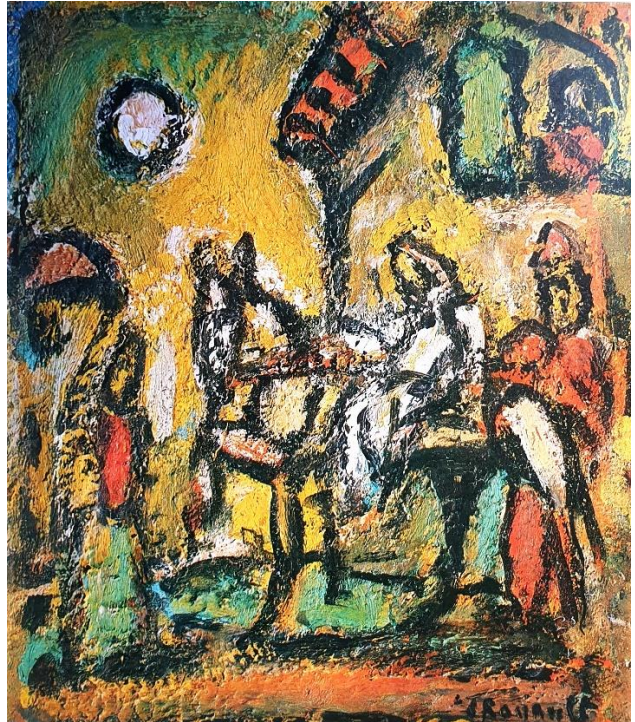


Abb. 53: *Flucht aus Ägypten* (1952) ^[1]



Abb. 54: Ballets Russes - Szene aus *Der verlorene Sohn* von 1929 ^[29]

Ende der 1920er Jahre hatte Rouault enge Kontakte zur Theaterszene von Paris und fertigte neben verschiedenen **Bühnenbildern** auch großformatige Dekorationen und die Kostüme (Abb. 54) für Sergej Djagilevs „Ballets Russes“ an.

„*Der verlorene Sohn*“ war die letzte Produktion des berühmten Impresarios vor dessen Tod im August desselben Jahres.

1945 fertigte Rouault insgesamt fünf Kirchenfenster in **Glasmalerei** für die Westfassade der 1946 fertiggestellten Kirche Notre-Dame-de-Toute-Grace du Plateau d'Assy (Abb. 57) nahe der Schweizer Grenze unterhalb des Mont Blanc an (Abb. 55 und 56). Ausgehend von einer Lehre als Glasmaler bekannte er in einem Brief an seinen Freund, den Dichter André Suarès, dass „*ces mosaïques de verre sont mon paradis*“ ^[1].

Entsprechend seinen Gemälden dominiert auch bei den Glasfenstern das von schwarzen Konturen eingefasste, intensiv leuchtende Farbenspiel. Sowohl bei der „Geißelung“ (Abb. 55) als auch bei dem häufig von Rouault bearbeiteten Motiv der „Veronika“ (Abb. 56) gelingt es dem Künstler, die tiefe Emotionalität des stillen Leidens bei Jesus als auch die innige Anteilnahme der das Schweiß Tuch reichenden Veronika ohne theatrales Pathos zu visualisieren.

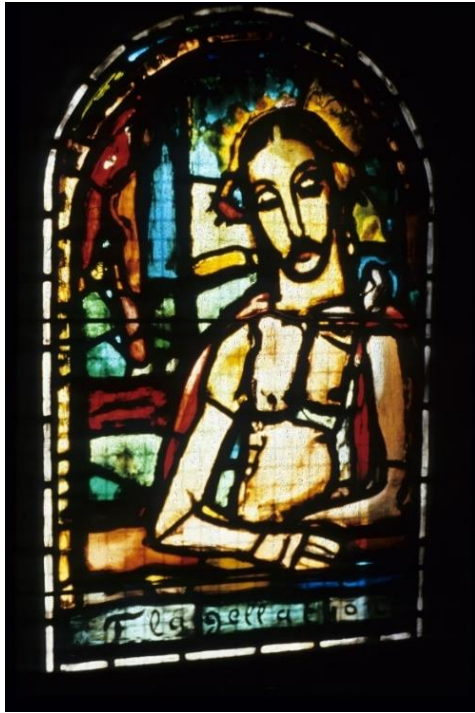


Abb. 55: *Flagellation* ^[21]



Abb. 56: *Ste-Véronique (Detail)* ^[22]



Abb. 57: Notre-Dame-de-Toute-Grace, Westfassade mit Glasfenstern von G. Rouault (1. bis 5. Fenster von links) ^[21]

Die Kirche zeichnet sich durch einen exquisiten Bestand an Ausstattungen renommierter Künstler der Klassischen Moderne aus - neben den Glasfenstern von Georges Rouault finden sich hier Gemälde, Skulpturen, Wandteppiche, Keramiken und Mosaiken von Pierre Bonnard, Fernand Léger, Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz und Marc Chagall. Notre-Dame-de-Toute-Grace du Plateau d'Assy kann als Initiation einer neuen sakralen Kunst betrachtet werden und ist heute ein *Monument historique*.

Die Unvollendeten („Inachevé“)

Das Œuvre Georges Rouaults umfasste nach dessen Tod 1958 mehr als tausend in seinem Sinne unvollendete Werke, die sogenannten „Inachevés“, von denen die Familie Rouault 1963 ein Portfolio von nicht weniger als 891 Werken dem französischen Staat als Schenkung übertragen hat. Hiervon kann in etwa die Hälfte dieser Arbeiten als autonome Unvollendete und die andere Hälfte als reine Studien bewertet werden. Diese „Donation 63“ sollte zunächst in einem eigenen Museum untergebracht werden, was jedoch nicht realisiert werden konnte. Erst mehr als vier Jahrzehnte später wurde 2007 im Centre Pompidou ein eigener Saal für die „Donation 63“ reserviert, in dem dessen Werke nunmehr in wechselnder Hängung präsentiert werden.

Rouault ist nicht der einzige Künstler, den der Widerstreit zwischen dem erreichten Zustand eines Kunstwerkes und der Idee von dessen Vollendung umtrieb. Doch bei keinem anderen Maler führte dieser ewige Dialog mit dem Werk zu jahrzehntelangen Überarbeitungen und letztendlich mehr unvollendeten Werken als solchen, die er als vollendet erachtete.

Dieser sehr hohe Anspruch an das Kunstwerk resultiert u. a. aus dem Wegfall Jahrhunderte alter Gewissheiten. Religiöse Dogmen werden, insbesondere in Rouaults laizistischer Heimat Frankreich, zunehmend hinterfragt, göttlich geglaubte Naturgewalten durch die Wissenschaften profanisiert und die Welt im Zuge der Industrialisierung immer mehr rationalisiert und entmenslicht. Somit bleibt die Kunst für viele Zeitgenossen als letztes metaphysisches Bollwerk. War schon die Romantik eine mystisch beeinflusste Reaktion auf den Rationalismus, so ist dies auch bei Rouaults Werk spürbar. Sein extrem hoher Anspruch an den ‚Wahrheitsgehalt‘ seiner Kunst macht verständlich, warum sich der Künstler so schwertat, ein Werk als ‚abgeschlossen‘ zu betrachten.



Abb. 58: Jeanne d'Arc (1948) ^[23]

Bei einem nicht unbedeutenden Teil der Unvollendeten hat Rouault letzte Korrekturen mit Kreide vorgenommen (Abb. 58). Da er diese im Weiteren nicht mehr übermalte, scheint er hiermit einen Endpunkt zu setzen. Diese Art der nachträglichen Eingriffe ist zumeist bei Überarbeitungen aus seinen letzten Lebensjahren anzutreffen und kann mit einer nachlassenden körperlichen Schaffenskraft erklärt werden ^[14].

Zu einer abschließenden Bearbeitung mit Ölfarben schien er nicht mehr die Kraft zu besitzen, doch konnte er mit schwungvollen Kreidezeichnungen seine künstlerischen Vorstellungen deutlich machen. Denkbar ist aber auch, dass Rouault eine abschließende Korrektur noch geplant hatte und die Werke vorübergehend mit Kreide als „unvollendet“ markierte, um sie im Falle seines Todes dem Kunstmarkt zu entziehen.

Die Arbeitsweise

Eine Datierung von Rouaults Werken ist bisweilen schwierig, da er an manchen seiner Gemälde Jahre und mitunter auch Jahrzehnte arbeitete, sie immer wieder neugestaltete und weiterentwickelte. Zwischen den einzelnen Arbeitsschritten konnten zum Teil viele Jahre liegen, so dass Werke, die bereits als abgeschlossen galten, doch wieder in den Status eines „Inachevé“ zurückfielen. Auch das Vorhandensein einer Signatur Rouaults kann nicht mit Sicherheit als Maßstab für eine Vollendung gelten ^[14]. Es lässt sich wohl kaum ein zweiter Künstler finden, bei dem das gesamte Œuvre derart über den Werkprozess charakterisiert ist wie bei Georges Rouault.

Für spätere Variationen eigener Motive bediente sich Rouault häufig der Reproduktion älterer Werke. Diese Kopien erzeugte er durch den Druck von Graphiken, das Übertragen mittels Pauspapier oder die Verwendung von Photographien als Heliogravüren. Diese Reproduktionen von Graphiken, Radierungen, Aquatinten oder Lithographien übermalte, erweiterte, beschnitt oder collagierte er dann mit immer neuen Farbgängen.

Ein Großteil seiner Werke begann ihre Genese als Entwurf auf Papier - als Aquarell, Gouache, Graphik oder in Öl. Dieses war günstig, leicht transportabel und als saugfähiger Untergrund ideal für die wasserlöslichen Aquarelle oder Gouachen. Im weiteren marouflierte er das empfindliche Papier auf einen Stabilität verleihenden Untergrund wie Leinwand oder Holz.

Rouault überarbeitete seine Bilder auf Tischen liegend, somit nicht vertikal stehend vor ihm auf einer Staffelei, sondern horizontal von oben (Abb. 59). Dies hatte den Vorteil, dass die häufig von ihm verwendeten Gouache und Aquarelle nicht verlaufen und das als Malgrund gewählte, empfindliche Japan- oder Chinapapier besser stabilisiert wurde.



Abb. 59: Georges Rouault bei der Arbeit (1953) ^[10]

Zudem kann ein lose auf einem Tisch liegendes Papier viel freier hin und her bewegt, beschnitten oder collagiert werden als ein auf einer Staffelei fixierter Malgrund. Rouault profitierte hierbei von seiner Ausbildung zum ebenfalls in der Horizontalen arbeitenden Glasmaler und begab sich auf einen Weg, den Jackson Pollock großformatig und eruptiv im Abstrakten Expressionismus konsequent fortsetzte ^[24].

Ob diese Arbeitsweise wie bei Pollock auch bei Rouault eine stärkere Bedeutung der impulsiven Hand- und somit Körperbewegungen beim kreativen Schaffensprozess impliziert, kann durchaus diskutiert werden.

Ganz offensichtlich wird jedoch, dass Rouault Farbe und Form vom mimetischen Zwang zur bildnerischen Dokumentation eines Sinneseindrucks befreite, indem er sowohl dem Kolorit als auch der Zeichnung eine Selbständigkeit ermöglichte und somit von der Darstellung im Sinne

einer 'Wiedergabe von etwas' abstrahierte. Das Motiv wird nicht mehr aus einer augenscheinlichen 'Wirklichkeit' adaptiert, sondern frei komponiert. Die die Figuration andeutenden Umrisslinien sind weniger eine Illusion des Gegenständlichen aus der dreidimensionalen Realwelt als vielmehr Strukturierung der Gesamtkomposition, die sich vom Zwang zu einer solchen Illusion befreit hat.

Häufig arbeitete er so an mehreren Tischen und diversen Werken gleichzeitig, die in unterschiedlichen Phasen der Vollendung waren. Hierbei ging er mit dem schwarzen Tuschepinsel oder mit einer bestimmten Farbe von Bild zu Bild und setzte die jeweiligen Akzente, wechselte dann die Farbe und begann mit dieser von neuem. Mitunter benutzte er zum Verteilen der Farben auf dem Malgrund auch seine Finger, wobei ihm die auf den Tischen variabel dreh- und verschiebbaren Bilder alle Möglichkeiten zur Bearbeitung gewährten. Zudem konnte er die noch nicht marouflierten Papiere problemlos beschneiden, collagieren oder fragmentieren ^[14].

Somit arbeitete er nacheinander in getrennten Farbgängen, zwischen denen die Werke zum Trocknen ruhten. Er stellte also nicht einzelne Teile eines Bildes komplett fertig und wechselte dann zu anderen, sondern trieb immer das Werk als Ganzes Schritt für Schritt voran. Sein Problem dabei war jedoch „zu wissen, wann man aufhört“, also die Ambivalenz zwischen erreichtem Ergebnis und dem Ideal der Vollendung ^[14]. Tatsächlich ist ein Fall überliefert, bei dem er einen Freund nach über 40 Jahren (!) um die Rückgabe eines Bildes bat, um dieses erneut zu überarbeiten. Als ihm dies nicht zufriedenstellend gelang, zerstörte er es und bot dem Freund ein anderes Werk an.

Jeder neue Arbeitsschritt verdichtete die Gesamtkomposition weiter, so dass Stephan Dahme von den drei Phasen Komponieren, Konsolidieren und Differenzieren spricht. Hierbei bezieht sich das Komponieren sowohl auf die formale Komposition als auch auf das inhaltliche Narrativ, wobei durch die häufig wiederholten Überarbeitungen die einzelnen Bildmotive zu einem Ganzen zusammenwachsen. Bestimmender Faktor ist hierbei die sich immer weiter entwickelnde Farbigkeit des Werkes.

Das anschließende Konsolidieren diente dazu, die entwickelte Komposition durch immer neue, dezente, kleinere Eingriffe aufeinander abzustimmen und das Gesamtgefüge zu verdichten und zu verfestigen. Das schlussendliche Differenzieren durch nur noch minimale Retuschen führte dann nicht mehr zu grundlegenden Änderungen an der Gesamtkomposition oder der Farbgebung insgesamt, sondern pointierte nur noch mit gezielt gesetzten Nuancen an den schwarzen Konturen oder mit punktuellen Farbakzenten.

Das Differenzieren war für Rouault weniger ein abschließender Akt als vielmehr ein nahezu endloser Dialog mit dem Werk. Jede Änderung an den Konturlinien intendierte eine Farbreusche und vice versa. Tatsächlich ist fraglich, ob der Künstler wirklich einen endgültigen Abschluss anstrebte, oder ob er nicht vielmehr immer wieder den Austausch mit dem Werk suchte und den finalen Schritt eher fürchtete denn erhoffte.

Rouaults Arbeitsweise mit unterschiedlichen Materialien für Zeichnung (Chinatusche) und Farbe (Gouache, Öl) sowie deren zeitlich getrennte Überarbeitungen führten zu einer autonomen Entwicklung dieser beiden Elemente, die sich somit unabhängig voneinander entfalteten und gegenseitig immer wieder von neuem beeinflussten ^[14]. Auch die für Rouault charakteristische Oberflächenstruktur ist Ergebnis dieser Mischtechnik. So kontrastieren je nach Ausmaß des Impastos beinahe reliefartig erhöhte, dreidimensionale Malschichten aus Ölfarben mit flachen, zweidimensionalen Konturlinien aus Chinatusche, welche die Farbflächen somit nicht nur optisch, sondern auch haptisch erfahrbar voneinander abgrenzen.

Den Eigenschaften der verwendeten Materialien entsprechend arbeitete Rouault mit feinen, langen Pinseln für die Chinatusche und mit groben Borstenpinseln bei den Ölfarben, die er mitunter auch direkt aus der Tube auf den Malgrund gab und mit den Fingern verteilte.

Bei der immer wieder neuen Schichtung der Farben hatte der Künstler die unterschiedlichen Trocknungszeiten der Tusche-, Gouache- und Aquarellfarben (schnell) und der Ölfarben (langsam) zu beachten. Ähnlich der traditionellen Arbeitsweise mit Untermalungen zur Erhöhung der Lichtreflexion begann Rouault seine Werke häufig mit deckenden, helleren Gouachen, über die er dann die transparenteren Ölfarben schichtete ^[14].

Dieser Vorgehensweise verdanken die Werke Rouaults ihre enorme Leuchtkraft, welche die Farben von innen glühen lässt. Neben den die Farbwirkung verstärkenden schwarzen Konturen erreichte der Künstler diese Wirkung durch die Schichtenmalerei. Der grob pastose Farbauftrag und das vollständige Trocknen unterliegender Schichten bedingte, dass sich die übereinanderliegenden Farben nicht vermischten und ihre Intensität behielten.

Die dreidimensional reliefartige Struktur der dicken Farbflächen mit ihrer unregelmäßigen Oberfläche ermöglicht dem einfallenden Licht eine unendliche Variabilität an Reflexen, was - in kleinerem Maßstab - auch dem Pastell seine Farbbrillanz verleiht. Zudem bedingt das starke Impasto mit transparenteren Ölfarben eine Durchlässigkeit der Schichten, die von der hellen, deckenden und das einfallende Licht reflektierenden Gouache-Untermalung sozusagen von unten beleuchtet werden.

Der Künstler

Die Kunst Rouaults mit ihren Bezügen zum Cloisonismus vereint eine koloristische Urgewalt in autonomer Variation mit einem begrenzenden Gittergerüst aus tiefschwarzen Konturlinien, was zunächst ambivalent wirkt, tatsächlich aber die Kraft der Farbigkeit kontrastreich erhöht. Rouault gelingt eine ihn kennzeichnende Synthese des alten Konfliktes *Disegno versus Colore*, der seit mehr als einem halben Jahrtausend immer wieder neue Künstlergenerationen umtreibt - Michelangelo oder Tizian, Rom oder Venedig, Poussin oder Rubens ^[25], Delacroix oder Ingres, Monet oder Bernard - der Dualismus dieser beiden die Malerei dominierenden Elemente bestimmt auch das Werk Georges Rouaults.

Indem die Konturlinien in seinen Werken weniger als farbumfassend strukturierende und damit farbbegrenzende Umrisslinien, sondern mehr als die Farben verstärkende Kontrastierungen wirken, hebt Rouault diesen Widerspruch auf und schafft ein harmonisches und gleichwohl spannungsreiches Ganzes, bei dem sich *Disegno* und *Colore* auf Augenhöhe ergänzen.

Rouaults Kunst ist keine „l'art pour l'art“ im Sinne einer ausschließlichen Betonung künstlerischer Inhalte, sondern eine „l'art pour l'homme“ ^[26] mit hohem moralischen und gesellschaftskritischen Anspruch, wobei er mit einer Art mystischer Meditationsbilder eine Erneuerung byzantinischer Ikonenmalerei in der Moderne erschaffen hat ^[18].

Zudem folgt Rouault trotz aller Abstrahierungen in der Figuration nicht dem Weg der Avantgarde in die abstrakte Gegenstandslosigkeit. Und auch die Langsamkeit seines Werkprozesses sowie die Reduktion seiner Ikonographie auf wenige, über Jahrzehnte tradierte und weiterentwickelte Topoi (Christus, Dirnen, Richter, Clowns) drängen diesen Künstler in eine Außenseiterrolle. Rouaults Kunst entwickelte sich abseits des Mainstream, sie ist ebenso zeitlos wie seine Figuren,

die häufig keiner bestimmten Epoche zuzuordnen sind. Er, der gerne „*anonym arbeiten*“ wollte ^[1], sah sich eher in der Nachfolge mittelalterlicher Bauhütten, als „*Arbeiter der Faust*“ ^[14] denn als Jünger des Humanismus der Renaissance: „*Ich habe nicht das Gefühl, dass ich dazu gehöre zu diesem modernen Leben; ... mein wirkliches Leben ist im Zeitalter der Kathedralen*“ ^[27].

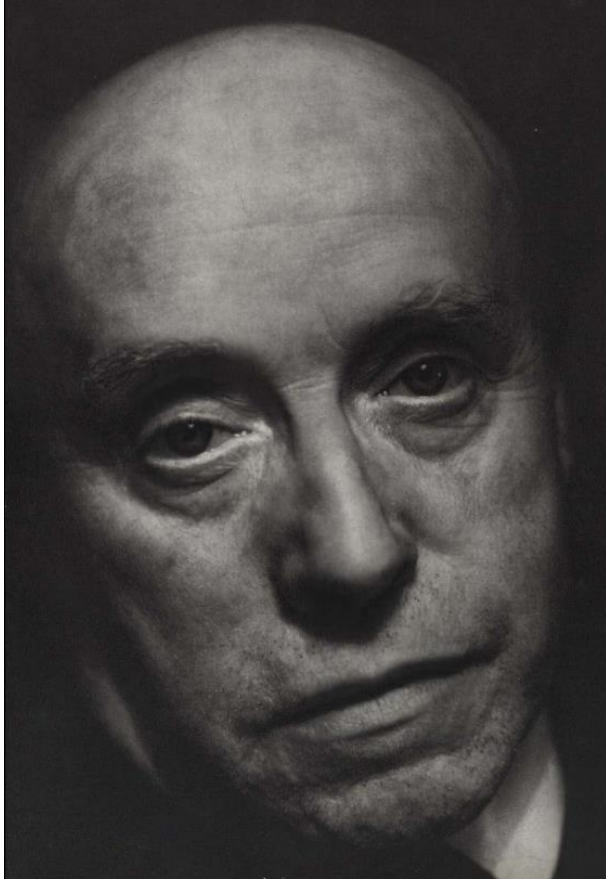


Abb. 60: Georges Rouault ^[16]

Für Rouault sind die unmittelbare Anerkennung durch ein Publikum bzw. der Dialog mit den Rezipienten zweitrangig. Gab es für den Protagonisten des „*l'art pour l'art*“, seinen Studienkollegen Henri Matisse, „*keinen Künstler ohne Publikum*“, so bekannte Rouault, er „*würde auch ohne Betrachter malen, ... er brauche den geistigen Dialog (mit dem Werk)*“ ^[28].

Und somit ist in diesem Sinne doch auch Georges Rouaults Kunst eine, die sich selbst genügt - nicht reduziert auf das ästhetisch Schöne, sondern als geistig-mystischer Dialog mit dem Künstler hin zu einer höheren Erkenntnis.

Georges Rouault (Abb. 60) bleibt als Erneuerer einer sakral-spirituellen Malerei, als moderner Mystiker und scheinbar 'letzter Romantiker' ein das 20. Jahrhundert maßgeblich prägender Künstler.

Quellen:

- [1] Courthion, Pierre: *Georges Rouault*. In DuMonts Bibliothek Großer Meister, S. 9, 1977.
- [2] La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1946.
- [3] La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1947.
- [4] Schmidt Brunet Litzler: *Georges Rouault vs the heirs of Ambroise Vollard*. 29.11.2022. <https://www.sbl.eu/evasion/georges-rouault-vs-the-heirs-of-ambroise-vollard/> . Abruf am 09.06.2024.
- [5] Ruhrberg, Karl: *Die „Wilden“ und ihr Klassiker*. In: Die Malerei unseres Jahrhundert. ECON Verlag, Düsseldorf, Wien, New York, 1987.
- [6] Fondation Georges Rouault: *Early Years*. <https://rouault.org/en/biography/>. Abruf am 19.05.2024.
- [7] Soby, James Thrall: *Georges Rouault: paintings and prints*. The Museum of Modern Art, 1945.
- [8] Metz, René: *Das Verhältnis von Kirche und Staat in Frankreich*. In: Joseph Listl: Grundriss des nachkonziliaren Kirchenrechts. Pustet, Regensburg 1980.
- [9] Reif, Ruth Renée: Georges Rouault - „Ein Schrei in der Nacht“. In Crescendo, 26.05.2021. <https://crescendo.de/georges-rouault-150-geburtstag/> . Abruf am 07.06.2024.
- [10] Fondation Georges Rouault: *Georges Rouault*. <https://rouault.org/en/>
- [11] Janson, Horst W.: *Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*. In: DuMonts Kunstgeschichte unserer Welt. Verlag DuMont Schauberg. Köln, 1962.
- [12] Schuchart, Sabine: *Körperbilder: Édouard Manet (1832–1883) - „Odaliske mit gelbem Bauch“*. In: Deutsches Ärzteblatt, 2013. Abruf am 19.05.2024. [https://www.aerzteblatt.de/archiv/140859/Koerperbilder-Edouard-Manet-\(1832-1883\)-Odaliske-mit-gelbem-Bauch](https://www.aerzteblatt.de/archiv/140859/Koerperbilder-Edouard-Manet-(1832-1883)-Odaliske-mit-gelbem-Bauch).
- [13] Bilzer, Bert, Eyssen, Jürgen, Stelzer, Otto: *Rouault, Georges*. In: Das Grosse Buch der Kunst, Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1958, S. 507.
- [14] Dahme, Stephan: *Journal intime pictural – Die „unvollendeten Arbeiten“ des Malers Georges Rouault (1871-1958) als Dokumente der Werkgenese*. Dissertation an der Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität. München, 2012.
- [15] Rouault, Georges: *Gustave Moreau (Lettres de Rouault à Suarès)*. In: L'Art et les Artistes, Vol. 20, Paris, 1926.
- [16] Cassou, J., Cogniat, R., Courthion, P., Dorival, B., Picon, G.: *Hommage à Georges Rouault*. In: XX^e siècle Numéro Spécial, Paris, 1971.
- [17] Schniewind, Carl Oscar: *The Technique of Georges Rouault's Prints*. In: Georges Rouault: paintings and prints. The Museum of Modern Art, 1945.
- [18] Höper, Corinna: *Georges Rouault Misere*. In Arthistoricum.net, Staatsgalerie Stuttgart, Bonn, 2022.

- [19] *Rouault, im Land des Vaters Ubu*. In: Provence-Alpes-Côte d'Azur Tourism Board, 20.04.2023 <https://provence-alpes-cotedazur.com/de/aktivitaten/ausgehtipps-und-veranstaltungskalender/die-gesamte-agenda/rouault-im-land-des-vaters-ubu-saint-tropez-de-3949953/> . Abruf am 09.06.2024
- [20] Mormando, Franco: *Of Clowns and Christian Conscience: The Art of Georges Rouault*. In: America The Jesuit Review, 24.11.2008. Abruf am 16.06.2024. <https://www.americamagazine.org/issue/677/portfolio/clowns-and-christian-conscience>.
- [21] Dellouve, Pascal <https://www.flickr.com/photos/135702776@N05/20769547468/in/photostream/>. Abruf am 02.06.2024
- [22] Bibliothèque municipale de Lyon: Photographes en Rhône-Alpes. [https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO0010158e77ddbc8933?&query\[0\]=isubjectgeographic:%22Passy%20%28Haute-Savoie%29%22&query\[1\]=isubjectperson:%22Rouault,%20Georges,%201871-1958%22&hitStart=1&hitPageSize=16&hitTotal=5](https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO0010158e77ddbc8933?&query[0]=isubjectgeographic:%22Passy%20%28Haute-Savoie%29%22&query[1]=isubjectperson:%22Rouault,%20Georges,%201871-1958%22&hitStart=1&hitPageSize=16&hitTotal=5) Abruf am 02.06.2024.
- [23] Centre Pompidou: *Jeanne d'Arc (fond bleu et rose)* <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c7Gyjje>. Abruf am 14.06.2024
- [24] Gohr, Siegfried: *Rouault, Cézanne und die Methode der Malerei*. In: AK Köln 1983.
- [25] Roettgen Steffi: *Venedig oder Rom - Disegno e Colore. Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen*. In: zeitenblicke 2 (2003), Nr. 3.
- [26] Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München, 1954, S. 114.
- [27] Speaight, Robert: *Homage to Rouault*. The Dublin Review, Vol. 209, 1941
- [28] Courthion, Pierre: *Georges Rouault*. In: Leben und Werk, Köln, 1962.
- [29] Gemeinfrei: <https://de.wikipedia.org/wiki/> . Abruf am 18.06.2024