Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 60, Mai 2025

www.winckelmann-akademie.de

Maurice de Vlaminck - der Wilde

Robert Vlatten
Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

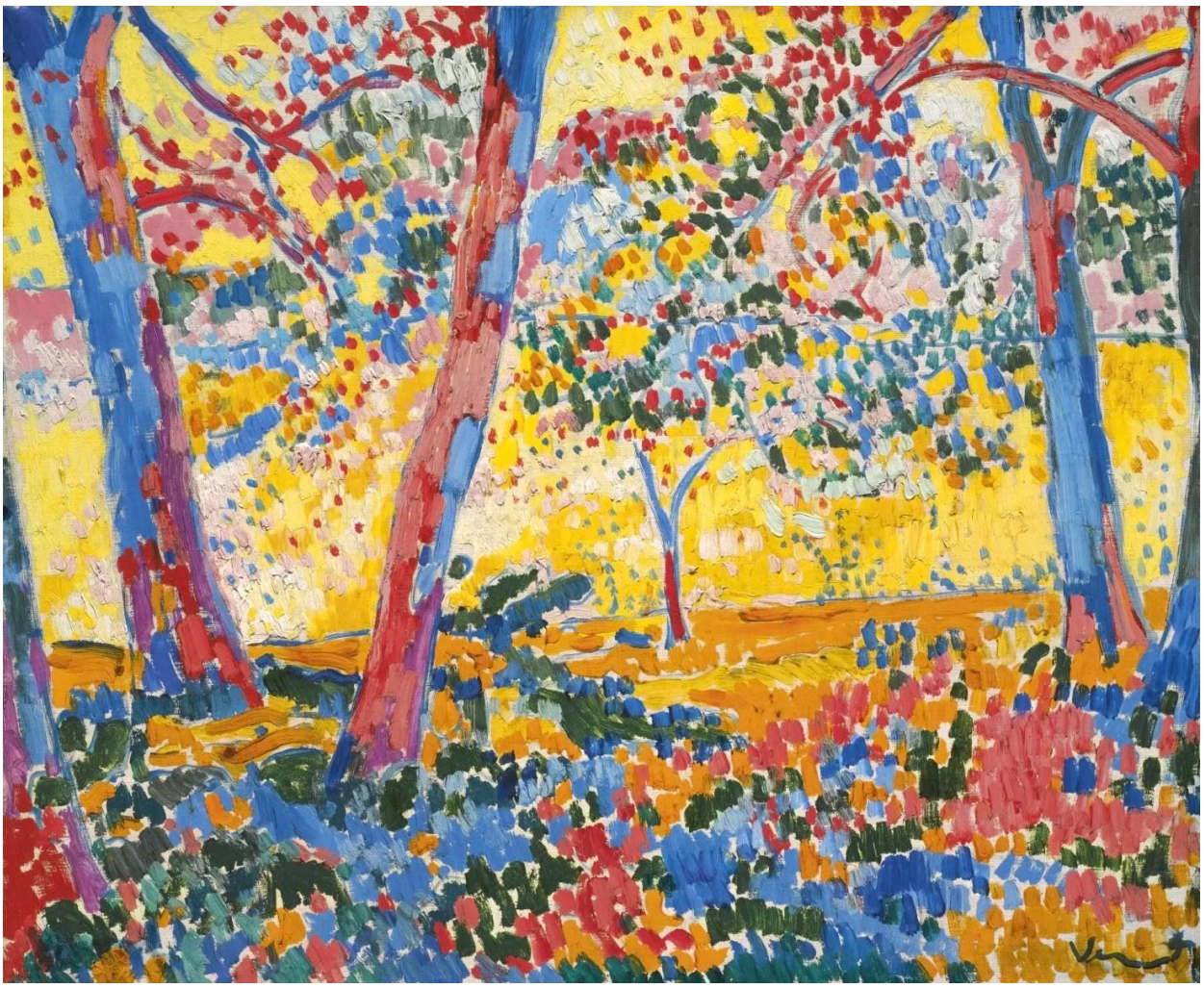

Abb. 1: „Unterholz“ (1905, Privatsammlung) [a] [1, 2]

Im Juli 1900 fuhr ein Zug von Chatou nördlich von Versailles nach Paris. Die kurze Strecke von dem Pariser Vorort bis ins Zentrum der französischen Hauptstadt hätte planmäßig weniger als 30 Minuten in Anspruch genommen - doch es kam anders. Der Zug blieb infolge eines Verkehrsunfalls liegen und die Geschichte der Klassischen Moderne in der europäischen Malerei wurde um ein Kapitel reicher.

Der Berufsmusiker und professionelle Radrennfahrer, Gelegenheitsboxer und Mechaniker Maurice de Vlaminck (1876 - 1958), Sohn eines flämischen Vaters und einer französischen Mutter, hatte sich zwei Wochen Urlaub von seinem Militärdienst genommen und war auf dem Weg in die Hauptstadt. Ihm gegenüber saß ein ihm nur vom Augenschein bekannter Mitbewohner von Chatou, der vier

[1] Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.
[2] Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Maurice de Vlaminck.

Jahre jüngere Maler André Derain (1880 - 1954). Hätte der Zug sein Ziel pünktlich erreicht, wäre es dabei geblieben, so aber begann eine Freundschaft, die die Entwicklung des Fauvismus nachhaltig beeinflussen sollte.

Vlaminck schreibt in seinen Memoiren über diese Begegnung: *„Derain saß mir gegenüber. Obwohl wir schon immer im selben Land gelebt hatten, hatten wir nie miteinander gesprochen. Wir kannten uns nur vom Sehen, da wir uns oft in den Straßen des Dorfes begegnet waren. Derain war bei Radrennen dabei gewesen, an denen ich teilgenommen hatte. Oft hatte er mich mit meiner Geige unter dem Arm oder mit Gemälden und meinem Farbkasten getroffen."* [1]

Vom Autodidakten zum Wilden

Der Ausfall des Zuges zwang die Passagiere, den weiteren Weg nach Paris zu Fuß zurückzulegen. Hierbei kamen sich Vlaminck und Derain näher, unterhielten sich und erkannten ihr gemeinsames Interesse an der Malerei. Vlaminck hatte das Malen bisher lediglich als Hobby betrachtet und den Lebensunterhalt für sich und seine Familie mit den Preisgeldern für Radrennen sowie als Musiker verdient - beide Eltern waren ebenfalls Musiker und hatten ihn an der Violine und am Klavier ausgebildet. Derain hingegen fühlte sich schon als 15-Jähriger zur Malerei berufen und besuchte bereits seit zwei Jahren eine Malschule in Paris.

Ähnlich den späteren Fauvisten Henri Matisse, George Rouault, Charles Manguin und Albert Marquet bei Gustave Moreau war auch André Derain Schüler eines Vertreters des Symbolismus, des Pariser Malers Eugène Carrière. Vlaminck hingegen war bekennender Autodidakt. Später resümierte er über dieses für ihn wegweisende Ereignis: *„Ich bin sicher, dass ich ohne diese Begegnung, ohne dieses schicksalhafte Eisenbahnunglück niemals auf den Gedanken gekommen wäre, aus der Malerei einen Beruf zu machen und davon leben zu wollen."* [1]. Die Malerei war für ihn bis dahin nur eine Ablenkung, um *„Ordnung in meine Gedanken, […] meine Wünsche zu beruhigen, […] Reinheit in mein Herz zu lassen"* [2].

Vlamincks immer wieder betonter Werdegang als Autodidakt ist insofern zu relativieren, als dass Zeichnen seit 1881 fester Bestandteil im Lehrplan aller französischen Schulen war; somit alle jungen Menschen dieser Zeit zumindest eine rudimentäre künstlerische Ausbildung genossen hatten [3].

Abb. 2: André Derain (li.) und Maurice de Vlaminck, 1942 [b]

Die beiden Nachwuchskünstler mieteten 1900 in Chatou ein altes Restaurant auf einer Insel in der Seine [4] und bauten dieses zum Atelier um. Von hier aus starteten sie ihre Karrieren, welche im Laufe des nächsten halben Jahrhunderts durch diverse `Ismen´ führen und die französische Moderne maßgeblich bestimmen sollten. Die Freundschaft zu Derain (Abb. 2) hielt bis zu dessen Tod 1954, auch wenn beide in den 1910er Jahren lange im Streit entzweit waren.

Zunächst orientierte sich Vlaminck stark an seinem Vorbild Vincent van Gogh, dessen Ausstellung in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune die beiden Freunde 1901 besuchten. Van Gogh, ebenfalls Autodidakt und neben Cézanne, Munch und Gauguin bedeutendster Begründer der Moderne, bedeutete ihm *„mehr als Vater und Mutter“* [1]. Das Ungestüme, Revolutionäre, Ekstatisch-Eruptive in van Goghs Werk wird Vlamincks Malweise bis in sein Alterswerk hinein begleiten.

Auf dieser Ausstellung begegneten die beiden jungen Künstler auch Henri Matisse, dem späteren Protagonisten des Fauvismus. Dieser hatte bereits eine Ausbildung an der École des Beaux-Arts bei Gustave Moreau absolviert, befand sich jedoch von 1900 bis 1902 in einer wirtschaftlichen und künstlerischen Krise und bestritt seinen Lebensunterhalt als Dekorationsmaler.

Die überragende Rolle, die Matisse später für den Fauvismus und somit für die Entwicklung der Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts haben sollte, wird ein immerwährender Stachel in Vlamincks Seele bleiben. Zeit seines Lebens wird er die eigene Bedeutung für diese französische Ausprägung expressionistischer Malerei herausstreichen. Trotz seines stark ausgeprägten Selbstbewusstseins scheint ihn die alles überragende Wahrnehmung Matisse´ in der Öffentlichkeit belastet zu haben; jahrelang arbeitete er sich an diesem inneren Konflikt ab. Schlimmer noch - ausgerechnet Matisse, der später betonte, erst mit seinem epochalen und nicht mehr fauvistischen *„Le bonheur de vivre“* hätte seine eigentliche Malerei begonnen [5], wird mit dem Fauvismus identifiziert und nicht er, der `wahre Wilde´. Er sah sich zeitlebens in der Tradition der Fauves, während Matisse diese Phase schon nach wenigen Jahren nur noch als einen Entwicklungsschritt ansah und seine Arbeiten puristischer und ornamentaler gestaltete.

Vlaminck betrachtete vielmehr sich selbst und Derain als Begründer des Fauvismus; ihre gemeinsame Arbeit in Chatou hätte diese Stilrichtung bereits ab 1900 initiiert. Tatsächlich besuchte Matisse die beiden 1904 in deren Atelier, somit noch vor dem für den Fauvismus entscheidenden Pariser Herbstsalon von 1905. Doch ob der ältere Matisse hierbei die beiden Maler aus Chatou zur damals noch nicht so benannten fauvistischen Malweise anregte oder umgekehrt Derain und Vlaminck die eigentlichen Masterminds waren, bleibt offen. Derain war Matisse bereits vorher bekannt und beide hatten - ohne Vlaminck - eine Zeit lang gemeinsam im Louvre die Altmeister studiert und kopiert. Inwieweit sich hierbei wer an wem orientierte, ist ebenso spekulativ wie unerheblich. Tatsache bleibt, dass alle drei Künstler die französische Avantgarde nach der Jahrhundertwende tiefgreifend beeinflussen sollten.

Die frühen Porträts

Zu den ersten überlieferten und erhaltenen Werke Vlamincks gehören die beiden Porträts *„Père Bouju“* (Abb. 3) und *„Auf dem Tresen“* (Abb. 5) von 1900. Das Porträt als Kunstgattung ist eher unüblich für den Landschaftsmaler Vlaminck. Dennoch zeigt bereits diese frühe Phase seines Schaffens die kraftvolle und ungebändigte Expressivität seiner Handschrift. Räumlichkeit verliert an Bedeutung bzw. wird komplett negiert, reine Farben verselbständigen sich zu autonomen Werten per se, mimetischer Realismus weicht spontanem Pinselduktus. Damit sind die wichtigsten Stilelemente des expressiven Fauvismus bereits vorweggenommen, wenn auch die Porträtierten an sich noch die realen Vorbilder erkennbar wiedergeben.

Sowohl Vater Bouju als auch die Dame am Tresen werden sich in den Porträts zweifelsfrei wiedererkannt haben, doch die Umrisslinien verschwimmen, die Proportionen geraten aus dem

Lot, die Charakterstudie dominiert über die naturalistische Realitätswiedergabe. Die Farben gewinnen an Bedeutung und verdrängen die haptische Textur realistischer Hautoberflächen.

Abb. 3: „Père Bouju“ (1900, Centre Pompidou Paris)

Abb. 4: Vincent van Gogh: „Selbstporträt“ (1887, Van-Gogh-Museum Amsterdam)

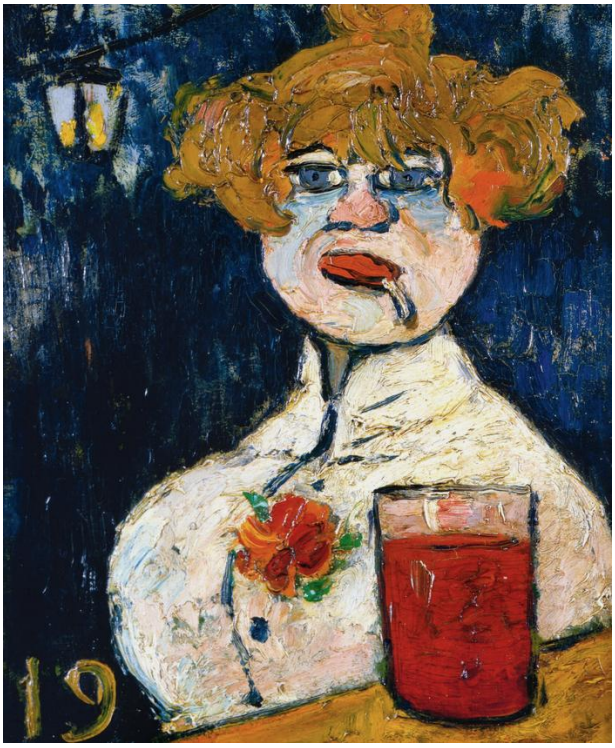

Abb. 5: „Auf dem Tresen“ (1900, Musée Calvet Avignon)

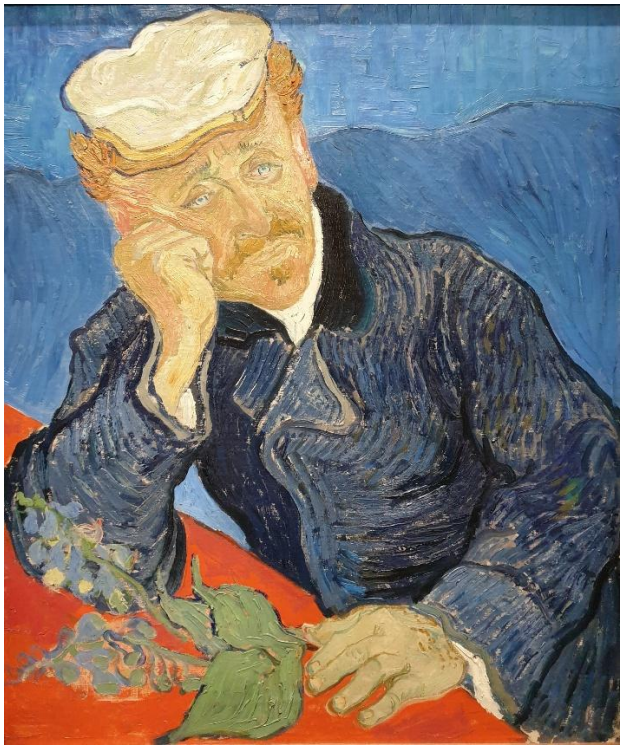

Abb. 6: Vincent van Gogh: „Doktor Paul Gachet“ (1890, Musée d´Orsay Paris)

Zeigen die Porträts in ihrem zentralen Bereich, dem Gesicht der Dargestellten, noch die konkreteste Abbildung, so verschwimmen und verunklären sich die Details der umgebenden Hintergründe immer mehr. Insbesondere bei „*Père Bouju*“ stehen das Gesicht nebst Schal und Hut im Zentrum eines komplett abstrahierten Meers aus Farben und Pinselstrichen, einer Textur aus Kolorit und breiten Linien, die jegliche Verräumlichung negiert.

Vergleicht man Porträts von van Gogh aus dessen Spätwerk (Abb. 4 und 6) mit den Werken aus den Anfangsjahren Vlamincks (Abb. 3 und 5), dann ist die stilistische Anlehnung offensichtlich. Auch wenn van Goghs Porträts näher am Original orientiert bleiben als Vlamincks wilde Manier, ist doch eine folgerichtige Entwicklung insbesondere hinsichtlich „*Père Bouju*“ nicht von der Hand zu weisen. Tatsächlich finden sich die wilden, schnellen und kurzen Pinselstriche van Goghs in dessen Hemd (Abb. 4), im weißen Rauch und Hintergrund von Vlamincks Bildnis des „*Père Bouju*“ wieder (Abb. 3). Gleiches gilt für die Verunklärung des flachen Hintergrundes und die Betonung des Gesichtes durch abnehmende Abstraktion zur Bildmitte hin. Anders als bei van Gogh sind Vlamincks Farben jedoch kontrastreicher und intensiver, der Pinselduktus noch eruptiver und heftiger.

Auch der Vergleich des „*Doktor Gachet*“ mit der „*Dame am Tresen*“ zeigt, dass Vlaminck die Abkehr von der Wirklichkeitsmimese weiterführt. Der schnelle, kurze Pinselschlag van Goghs bleibt doch durch die klaren Umrisslinien der einzelnen Motive an der Realität orientiert; die Pinselstriche, obwohl eilig hingeworfen, bilden ein harmonisches, nahezu ornamentales Gewebe des Rockes. Bart, Hut und Gesichtszüge sind fein aufeinander abgestimmt und keineswegs in wilder Manier hingeworfen. Hände, Gesicht und die Kappe weisen noch Anklänge an Valeurmalerei auf, kontrastieren somit mit den reinen Farben der Tischdecke oder der Pflanze.

Vlaminck geht hier deutlich weiter, die „*Dame am Tresen*“ zeigt Anklänge einer Karikatur, die Farben sind intensiver und autonomer, die Kontraste härter, die Hell-Dunkel-Gegenpole prägnanter und die Pinselführung unbändiger. Das dominant im Vordergrund platzierte Glas mit dem giftig-roten Getränk wirkt ebenso aggressiv wie die riesigen blauen Augen, der fast vulgär anmutende Mund und der opulente, dem Betrachter mit leuchtendem Anstecker entgegenspringende Busen. Grell geschminkt und in keinster Weise beschönigt, sondern grotesk überzeichnet, karikiert Vlaminck hier eine Prostituierte an ihrem Arbeitsplatz, die dem Betrachter mit provozierender Direktheit gegenübertritt.

Trotz dieser Unterschiede ist die Bezugnahme auf van Goghs Spätwerk offensichtlich, dessen radikaler Umgang mit Farbe zu dieser Zeit unübertroffen war [6]. Tatsächlich hat Vlaminck die Werke van Goghs jedoch erst 1901 - somit ein Jahr nach Fertigstellung der beiden Porträts - in der Galerie Bernheim-Jeune kennengelernt. Zudem behauptet er von sich selbst, „*nie ein Museum von innen gesehen*“ [7], die Werke älterer Meister weder kopiert noch studiert zu haben. Der eigene Instinkt sollte sein einziger Lehrmeister sein. Somit bleibt fraglich, ob er 1900 bereits Werke von van Gogh kannte. Zumindest versuchte er bereits 1901, ein Gemälde von van Gogh zu erwerben, was jedoch schon zu dieser Zeit finanziell nicht mehr realisierbar war [6].

In diesem Jahr begann seine Zusammenarbeit mit Derain, und dieser hatte vorher bereits Museen besucht und dort Skizzen angefertigt. Zudem fand 1898 in Paris die erste Ausstellung van Goghs statt, die Derain somit besucht haben könnte. Denkbar ist auch, dass Vlaminck seine Ablehnung gegenüber Museen nur vorgab, um seinem selbstgewählten Image als Fauve par

excellence besser gerecht zu werden. Er wollte prinzipiell gegen alles rebellieren, inszenierte sich gerne als Rebell und Kraftmensch. Schon in der Schule begründeten seine Lehrer sein schlechtes Zeugnis damit, dass er *„undiszipliniert, cholerisch und hitzköpfig“* sei [8]. Und auch im Erwachsenenalter blieben seine Eskapaden in lebhafter Erinnerung - etwa, wenn er, um seinen Standpunkt durchzusetzen, in hitzigen Diskussionen gerne mit einer selbstgeschnitzten und bemalten Holzkrawatte auf den Tisch schlug [9].

Als von anarchistischer und kommunistischer Literatur beeinflusster Autodidakt und Revolutionär lehnte er alles Akademische und Althergebrachte ab und sah sich selbst gerne als Außenseiter [10]. Tatsächlich setzte er sich mit Artikeln in der Zeitung „Libertaire“ äußerst kritisch mit der prekären Situation der unteren sozialen Schicht sowie der staatlichen Gewalt gegen Streikende auseinander [11]. Ob er jedoch nicht doch den ein oder anderen Blick in ein Museum geworfen oder van Goghs Ausstellung 1898 gesehen hat, kann zumindest vermutet werden.

Anfänge der Landschaftsmalerei

Abb. 7: „Häuser in Chatou“ (1905, The Art Institute of Chicago)

Zur eigentlichen Passion Vlamincks wurde jedoch die Landschaftsmalerei, der er sich gemeinsam mit Derain ab 1900 und dann bis zu seinem Lebensende widmete. Da ihr Atelier in Chatou in unmittelbarer Nähe zur Seine lag, war dieses Flusstal - ähnlich den Impressionisten ab den 1870er Jahren - ihr bevorzugtes Motiv. Auch bei diesem Metier ist in Vlamincks fauvistischer Phase der Einfluss van Goghs deutlich spürbar.

„Die Häuser in Chatou“ (Abb. 7) vereint die eruptiv-gestische Pinselführung van Goghs mit den intensiven, reinen Farben des Fauve, wobei `rein´ für unvermischte und somit besonders intensive Farben direkt aus der Tube steht [3] - Chromgelb, Veroneser Grün, Kobaltblau und Zinnoberrot. Vlaminck inszeniert die Gemüsefelder als abstraktes Durcheinander intensiver Reinfarben in Form eines horizontalen Flechtwerks, strukturiert durch mehrere vertikale Bäume. Nur der bedächtig seiner Arbeit nachgehende Bauer beruhigt die vibrierende Stimmung des Bildes. Die geschlossene Häuserzeile am hochgezogenen Horizont verortet die Szene in einer städtischen Umgebung.

Später werden die Nabis um Bonnard, Gauguin und Denis sowie sein zweiter wichtiger Inspirator Cézanne zunehmend wichtig für ihn, doch während seiner entscheidenden künstlerischen Schaffensphase zwischen 1900 und 1907 ist Vincent van Gogh das Maß aller Dinge. Allerdings fehlt dem unbekümmerten Vlaminck trotz seines ekstatisch-eruptiven Malduktus das Seelisch-Abgründige, das mit sich und seinem Schicksal Ringende eines van Gogh [12].

Abb. 8: „Die Roten Bäume“ (1906, Centre Pompidou Paris)

Vlamincks Bild *„Die Roten Bäume“* (Abb. 8) rezipiert die starke Farbigkeit von van Goghs *„Garten der Anstalt“* (Abb. 9) sowie dessen gestisch gesetzte Pinselstriche, die jedoch nicht peitschenartig wild, sondern parallel aufgebracht sind.

Anders als Vlaminck bleibt van Gogh kleinteiliger und filigraner im Pinselduktus, seine Farben entsprechen noch überwiegend denen der realen Vorlagen in der Natur.

Allerdings setzt van Gogh mit unterschiedlichen Blautönen im Blattwerk und in der Hintergrundlandschaft bereits Farben ein, die nichts mehr mit der Gegenstandsfarbe gemein haben. Er komponiert die Farben so, dass sie seinen inneren Erregungszustand widerspiegeln, immerhin war er in dieser psychiatrischen Einrichtung ein Jahr lang Patient.

Van Goghs Perspektive aus leichter Draufsicht erzeugt noch eine eindrucksvolle Raumtiefe mit Schrägen und maßstabsgerechter Verkleinerung. Bei Vlaminck ist der Motivraum deutlich flacher und die für van Gogh noch wichtige Räumlichkeit spielt keine Rolle mehr, wird nahezu negiert. Zwar erfolgt eine Staffelung von Gebäuden hinter Bäumen, doch stehen diese vertikal auf einem Bühnenraum, hinter dem das Dorf wie ein Bühnenvorhang wirkt.

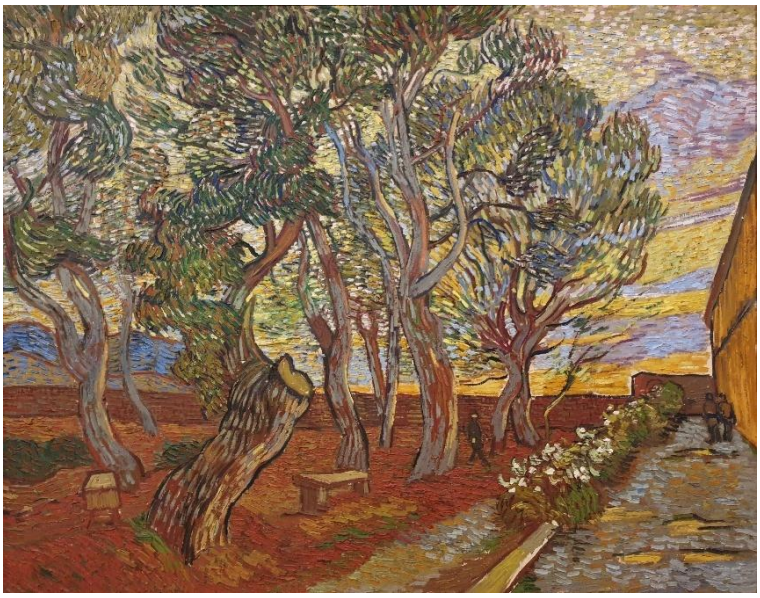

Abb. 9: Vincent van Gogh: „Garten der Anstalt Saint-Rémy-de-Provence“ (1889, Van-Gogh-Museum Amsterdam)

Van Gogh durfte die Klinik und den angeschlossenen Garten monatelang nicht verlassen und schreibt hierzu einem Freund, dass *„diese Kombination aus rotem Ocker, grünem, traurigem Grau und schwarzen Linien, die die Umrisse definieren, ein wenig das Gefühl der Beklemmung hervorrufen, unter dem einige meiner unglücklichen Gefährten oft leiden und man das „Rotsehen" nennt.“* [13].

Vlaminck verstärkt diese Entwicklung und kombiniert reale Gegenstandsfarben mit autonomen, selbstreferentiellen Farben wie blauer oder zinnoberroter Rinde, die er instinktiv einsetzt.

Auch die Binnenstrukturen der einzelnen Motive sind weniger differenziert ausgearbeitet, wirken deutlich grober in den Bäumen und nahezu auf geometrische Grundformen reduziert in den Gebäudeteilen. Van Goghs Baumkronen dagegen sind schwungvoll bewegt in Szene gesetzt, umherfliegende Blätter und wellenförmig bewegte Äste dynamisieren das Geschehen, lassen den Wind und das Rauschen der Blätter erahnen.

Um diese expressive Wirklichkeitserfahrung scheint es Vlaminck nicht mehr zu gehen, er schafft eine neue, zweidimensionale Wirklichkeit, die der Beschaffenheit der Leinwand entspricht und Farbe als Farbe aufwertet und sie nicht mehr nachahmen lässt. Vlamincks großformatige, durch dicke, schwarze Umrisslinien konturierte Farbflächen zeigen auch den Einfluss der Nabis um Paul Gauguin auf seine Entwicklung.

1905 - Urknall der Moderne

In einem Artikel der Zeitschrift Gil Blas vom 17. Oktober 1905 (Abb. 10) bezeichnete der bekannte Kunstkritiker Louis Vauxcelles, der van Goghs Retrospektive ein halbes Jahr vorher als *„an Schönheit nicht zu überbieten“* [14] beschrieben hatte, einen Raum im Pariser Herbstsalon als *„cage aux fauves“* (Käfig wilder Bestien). Die dort platzierte Donatello-Skulptur des klassizistischen Bildhauers Albert Marque erinnere ihn an *„Donatello parmi les fauves“* (Donatello umgeben von wilden Tieren) [15]. Was war geschehen?

Im Sommer 1905 hatte Derain gemeinsam mit Matisse in Collioure an der südfranzösischen Mittelmeerküste gemalt, Vlaminck hingegen im nördlichen Chatou. Die Pariser Herbstausstellung des Salon d´Automne 1905 zeigte mit Matisse, Manguin, Rouault, Derain, van Dongen und Vlaminck erstmals all die jungen Künstler, die heute als „Fauves“ bekannt sind. Eher zufällig waren alle Maler gemeinsam in einem Raum ausgestellt. Publikum und Pariser Öffentlichkeit waren schockiert von dem instinktgetriebenen Farbenrausch, der ihnen entgegenschlug. Genau diese Wirkung beabsichtigte Vlaminck - *„mit meinem Zinnoberrot die Akademie in Brand zu setzen“* [16].

CE SUPPLÉMENT NE DOIT PAS ÊTRE VENDU A PART

SUPPLÉMENT A GIL BLAS DU 17 OCTOBRE 1905

CE SUPPLÉMENT NE DOIT PAS ÊTRE VENDU A PART

LE SALON D'AUTOMNE

PAR LOUIS VAUXCELLES

DÉDICACE

Abb. 10: Auszug aus der Ausgabe des Gil Blas vom 17.10.1905 [c]

Der seit 1903 im Herbst stattfindende *Salon d´Automne* wechselte sich mit dem 1884 gegründeten *Salon des Indépendants* im Frühling ab. Beide Ausstellungen waren eine Reaktion unterschiedlichster Künstler der französischen Avantgarde auf ihre Zurückweisung durch den offiziellen, schon 1667 unter Ludwig XIV. eingerichteten *Salon de Paris*. Bereits ab 1863 konnten diese Künstler ihre von der Akademie abgelehnten Werke auf dem *Salon des Réfuses* ausstellen, der jedoch als Initiative von Kaiser Napoleon III. ebenfalls von staatlichen Vorgaben abhängig

war. Während die Künstler auf dem Salon des Indépendants vornehmlich Atelierwerke aus dem vorherigen Winter ausstellten, handelte es sich bei den Gemälden im Herbstsalon mehrheitlich um plein-air-Arbeiten aus dem folgenden Sommerhalbjahr. Beide Salons verzichteten auf eine Jury; die Teilnahme war grundsätzlich allen Künstlern freigestellt.

Erstmals wurde Vlaminck 1904 in der Galerie Berthe Weill ausgestellt und 1905 war er auf dem Salon des Indépendants mit acht Werken vertreten, die allerdings ohne größere Resonanz blieben - weder beim Publikum noch bei der Kritik. Auf dem folgenden Salon d´Automne präsentierte er dann fünf Landschaftsbilder in dem berühmten `cage aux fauves´, der dann den epochemachenden Eklat auslöste.

Die Farben werden mitunter direkt aus der Tube ohne Pinsel und unvermischt aufgetragen, stehen somit für sich und ahmen nicht mehr einen der Wirklichkeit durch Mischung und Abstufung möglichst realistisch angeglichenen Wert nach. Die Natur wird nicht mehr imitiert, sondern im Erleben des Künstlers neu geschaffen, ihr Wesen neu interpretiert. Dieser Verzicht auf mimetische Nachahmung, die Verwendung nicht realistischer Farben, die Negierung korrekter Perspektiven und die Bereitschaft zu einem non finito, welches bisher nur aus der Bildhauerei bekannt war, ließen Vauxcelles von einer ungeschliffen-groben, verzerrenden und unfertigen Malerei sprechen.

Insbesondere Vlaminck attestierte er *„unbeholfene Simplifikationen, denen ich keine Beachtung schenke“* [14]. Dennoch - oder vielleicht auch gerade wegen dieser Kritik - erlangten die Künstler aus dem Bestienkäfig reges Interesse und bald auch öffentlichen Erfolg. Je stärker sich ein Künstler akademischen Vorgaben entzieht und nur seinen eigenen Wertekanon gelten lässt, desto größer wird seine künstlerische Freiheit, desto sichtbarer seine Individualität - und genau dies weckt Beachtung.

Bereits 1905 vereinbarte der bedeutende Kunsthändler Ambroise Vollard einen kompletten Atelierkauf mit Vlaminck und veranstaltete 1906 dessen erste Einzelausstellung. 1907 nahm ihn der Galerist Daniel-Henry Kahnweiler zusammen mit André Derain und dem zu dieser Zeit noch fauvistisch malenden Georges Braque unter Vertrag. Durch diese langjährigen Geschäftsbeziehungen mit zwei der wichtigsten Kunstagenten der Zeit erlangten Vlaminck und seine Familie finanzielle Sicherheit und konnten fortan von seiner Malerei leben.

1910 wurde Vlaminck erstmals in Deutschland gezeigt. Die Barmer Kunsthalle in Wuppertal nahm seine Werke in die Ausstellung *„Junge französische Maler“* auf [17]. Auch auf der bedeutendsten Ausstellung der Klassischen Moderne, der *„Sonderbundausstellung"* 1912 in Köln, war er mit sechs Werken vertreten. Herwarth Walden präsentierte ihn im selben Jahr in seiner Sturm-Galerie in Berlin [18]. Im Jahr darauf folgte eine Teilnahme an der *Armory Show* in New York, die von ähnlicher Bedeutung für Nordamerika war wie die Sonderbundausstellung für Europa.

Doch bereits 1929 hatte Vlaminck in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim seine letzte Einzelausstellung in Deutschland, und das für nahezu 100 Jahre. Erst 2024/2025 ist dem Künstler mit den Retrospektiven *„Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne“* wieder eine gemeinsame Ausstellung im Von der Heydt-Museum in Wuppertal und im Museum Barberini in Potsdam gewidmet.

Der französische Fauvismus gilt zusammen mit dem deutschen Expressionismus der „Brücke“ als erste Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die sich dezidiert nicht nur vom Akademismus, sondern auch von der vorhergehenden Avantgarde des Impressionismus und Neo-Impressionismus abgrenzt. Jedwede Zugeständnisse an tradierte Vorgaben werden abgelehnt, Mimesis der Wirklichkeit, korrekte Perspektive mit Tiefenraum oder die Beschränkung auf Lokalfarben sollen den Künstler nicht länger eingrenzen, seiner inneren Empfindung soll jede Freiheit ermöglicht werden [19]. Anders als die „Brücke“-Maler in Dresden - bis auf Max Pechstein ebenfalls alles Autodidakten - oder später die Surrealisten empfinden sich die „Fauves“ jedoch nicht als zusammengehörige Malergemeinschaft oder Schule und veröffentlichen auch kein gemeinsames Manifest [20], sie sind eher als lockeres Kollektiv unterschiedlichster Individualisten zu sehen, vom wilden, anti-intellektuellen Kraftmenschen Vlaminck bis zum vergeistigt-religiösen und in sich gekehrten George Rouault [21].

Der Begriff „Fauvismus“ ist ihnen von Vauxcelles, somit von außen, zugeschrieben worden; auch dies ein Unterschied zur „Brücke“. Die meisten dieser „Fauves“ lehnten den Begriff für sich ab, lediglich Vlaminck propagierte ihn offensiv und sah sich selbst als den Wildesten von allen.

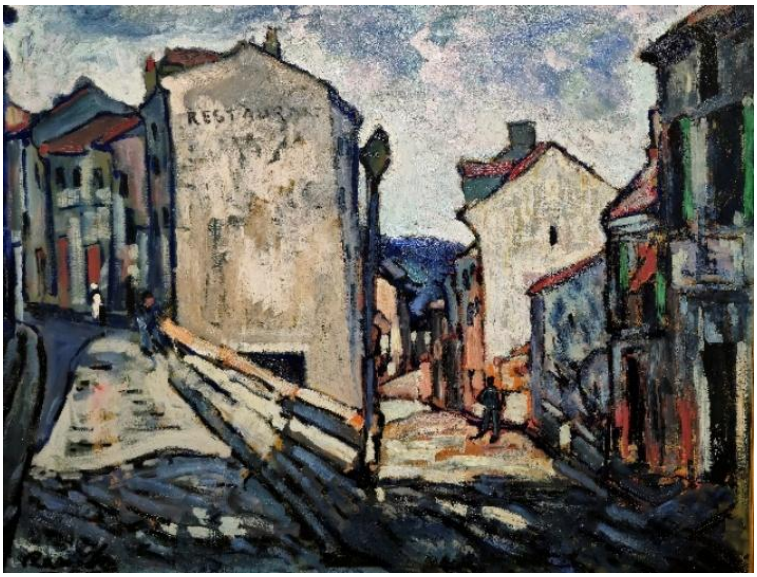

Abb. 11: „Carrières-sur-Seine“ (1905, Von der Heydt-Museum Wuppertal)

Die Dorfansicht von Carrières (Abb. 11) wirkt auf den ersten Blick ähnlich tektonisch in geschlossenen Formen wie Vlamincks 13 Jahre später gemaltes *„Saint-Michel“* (Abb. 21, Seite 18). Doch verweisen die mit kurzen, breiten Pinselstrichen hingeworfenen, autonomen Farben der Straße und die in kräftigen Farben angelegten Fassaden auf ein Werk der fauvistischen Phase.

Eher ungewöhnlich für diese Werkphase ist jedoch die noch deutlich realistisch anmutende Perspektive im Bild, die den Straßenverlauf von links oben über eine gewagt enge Kurve nach rechts unten nachvollziehen lässt. Offensichtlich ist hier die Hanglage des Dorfes in zwei eindrucksvollen Tiefenräumen nachgezeichnet, welche das Bild dynamisieren - insbesondere auch durch den schräg in die Bildmitte bis zum unteren Bildrand verlaufenden Zaun.

Ebenfalls noch altmeisterlich und perspektivisch suggerierend setzt Vlaminck den Farbverlauf des Himmels ein, der in einer Art Luftperspektive in der Ferne immer mehr verblasst. Ähnlich der Landschaftsszene in den *„Häusern von Chatou“* (Abb. 7, Seite 7) ist auch bei *„Carrières-sur-Seine“* die Personenstaffage auf wenige kleine und beruhigte Figuren reduziert. Das Gemälde schöpft seinen intensiven Ausdruck nicht durch Handlungen oder Figurenstaffage, sondern ausschließlich durch expressiv-malerische Mittel.

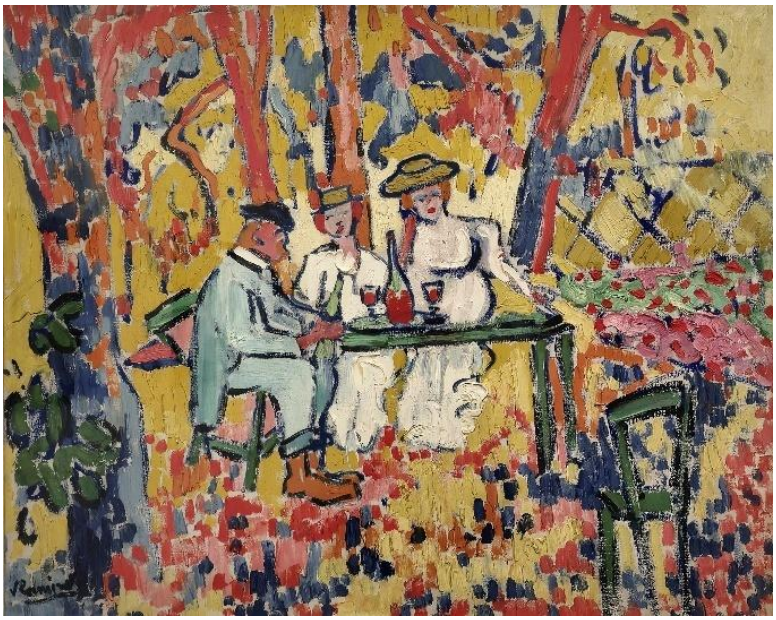

Abb. 12: „Das ländliche Frühstück“ (1905, Privatbesitz) [d]

„*Das ländliche Frühstück*“ (Abb. 12) zeigt eine dreiköpfige Gesellschaft im Grünen und interpretiert Manets und Monets Werke in fauvistischer Manier. Die satirisch dargestellten Figuren scheinen merkwürdig deplatziert und eher für ein Pariser Café ausstaffiert.

Dissonant zeigt sich auch die Farbgebung: autonom, weit entfernt von Lokalfarben und kräftig schwarz konturiert.

Zudem zeigt das Werk unharmonische und mitunter sich beißende Kontraste und wirkt intuitiv gemalt. Tatsächlich wählt Vlaminck hier ausnahmsweise eine bürgerliche Personengruppe, die er ansonsten aus politischen Gründen ablehnt. Dazu passen die Fehlfarben, der teilnahmslose Ausdruck der Figuren und die Betonung des Alkohols. Der Darstellungswert der Farbe beschränkt sich nur noch auf die Erkennbarkeit des Rotweins als solchen; alle anderen Motive unterliegen einer eigenständigen Farbgebung. Das Motiv bestimmt nicht mehr die Farbe, sie ist frei und wirkt leuchtend nur aus sich selbst heraus.

Der Blick des Betrachters wird nicht perspektivisch von vorne nach hinten oder von links nach rechts gelenkt. Vielmehr springt das Auge von einer Farbinsel zur nächsten. Das eigentümliche Motiv wird noch durch ein Detail oben rechts verunklärt, welches eine Art Gartenzaun darstellen könnte, anderseits aber auch die Theke eines Restaurants im Grünen.

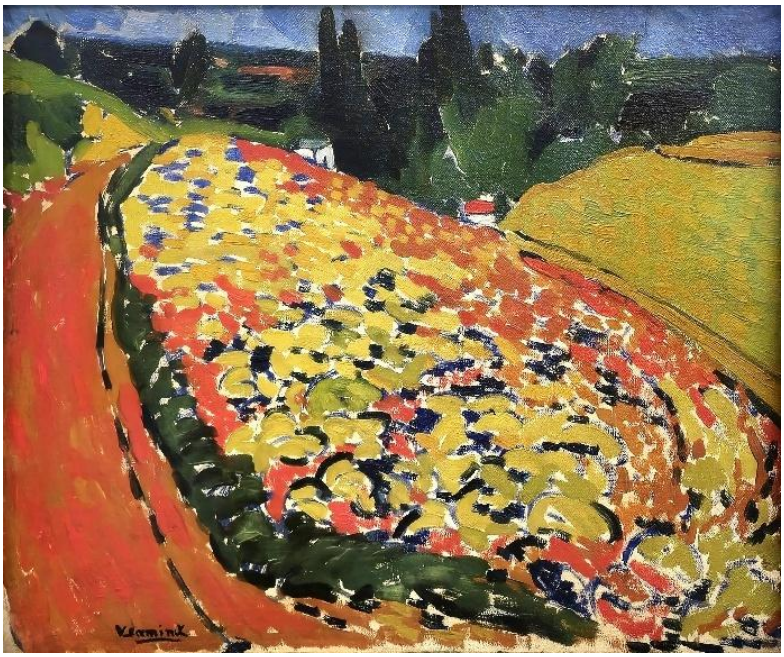

Abb. 13: „Die Hügel bei Rueil“ (1906, Centre Pompidou Paris)

„*Die Hügel bei Rueil*“ (Abb. 13) hingegen zeigen Primärfarben-akkorde (Rot-Gelb-Blau) sowie Komplementärkontraste von Gelb/Blau und Rot/Grün. Die Malweise ist ebenso schnell und ungestüm wie bei „*Die Boote*“ (Abb. 14) und zeigt, dass der Malakt an sich, das Gestische, immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Das dargestellte Motiv und die malerischen Mittel, dieses zu generieren, tauschen die Bedeutungsebenen.

Farbwahl und Pinselduktus dienen nicht mehr dem Erzielen eines motivischen Resultats, sondern das banale Motiv ist nur noch eine Vorlage, eine Art Matrix, um Farbe und Malakt zur Geltung zu bringen. Zweck und Mittel werden vertauscht. Vlaminck selbst bezeichnete die revolutionäre Nutzung der reinen Farben als eine Art Ventil für seine anarchistischen Emotionen, die ihn *„aufs Schafott gebracht“* hätten, falls er sie politisch und nicht künstlerisch ausgelebt hätte [22].

Der monochrom-orange Weg links und das grüne Feld rechts sind ohne Valeurs gemalt und wirken flach. Die Perspektive ist somit vertikal und ähnelt insofern den Werken von Matisse und vorher bereits Gauguin und den Nabis. Das dominante und vibrierend farbige Blumenfeld kontrastiert hierzu in Form eines stark abstrahierten `Wimmelbildes´ zwischen zwei großformatigen Farbflächen.

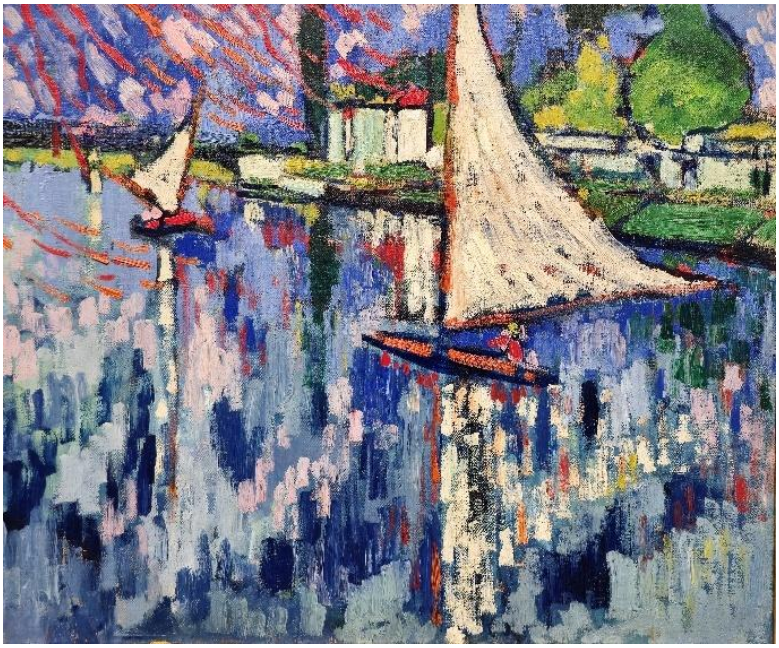

Abb. 14: „Die Boote“ (1905, Privatsammlung Schweiz) [e]

„Die Boote“ (Abb. 14) beeindruckt mittels kurzer, vertikaler Pinselstriche erzeugter Lichtreflexionen und Spiegelungen auf der Seine, die Dreiviertel des Bildes einnehmen. Das kleinteilige Flimmern der Wasseroberfläche kontrastiert mit den diagonalen Strichen des Himmels, die links nur von einem schmalen Horizont getrennt sind. Farblich kombiniert Vlaminck grün-rote Komplementärkontraste mit einem zarten Rosa im Himmel.

Abb. 15: André Derain: „Charing Cross Bridge“ (1906, National Gallery of Art Washington) [f]

Andre Derains *„Charing Cross Bridge“* (Abb. 15) inszeniert den Fluss als abstraktes Muster aus Punkten und kurzen Strichen, welches die Veränderung der autonomen Farben im Wechsel von Licht und Schatten zeigt. Ist die Strichführung im Wasser horizontal und locker auf durchscheinender Leinwand, so erscheint diese in den verschatteten Bereichen und den Gebäuden vertikal und verdichtet bis hin zu mono-chromatischen Farbflächen.

Derain ändert somit je nach Motiv den Pinselduktus. Diese auf den ersten Blick dem Pointillismus der Neoimpressionisten ähnliche Malweise ist jedoch wesentlich impulsiver und schneller als deren standardisierte, immer gleiche und sehr sorgfältig aufgetragene Rasterung, der letztendlich jede Individualität der künstlerischen Handschrift abhanden geht. Die Fauvisten Derain und Vlaminck hingegen komponieren die Farben weder als Gegenstandsfarben, noch sind sie in ihrer Tonalität harmonisch zueinander arrangiert; sie wirken vielmehr wie *„farbige Dynamitpatronen“* (Abb. 15 und Abb. 1, Seite 2) [12].

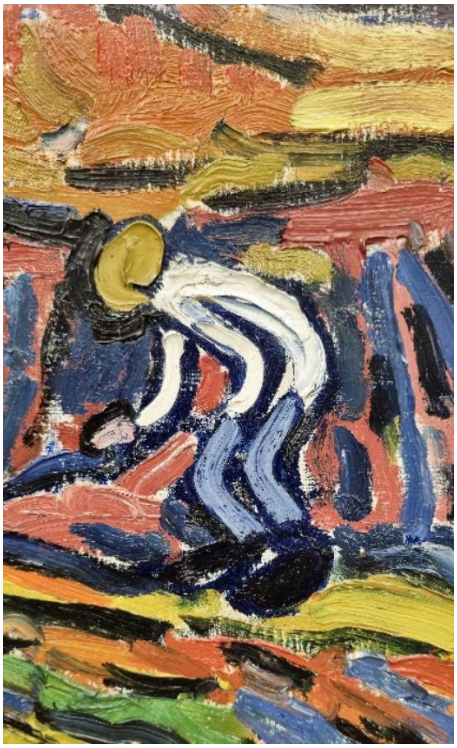

Abb. 16: „Häuser in Chatou“ (Detail, siehe Abb. 7, Seite 7)

Die Fauvisten drücken mitunter die Farben, so wie sie aus der Tube kommen, direkt auf die Leinwand (Abb. 16). Es entstehen zerklüftete, teilweise reliefähnliche Oberflächen, verbunden mit radikalen Vereinfachungen der Gesamtkomposition und Vergröberungen der einzelnen Gegenstände und Figuren. Somit werden Farben nicht nur `rein´ verwendet, sondern mittels Tube statt Pinsel auch anders aufgetragen.

Vlaminck ändert im Laufe seines künstlerischen Werdeganges mehrfach den Pinselduktus. Zeichnet sich seine fauvistische Phase durch eine grobe und impulsive Malweise mit breitem Borstenpinsel aus (Abb. 16), so wird der Farbauftrag in seiner kubistischen Phase gleichmäßiger, beruhigter und teilweise lasierend und feinmalerisch (Abb. 27, Seite 22). Im expressiven Spätwerk wiederum kehrt Vlaminck zum eruptiven und gestischen Malen zurück (Abb. 34, Seite 29).

Allerdings können die Fauvisten nicht als Erfinder des Malens mit reinen Tubenfarben angesehen werden, experimentierte doch auch die vorherige Generation der Postimpressionisten um Gauguin, van Gogh oder Munch mit reinen Tubenfarben, und in Dresden versuchten sich zeitgleich mit den Fauves auch die Expressionisten der „Brücke“ an diesem Stilmittel, wobei die Tube zugleich zum Ersatzpinsel und somit zu einem Handwerkszeug mutiert.

Zudem ruft die Verwendung reiner Tubenfarben auch Kritik hervor. Bei diesen handelte es sich um die Jahrhundertwende bereits um industriell hergestellte, standardisierte Einheitsfarben, die weder vom Künstler bzw. seiner Werkstatt noch von einem individuellen Farbenhersteller im Auftrag eines Künstlers hergestellt wurden. Diese Produkte konnten somit massenhaft, mit identischen Eigenschaften, kostengünstig, überall und von jedem gekauft und verwendet werden.

Entfällt der künstlerisch-kreative Akt des Mischens solcher Farben, dann kann man durchaus mit Marcel Duchamp argumentieren und diese Farben als Readymades betrachten [23]. Kritiker dieser Malweise sehen in der Verwendung reiner Farben an sich keinen künstlerischen Wert. Dieser beruhe ausschließlich auf deren kreativer Anwendung, folglich dem *disegno*.

Reminiszenz an den Impressionismus

Die Motive seiner Landschaftsmalerei entnimmt Vlaminck der näheren Umgebung von Chatou. Hier wurde er während seiner aktiven Radkarriere von den unterschiedlichsten Sujets inspiriert - Flusslandschaften, Häfen, Brücken und Booten. Der französische Impressionismus, der sich ähnlicher Motive bediente, hat Vlaminck tief beeinflusst. Doch seine Farben sind intensiver und autonomer, sein Pinselduktus wesentlich kräftiger und expressiver. Die Darstellung - auch wenn die Komposition an sich der Realität entspricht - zeigt nicht mehr den impressionistischen Eindruck, den die Natur und deren sinnliche Wahrnehmung im sich verändernden Sonnenlicht im Künstler entwickelt, sondern den subjektiv-emotionalen, expressionistischen Ausdruck dessen, was dieser bei Betrachtung der Natur empfindet.

Vlamincks Palette entspricht ab 1907 wieder mehr den Lokalfarben. Die kleinteilige Malweise mit einzelnen Punkten lässt Einflüsse des Neoimpressionismus eines Seurat, Cross oder Signac erkennen (Abb. 17), doch setzt Vlaminck seine Punkte keinesfalls in der peniblen und langwierigen Art und Weise, wie dies die Pointillisten praktizierten. Seine Tupfer sind nicht einheitlich gestaltet, sondern schnell und gestisch auf die Leinwand geworfen.

Ebenso wie die älteren Impressionisten malen auch die beiden Fauves Vlaminck und Derain *en plein air*, somit in der Natur direkt vor den jeweiligen Motiven. Auch die ausschnitthaften Bildformate (Abb. 17 und 18) verweisen auf impressionistische Vorbilder und erhöhen den Eindruck von Bewegung und Dynamik. Letztere wird durch das ebenfalls in beiden Werken verwendete Hauptmotiv in Form einer bildbeherrschenden Diagonalen hervorgehoben, welche schon seit dem Barock gerne als dynamisierendes Element eingesetzt wird.

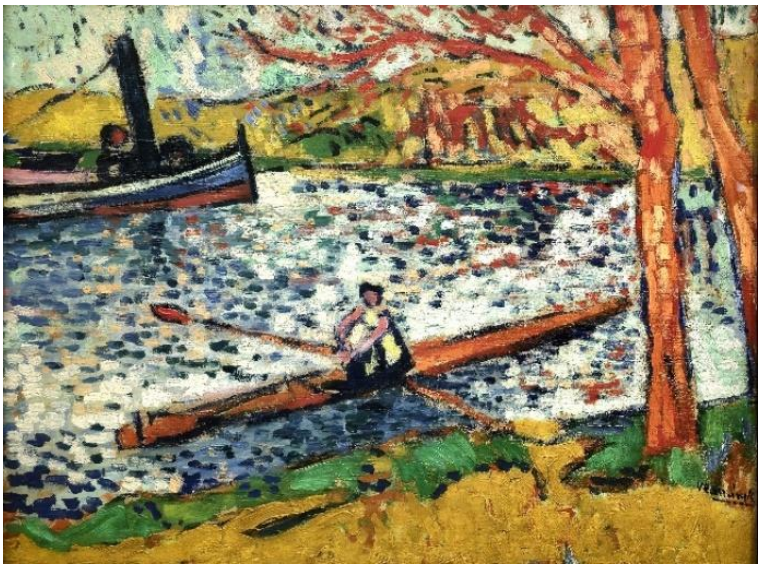

Abb. 17: „Ruderboot bei Chatou“ (1906, Albertina Wien)

Das *„Ruderboot bei Chatou“* (Abb. 17) zeigt eine dem Impressionismus vergleichbare Motivauswahl und dessen schnelle, getupfte bzw. gestrichelte Malweise. Die Szene wirkt wie die Impression eines flüchtigen Moments, wie er durch die Licht- und Schatteneffekte in genau diesem Augenblick erscheint - nicht früher und auch nicht später.

Vlaminck hegt die flimmernd-bewegte Flusslandschaft mit den Vertikalen der orange-roten Bäume am rechten und dem Schornstein am linken Rand sowie den Horizontalen der Uferlandschaft im Vorder- und Hintergrund ein. Die Farben intensiviert er mit einem zu den Rottönen der Bäume komplementären Grün der Uferzone. Entgegen der flirrenden Farbigkeit des Gemäldes strahlt die dargestellte Figur Ruhe und Kontemplation aus. Dieser Kontrast ist in nahezu allen Werken Vlamincks erkennbar.

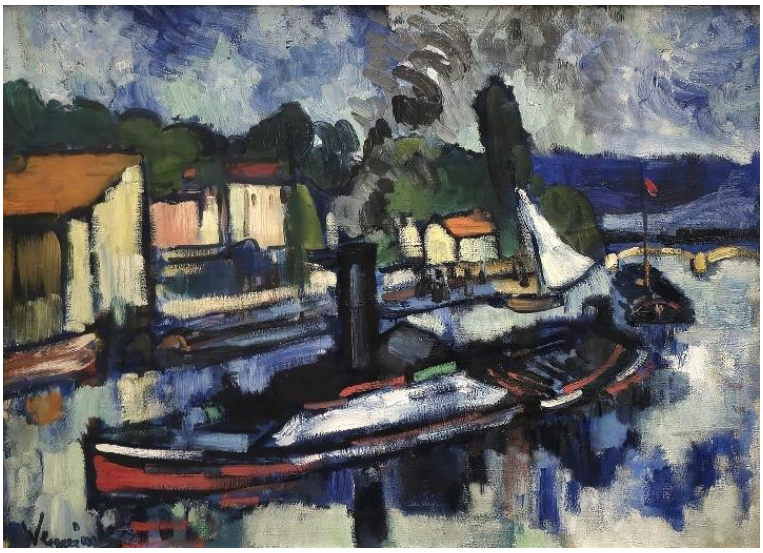

Abb. 18: „Der Schleppzug“ (1908-10, Hamburger Kunsthalle Hamburg)

Impressionistisch zeigt sich auch Vlamincks *„Der Schleppzug“* (Abb. 18), bei dem es sich nicht um eine von Menschen unberührte, arkadische Ideallandschaft oder eine bedrohliche Wildnis handelt, sondern um eine anthropogene Landschaft mit unterschiedlichsten Nutzungen. Sowohl Freizeitvergnügen (Abb. 17) als auch wirtschaftliche Nutzung (Abb. 18) werden thematisiert.

Ruderer, Segelboote, Spaziergänger und Landarbeiter erscheinen ebenso wie Brücken, moderne Dampfschiffe und Hafenanlagen. Damit rezipiert Vlaminck die Sujets der Impressionisten, ohne diese jedoch mit einer bürgerlich hochstehenden Figurenstaffage auszustatten. Beim anarchistischen Vlaminck hat die Bourgeoisie keinen Platz, was ihn wiederum von den Impressionisten unterscheidet und seinem - einzigen - Vorbild van Gogh näherbringt, der oftmals das Leben der einfachen, bäuerlichen Bevölkerung thematisierte.

Impressionistische Anklänge zeigen jedoch die mitunter tupfende und strichelnde Malweise, die Spiegelung der einzelnen Motive im Wasser und die Schattenwürfe, während das Haus links als angeschnittenes Motiv an die Nabis erinnert. Die korrespondierenden Violetttöne im Wasser und in den entfernten Hügeln verbinden Vorder- und Hintergrund und harmonisieren die Komposition.

Experimente mit Stillleben

Abb. 19: „Stillleben“ (1907, Musée d´Orsay Paris)

Anders als bei den anderen Vertretern des Fauvismus bildet das Stillleben, ähnlich dem Porträt, eine Ausnahme in Vlamincks Œuvre. An dieser Gattung versuchte sich der Künstler in den kalten und dunklen Wintermonaten, in denen die bevorzugte plein-air-Malerei nur selten möglich war [4]. Aufgrund des begrenzten Bildausschnittes und der geringen Anzahl an Motiven im Bild ist die Palette reduziert, wobei das Blau dominiert.

Das 1907 entstandene *„Stillleben“* (Abb. 19) verweist bereits auf das bevorstehende Ende seiner fauvistischen Phase und leitet über zu seinen Experimenten mit Verräumlichung und Perspektive und somit zu einer Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Paul Cézanne.

Mehr noch als in seinen frühen Landschaften (Abb. 8, Seite 8) negiert Vlaminck bei diesem *„Stillleben“* physikalische Gegebenheiten und somit die Realität. Ein Vergleich mit Cézannes ebenfalls pastos gemalten *„Äpfel und Orangen“* (Abb. 20) verdeutlicht die zunehmende Bedeutung dieses neben van Gogh und Gauguin bedeutendsten Vertreters der frühen Moderne.

Cézanne zeigt seinen Tisch polyvalent aus verschiedenen Perspektiven. So stehen dem Betrachter die Wasserkanne und die mittlere Obstschale nahezu en face und nur in leichter Aufsicht gegenüber, während gleichzeitig die linke Obstschale und auch die Tischdecke von oben gesehen werden. Der Verlauf der Tischplatte wirkt instabil und scheint aus dem Bild zu stürzen. Die zerwühlte und in den unterschiedlichsten Schwüngen und Falten drapierte Tischdecke verleiht dem seiner Natur nach `stillen´ Bild eine außerordentliche Dynamik und rhythmisiert die in Gruppen arrangierten Früchte.

Ebenso wie Cézanne inszeniert auch Vlaminck die in vielen Stillleben eingesetzte weiße Tischdecke nicht zur Demonstration von deren Oberfläche und Haptik. Dies ist ein Hauptunterschied zu den niederländischen Stillleben des Barock, die äußerste Detailgenauigkeit und naturalistische Perfektion anstrebten. Cézanne verwendet die Decke als kompositorisches Element zur Gliederung und Rhythmisierung des Bildaufbaus. Mehr noch bei Vlaminck als bei Cézanne erscheint die Decke ebenso wie die Tischplatte als „zweite Leinwand“ [24], die vor dem eigentlichen Malgrund diesen wiederholt und somit dem Betrachter bewusst macht.

Abb. 20: Paul Cézanne: „Äpfel und Orangen“ (1899, Musée d´Orsay Paris)

Realistische Raum- und Sichterfahrungen werden zertrümmert, die Bildkohärenz aufgegeben, als gegeben empfundene „Wirklichkeiten“ in Zweifel gezogen und die vermeintliche Dreidimensionalität als reine Suggestion auf einem zweidimensionalen Malgrund entlarvt. Dennoch bleibt Cézanne in der Ausarbeitung der einzelnen Gegenstände noch deutlich detailreicher und genauer als Vlaminck.

Cézannes Äpfel sind als solche erkennbar, Vlamincks Äpfel jedoch nur in Zusammenhang mit der Obstschale. Die Flächigkeit des Bildes wird bei Cézanne vom Hintergrund unterstützt, bei dem der Stoff eines Sofas links und eine Decke rechts zu einem gemusterten `Vorhang´ verschmelzen und jede Räumlichkeit verhindern. Bleibt Cézanne hier noch im Figurativen, geht Vlaminck einen Schritt weiter und abstrahiert seine blau schimmernde Hintergrundtextur ins Gegenstandslose.

Vlaminck nimmt diese Überlegungen ebenso auf wie die Kubisten um Picasso und Braque. Auch seine Obstschale präsentiert sich dem Betrachter aus anderer Perspektive als die Vase, die Tischdecke wirkt merkwürdig verzogen und an vielen Stellen durchscheinend über einem Tisch, der nach links kippt. Ebenfalls nach links, jedoch mit noch steilerem Winkel, kippt das Bild im Hintergrund - eine fast schon übertriebene Betonung der aus dem Lot geratenen Perspektiven.

Auf den Spuren von Cézanne

Abb. 21: „Saint-Michel, Bougival“ (1913, Hasso Plattner Collection Potsdam)

Nach van Gogh ist Paul Cézanne der wichtigste Inspirator in Vlamincks künstlerischem Schaffen. Als Reaktion auf Cézannes Tod 1906 wurden mehrere Retrospektiven seiner Werke inszeniert, die eine wahre Cézanne-Manie in Paris auslösten.

Nun begannen viele junge Künstler, sich mit den Formen der Motive und dem Raum, in dem diese komponiert sind, auseinanderzusetzen.

Die explosiven Farben und die Auflösung der Formen à la van Gogh treten in den Hintergrund. Das Dorfgeschehen in „*Saint-Michel, Bougival*“ (Abb. 21) zeigt Vlamincks nunmehr reduzierte und tonale Farbpalette. Die verfestigten, kompakten Gebäude-Quader sind ebenso auf geometrisierte Formen reduziert wie deren Fenster. Die wenig differenzierten Farbflächen weisen Valeurmalerei auf und erscheinen in einem Licht, welches, anders als seine fauvistischen Werke, wieder starke Licht-Schatten-Kontraste aufweist. Auffällig ist die verzerrte Perspektive, die Vlaminck mit einer enorm breiten Straße am unteren Bildrand beginnen lässt und die sich dann mehr vertikal nach oben als realiter in die Tiefe entwickelt.

Ab 1906 nimmt Vlaminck die Intensität seiner Palette langsam zurück, die Farben werden erdiger, abschattierter und dunkler. Gleichzeitig beruhigen sich auch die Formen der Motive, die Volumen der Körper werden kompakter und stärker konturiert, während die Perspektive in den Hintergrund tritt (Abb. 21). Die Mauern der Gebäude zeigen wieder traditionelle Nuancierungen abgestufter Farbtöne und eine feste Tektonik.

Cézannes „*Landschaft*“ (Abb. 22) zeigt den Anspruch des Malers, die impressionistische Art der Wirklichkeitswiedergabe mit einer kompositorischen Ordnung zu vereinen. Die Impression, die das sich stetig verändernde Sonnenlicht in der südfranzösischen Landschaft aufleben lässt, fängt Cézanne ebenso ein wie kontrastreiche Licht-Schatten-Effekte und die Hitze eines mediterranen Sommertages.

Abb. 22: Paul Cézanne: „Landschaft im Westen von Aix-en-Provence“ (1878, Wallraf-Richartz-Museum Köln)

Wie bei ähnlichen Werken eines Pissarro, Renoir, Monet oder Sisley scheint man das Flimmern und Vibrieren der warmen Luft zu spüren. Doch Cézanne verzichtet komplett auf das fieberhaft-kleinteilige Tupfen kurzer Striche und Punkte, welches den Malstil der zeitgleich avantgardistischen Impressionisten auszeichnet, die Formen abstrahiert und die Realität in flüchtigen Seh-eindrücken relativiert.

Cézanne dynamisiert und rhythmisiert nicht mit dem Pinselduktus, sondern durch den Wechsel von Licht und Schatten. Er verzichtet auf Dynamik und Schnelligkeit im Malakt und versucht, zeitlose Ordnung in den Bildaufbau zu bringen, eine klare Struktur und Tektonik zu definieren. Hierzu zerlegt er Landschaft und Häuser in einfache Formen, was zu einer Geometrisierung führt. Dadurch werden hart konturierte Flächen nebeneinandergesetzt. Die einzelnen Bereiche gehen somit nicht mehr wie bei altmeisterlicher Valeurmalerei oder der tupfenden Malweise der Impressionisten harmonisch und übergangslos ineinander auf.

Er abstrahiert ebenso wie die Impressionisten, allerdings nicht im Hinblick auf einen flüchtigen Wirklichkeitseindruck aus Licht und Farbe in Textur. Cézanne zerlegt seine `Wirklichkeit´ in Flächen aus Farbe. Proportionen und Perspektiven verlieren ihre Bedeutung und werden relativ. Mitunter reduziert er den Mittelgrund auf spätmittelalterlich hochgeklappte Perspektiven in geometrisch abstrahierte Flächen, ohne kohärente Verbindung des Vorder- zum Hintergrund.

Abb. 23: „Landschaft bei Martigues“ (1913, Tate Gallery London)

Vlamincks in tonigen Farben gehaltene *„Landschaft bei Martigues“* (Abb. 23) interpretiert Cézannes Stilmittel in seinem bevorzugten Sujet, der Landschaftsmalerei.

Die Komposition entsagt einer kohärenten Gestaltung des Tiefenraums zugunsten einer Schichtung geometrisierter Landschaftsblöcke, schwarz konturiert in horizontaler Anordnung und vertikaler Perspektive.

Vlamincks Farbauftrag ist bei weitem nicht mehr so pastos wie in seiner fauvistischen Phase, sondern erscheint lasierend aufgetragen. Die bei Cézanne deutlich kubische Gestaltungsweise der Gebäude und Landschaftsblöcke fällt bei Vlaminck zurückgenommener aus. Andererseits ist sein Pinselduktus, somit die Malweise, sichtbarer als bei Cézannes früher Landschaft.

Abb. 24: Paul Cézanne: „Montagne Sainte-Victoire“ (1904-1906, Kunsthaus Zürich)

Cézanne verzichtet in seinem Spätwerk *„Montagne Sainte-Victoire“* (Abb. 24) auf die Konstruktion eines Bildraumes und auf Plastizität. Diese Vorgehensweise wird den späteren Kubismus stark beeinflussen. Demgegenüber zeigt sein Werk „Landschaft“ (Abb. 22, Seite 19) noch eine weitgehend nachvollziehbare Figuration und eine kohärente Entwicklung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Diese tradierten Werte verlieren in Cézannes späterem Werk immer mehr an Bedeutung. Der *„Montagne Sainte-Victoire“* reduziert die Landschaftswiedergabe auf kleinformatige und geometrisierte Farbflächen. Nur die Umrisse des Berges und die Horizontlinie ermöglichen dem Betrachter noch eine Orientierung. Unterhalb des Horizontes ist die Perspektive komplett verflacht und der Bildaufbau vertikal. Im oberen Bereich intendiert lediglich eine Art von Luftperspektive einen Rest von Tiefenraum.

Abb. 25: „Die Brücke von Chatou“ (1908, Wallraf-Richartz-Museum Köln)

Die Auflösung von Vorder- und Mittelgrund in übereinanderstehende Farbflächen rezipiert Vlaminck in seiner *„Brücke von Chatou“* (Abb. 25) und zerlegt auf diese Weise die Flusslandschaft wie auch den hügeligen Hintergrund.

Lediglich der schemenhafte Berg und der Verlauf von Brücke und Uferlandschaft erlauben noch eine Orientierung des Betrachters bezüglich `nah´ und `fern´.

Nur die Brücke ermöglicht noch eine Verortung im Raum. Während die Hügel Valeurmalerei und somit eine gewisse Körperlichkeit zeigen, ist die Wasserfläche insgesamt vertikal angelegt. Beide Werke reduzieren die Raumtiefe auf Flächenkompositionen, und die Künstler scheuen sich auch nicht mehr, Teile des Malgrundes unbehandelt als solchen, als Fläche, stehen zu lassen.

Vlamincks Kubismus

Der Kubismus als eine der maßgebenden Stilepochen des 20. Jahrhunderts wurde von Paul Cézanne Ende des 19. Jahrhunderts vorbereitet und ab 1908 von Pablo Picasso und Georges Braque revolutionär weiterentwickelt. Auf den analytischen Kubismus (1908 - 1912) folgte der synthetische Kubismus (1912 - 1914), bevor der Erste Weltkrieg als Urkatastrophe des Jahrhunderts nicht nur Kubismus und Expressionismus mit Gewalt die Kraft nahm, sondern auch den interkulturellen Austausch zwischen den europäischen Nationen für viele Jahre unterband.

Grundidee des analytischen Kubismus war die Zerlegung der Motive in geometrische Formen wie Kuben, Prismen und Flächen in unterschiedlicher Ausrichtung. Dies erfolgte mit im Vergleich zu Fauvismus und Expressionismus deutlich reduzierter Farbpalette. Auch die Malweise verändert sich von der eruptiv-gestischen Handschrift der Fauves und Expressionisten hin zu einem langsameren und durchdachteren Pinselduktus. Der synthetische Kubismus wiederum beschäftigte sich mit der Zusammenfügung größerer Formen, Flächen und kunstfremder Gegenstände zu zweidimensionalen Collagen oder dreidimensionalen Assemblagen.

Der analytische Kubismus, von dem auch Vlaminck ab 1908 kurzzeitig beeinflusst wurde, bevorzugt tonale Farben ohne breite Palette, die Formen werden zunehmend tektonisch und geometrisch und die Raumtiefe und Dreidimensionalität werden reduziert.

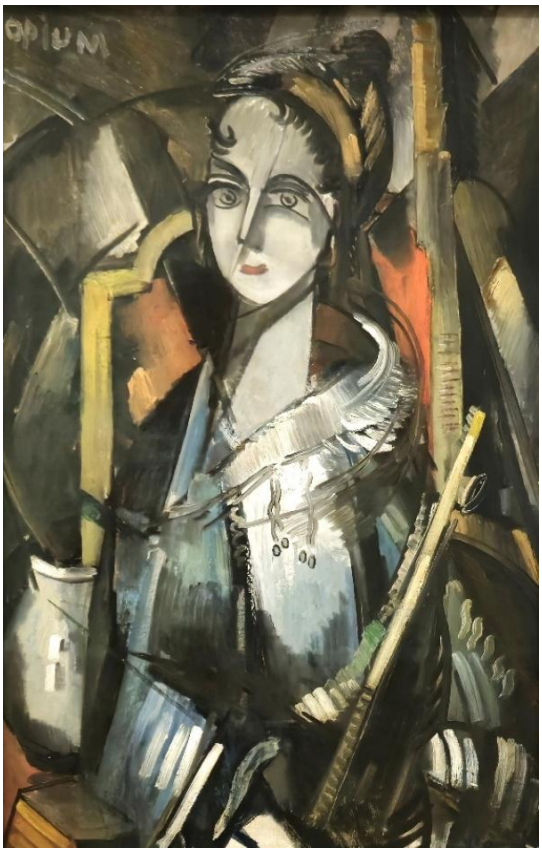

Abb. 26: „Opium“ (1910, Hugh Lane Gallery Dublin)

Häufig weisen kubistische Motive polyvalente Ansichten auf. Im ewigen Wettstreit *disegno* versus *colore* dominiert im Kubismus die Linie, somit das Geistig-Intellektuelle, während der Fauvismus mit der Farbe das Emotional-Instinktive hervorhebt und eher Vlamincks Charakter entspricht.

Das wichtigste kubistische Werk Vlamincks ist sicherlich sein *„Opium“* von 1910 (Abb. 26). Es weist alle genannten Stilmerkmale auf, ohne die Konsequenz eines Picasso oder Braque zu erreichen. Das maskenhafte Frauengesicht ist ansatzweise in zersplitterte Formen zerlegt und verweist auf das - ähnlich Picasso - auch bei Vlaminck vorhandene Interesse an der afrikanischen und polynesischen Kunst der `Primitiven´ [25], insbesondere deren Masken.

Doch bleiben die eher realistischen Haare mimetisch; Vlaminck vermeidet den letzten Schritt und belässt die Porträtierte in einem Stadium zwischen Kubismus und Realismus. Auch die restliche Motivstaffage ist merkwürdig überfrachtet und lässt die kubistischen Ansätze beinahe untergehen in einem vorweggenommenen Merzbau. Das geometrische Facettieren der Formen und deren Komposition bleibt bei Vlaminck ein Experiment; die kohärente Umsetzung ein Versuch. Offensichtlich ist der intellektuelle Kubismus nicht mit Vlamincks eruptivem Temperament vereinbar und letztendlich auch nicht mit Cézannes vergeistigter Kunstauffassung.

„Opium“ bleibt Vlamincks einziges kubistisches Werk, bei dem eine Person dargestellt ist [26]. Trotz weiterer Experimente mit Stillleben (Abb. 27) scheint sich der Künstler selbst in einer Sackgasse zu sehen und beendet seine kubistischen Übungen nach kurzer Zeit. Tatsächlich endet mit dem einsetzenden Kubismus die Hochphase des Fauvismus. Einige Fauves - insbesondere Georges Braque - sehen im Kubismus ihre künstlerische Zukunft; Vlaminck wird einen anderen Weg gehen. André Derain bleibt dem Kubismus noch einige Jahre verpflichtet, was die beiden Freunde für lange Zeit voneinander entfremden wird.

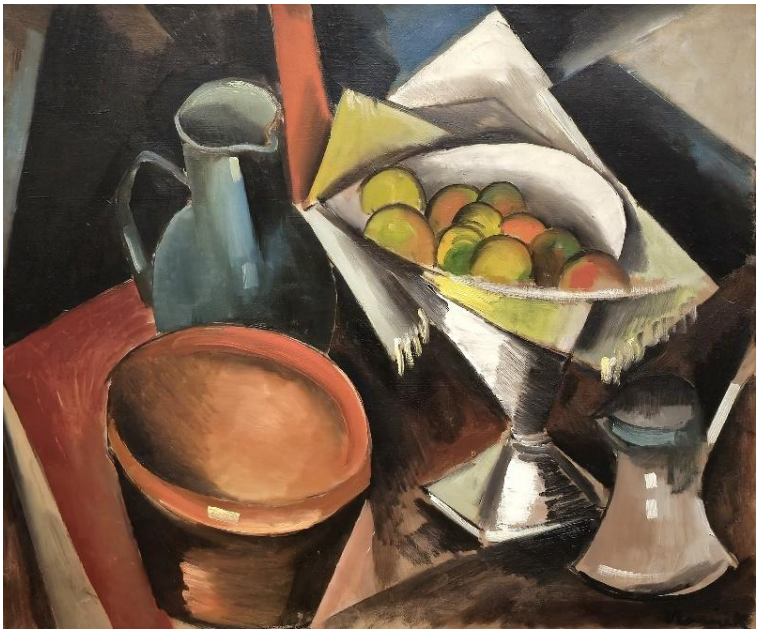

Abb. 27: „Stillleben“ (1910/11, Privatsammlung Paris) [g]

Wesentlich näher am kubistischen Ideal ist dagegen Vlamincks *„Stillleben“* aus dem gleichen Jahr (Abb. 27). Die Palette ist reduziert, die Farben tonal-erdig und nicht mehr autonom, der Farbauftrag weniger pastos als vielmehr geglättet und im Detail feinmalerisch, die Gegenstände zersplittert in geometrische Grundformen, die Ansichten polyvalent und die Perspektive inkohärent und eher vertikal, Räumlichkeit negierend.

Doch trotz dieses durchaus gelungenen Versuchs, die Vorgaben Cézannes in eine kubistische Ordnung zu übertragen [26], bleibt der Kubismus eine Episode in Vlamincks Lebenswerk; später bezeichnet er diesen als unmenschlich und mechanisch [22], als *„eine Seuche“*, die viel zu vergeistigt sei [4]. Kubismus ist eher formal-objektive Technik des Modellierens, Fauvismus dagegen emotional-subjektive Lust an der Farbe [27].

Der Erste Weltkrieg

Für die meisten Künstler war der Erste Weltkrieg ein einschneidendes Ereignis, welches sie entweder nicht überlebten (August Macke, Franz Marc) oder aber zu tiefen seelischen Brüchen führte (Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, George Grosz). Es gab anfängliche Befürworter (Franz Marc, Max Liebermann, Lovis Corinth, die italienischen Futuristen) und radikale Gegner (Heinrich Campendonk, André Breton, Theo van Doesburg), das Land verlassende Emigranten (Hans Arp, Wilhelm Lehmbruck) und ausgewiesene Künstler (Wassily Kandinsky, Robert

Delaunay, Alexej von Jawlensky), Wehrdienstverweigerer (Conrad Felixmüller) sowie Künstler, die zum Widerstand aufriefen (Max Slevogt, Max Pechstein) [28], oder befürchteten, als Feiglinge verunglimpft zu werden (Oskar Kokoschka, Ernst Barlach) [29].

Aus Frankreich schrieb Juan Gris dem aus Paris nach Deutschland vertriebenen Daniel-Henry Kahnweiler: *„Matisse schreibt von Paris […], dass Derain im Kampfgebiet ist […] Vlaminck ist Militärmaler in Le Havre […] Gleizes ist verwundet, Segonzac auch. De La Fresnaye, der freiwillig eingerückt ist, liegt krank im Reservelazarett. Von Braque, für den ich mich am meisten interessiere, habe ich keine Nachricht.“* [29].

Während manche Künstler nach dem Krieg nicht mehr künstlerisch aktiv sein konnten, fanden andere Inspiration und neue Kreativität in dem erlebten Grauen (Max Beckmann, Otto Dix). Dennoch kam kein Künstler ohne Einflüsse auf sein künstlerisches Schaffen durch diese vier Jahre. Alle Ismen der Vorkriegszeit wurden Opfer dieses Krieges - Fauvismus, Kubismus, Expressionismus waren ausgezehrt und nicht wiederholbar. Marcel Duchamps kommentierte 1915 aus New York: *„Paris ist wie ein verlassenes Wohnhaus. Die Lichter sind gelöscht.“* [29]. Die überlebende künstlerische Avantgarde musste neue Wege finden (Dada, Surrealismus) bzw. alte Werte wieder aufleben lassen (Neue Sachlichkeit).

Natürlich galten diese Erfahrungen auch für die Künstler aller anderen am Krieg beteiligter Nationen und somit auch für Maurice de Vlaminck. Er wurde zwar zum Militärdienst eingezogen, musste jedoch nicht an die Front, da er Vater von drei Töchtern war. Doch auch wenn er nicht im Schützengraben um sein Leben fürchten musste, sondern in einer Munitionsfabrik Granaten herstellte, veränderte der Krieg sein Weltbild einschneidend und für immer. *„Der Krieg war für mich eine große Lehre. Mein ganzes Vertrauen in Zivilisation, Wissenschaft, Fortschritt und Sozialismus ist zusammengebrochen! Selbst der Glaube an Menschen, […] Ich glaube an nichts mehr. Ich rechne einzig auf mich allein.“* [2]

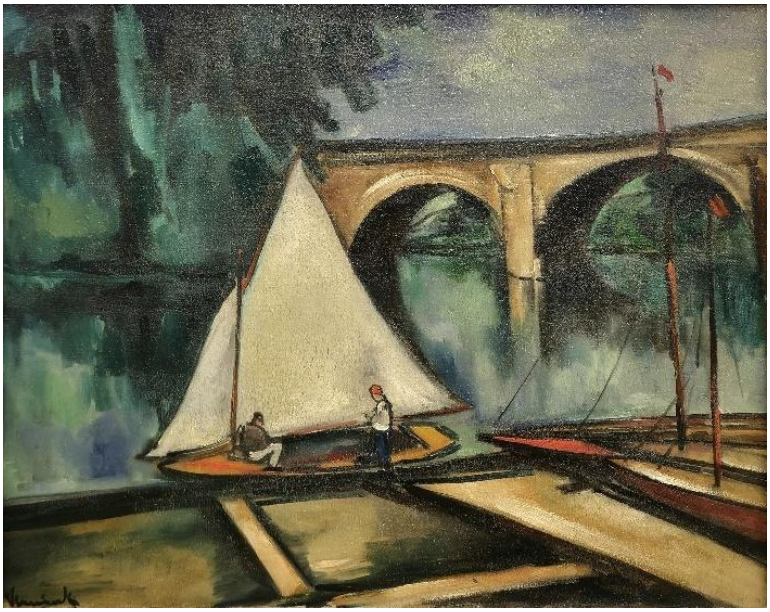

Abb. 28: „Segelboot“ (vor 1918, Von der Heydt-Museum Wuppertal)

In den kommenden Jahren zieht Vlaminck mehrmals um, verlässt seine erste Frau Suzanne Berly, heiratet erneut und bekommt mit seiner zweiten Frau Berthe Combe zwei weitere Töchter.

Die Themen seiner Kunst wandeln sich vom anarchisch-revolutionären und wilden Provokateur zu einem zutiefst pessimistischen und wohl auch desillusionierten Kritiker der menschlichen Zivilisation und des technischen Fortschritts.

Dem Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit folgte eine Verachtung der menschengemachten Naturzerstörung. Sein Malstil wurde feinmalerischer; mit weniger autonomen, häufig erdigen

Farben, Hell-Dunkel-Kontrasten und realistischen Perspektiven insgesamt naturalistischer. Die Palette beruhigte sich und dunkelte ab. Die tonalen Farbflächen des *„Segelboot“* (Abb. 28) zeigen eine gefestigte, geometrisierte Formgebung.

Sowohl der Fluss als auch der Himmel sind nahezu unbewegt und still - ganz im Gegensatz zu seinen fauvistischen *„Die Boote“* (Abb. 14, Seite 13). Der Bildraum ist in verfestigte, horizontale Bereiche von Bootssteg - Fluss - Brücke/Ufer - Himmel aufgeteilt, die mit dem Dreieck des Segels kontrastieren. Obwohl er mit diesem eher postimpressionistisch geprägten Stil nicht mehr zur französischen Avantgarde gehörte, war der Erfolg seiner Kunst größer als vor dem Krieg.

Abb. 29: „Der Wald“ (1914-1918, Hasso Plattner Collection Potsdam)

„Der Wald“ (Abb. 29) spiegelt mit seiner einsamen und bedrohlichen Stimmung die seelische Verfassung des Künstlers. Die Bäume bilden eine dunkle, erdrückende Masse; der Waldboden wirkt in aggressivem Rot wie blutdurchtränkt. Der enge und angeschnittene Bildausschnitt lässt erahnen, dass diese apokalyptische Welt kein Ende findet. Lediglich der helle Bereich in weiter Ferne lässt auf eine bessere Zukunft hoffen.

Ein `Licht am Ende des Tunnels´ [30] bleibt somit denkbar, doch erscheint der Weg dahin weit und in vager Zukunft zu liegen.

Zwischen den Kriegen

Ebenso wie Derain malte auch Vlaminck in den 1920er und 1930er Jahren wieder konventioneller und mehr den klassischen Werten verpflichtet als der Avantgarde, der beide nun nicht mehr angehörten. Die Wildheit der impulsiv und autonom gewählten Farben verliert ihre Dominanz und weicht einer Präferenz der Gegenstandsfarben in zumeist erdig-verhaltenen und abgedunkelten Tönen. Die Stimmung wird zurückhaltender und grellfarbige Elemente bleiben Akzente, beherrschen jedoch nicht mehr das gesamte Motiv.

Vlaminck ändert somit die Art, wie er malt, deutlich, nicht jedoch das, was er malt. Nach wie vor und bis zu seinem Lebensende werden Flusslandschaften, Getreidefelder, Dorfstraßen und mitunter auch Blumenstillleben seine bevorzugten Sujets bleiben, wenn auch mit einer gänzlich anderen Aussage. Die Brücken von Chatou bleiben lebenslange Begleiter seines künstlerischen Œuvres. Sie werden zu seinem Experimentierfeld; Vlaminck interpretiert sie in einer Serialität, die auf seine Vorbilder Claude Monet (Heuschober, Kathedrale von Rouen) und Paul Cézanne (Montagne Sainte-Victoire) verweist.

Abb. 30: „Reetdachhäuser“ (1933, Centre Pompidou Paris)

Zunehmend werden nun fluchtende Perspektiven typisch für sein Werk in dieser Zeit. Die Darstellungsweise wird figurativer und weniger abstrahierend. Die *„Reetdachhäuser“* (Abb. 30) verweisen auf diesen Stil seiner mittleren Jahre.

Die Zeitlosigkeit der Szenerie eines ländlich-bescheidenen Lebens einfacher Menschen spiegelt Vlamincks Kulturpessimismus; nur die Strommasten verweisen auf den einziehenden Fortschritt.

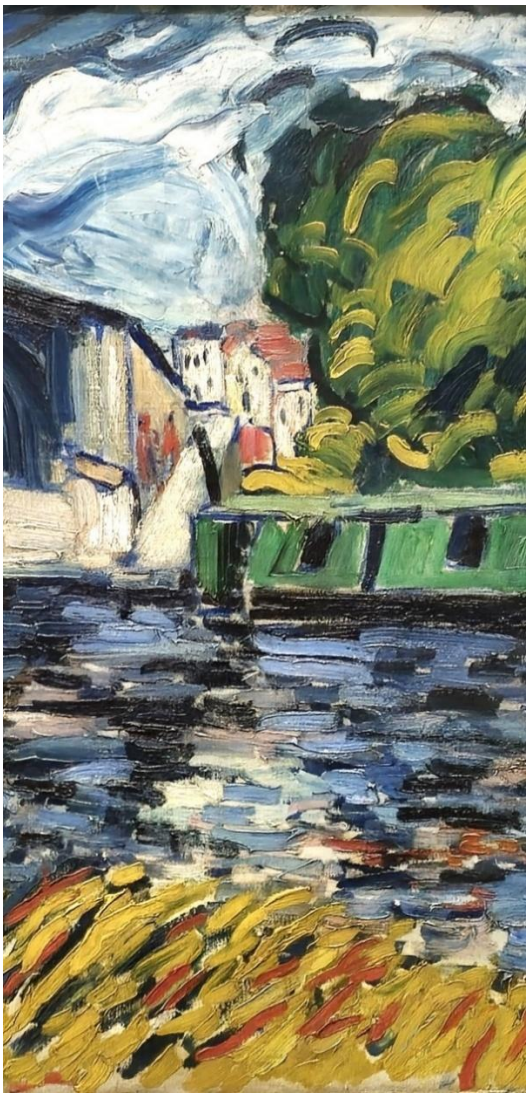

Abb. 31: „Die Brücke von Chatou“ (1905, Detail, Nationalgalerie Berlin)

Zwischen den Abbildungen 30 und 31 liegen 25 Jahre, während derer sich der Pinselduktus Vlamincks deutlich verändert hat. In seiner fauvistischen Phase (Abb. 31) dominiert die gestische Handschrift mit kurzen, peitschenartigen Pinselstrichen, die je nach Motiv einen vertikalen, horizontalen, diagonalen oder geschwungenen Duktus aufweisen. Die Schnelligkeit, mit der das Werk gemalt wurde, der Malakt an sich, wird sichtbar.

Bei den bereits zum Spätwerk zählenden *„Reetdachhäusern“* (Abb. 30) ist der Farbauftrag geschlossen, einzelne Pinselstriche sind nicht mehr als solche zu erkennen, ein dynamischer Malakt ist nicht mehr erfahrbar, was die Stimmung des Bildes beruhigt. Die Farbflächen wirken lasiert und abgeschlossen, nicht mehr wie noch im Werkprozess befindlich.

Zwar behält das Spätwerk die leuchtenden Farben bei, doch wirken diese nicht mehr so rein, eher abgedunkelt und tonal. Dies bedingt eine deutliche Stimmungsänderung in der Bildwahrnehmung. Das Wilde, Impulsive und Kraftvolle weicht dem Nachdenklichen, Beruhigten und vielleicht auch Resignativen.

Frankreich im Nationalsozialismus

Wie alle expressionistischen und avantgardistischen Strömungen der Moderne wurde auch der Fauvismus von der nationalsozialistischen Kulturpolitik abgelehnt und verfemt. 1937 wurden die Werke Vlamincks aus insgesamt acht deutschen Museen als „entartet“ entfernt und beschlagnahmt, und dass, obwohl er im gleichen Jahr auf einer Ausstellung über französische Gegenwartskunst vertreten war, die auch Hitler besuchte. Zwar wurden seine Arbeiten nicht im Rahmen der berüchtigten Wanderausstellung *„Entartete Kunst“* von 1937 in ganz Deutschland als minderwertig und nicht dem nationalsozialistischen Schönheitsideal entsprechend vorgeführt, doch belegte das NS-Regime auch ihn mit einem Ausstellungsverbot. Fauvismus galt wie Kubismus und alle anderen Kunstrichtungen der Moderne als `artfremde, dekadente Verfallskunst´.

Infolge des deutschen Westfeldzuges geriet auch Frankreich von 1940 bis 1944 unter nationalsozialistische Besatzung. Anders als bei den in Osteuropa besetzten Staaten war das NS-Regime in Frankreich an einer Kollaboration der französischen Verwaltung und Wirtschaft interessiert und - um anderweitig dringend benötigte Ressourcen zu schonen - hierauf auch angewiesen. Entsprechend wurden Vertretern der französischen Politik, Verwaltung und Wirtschaft Anreize zur Zusammenarbeit angeboten. Dies betraf auch die Kultur, sollte Paris doch eine Art `Freizeit- und Erholungszentrum´ für das deutsche Militär werden [31]. Angesichts der Alternativen Berufsverbot, Verfolgung, Untergrund und - innere oder tatsächliche - Emigration ist die große Zahl an Kollaborationswilligen somit durchaus nachvollziehbar. Hierbei ging es nur in den wenigsten Fällen um eine aktive und nach außen sichtbare Parteinahme mit den Besatzern, sondern vielmehr um eine Duldung bzw. passive Inkaufnahme auferlegter Verhaltensweisen, welche die weitere Ausübung des eigenen Berufes - und somit die Sicherung des Lebensunterhaltes - ermöglichte.

Das individuelle Ausmaß der Kollaboration war jedoch durchaus von den Betroffenen zu beeinflussen und beschränkte sich in der überwiegenden Zahl der Fälle auf gesellschaftliche Kontakte zur Besatzungsmacht und das Vermeiden kritischer Äußerungen. Umso weniger nachvollziehbar erscheint indes das Verhalten Vlamincks in dieser Zeit. Zeigte er sich in seiner Jugend noch anarchistischen und kommunistischen Ideen zugewandt und nach dem Ersten Weltkrieg desillusioniert und pessimistisch, so wandelte er sich in den 1940er Jahren zu einem bekennenden und offen Partei ergreifenden Unterstützer des Nationalsozialismus. Das Ausmaß, in dem er dies tat, war keineswegs erzwungen, und die meisten seiner Künstlerkollegen engagierten sich bei weitem nicht so offensichtlich wie Vlaminck [31][32].

So kritisierte er als ehemaliger Verfechter einer den Akademismus bekämpfenden, revolutionär-innovativen Kunst öffentlich die Malerei der Moderne und distanzierte sich von ihr. Er polemisierte gegen seine ehemaligen Kollegen und Inspiratoren Matisse und vor allem Picasso, den er als einen *„Katalanen mit den Augen eines Mönchs“* [33] bezeichnete und der *„schuldig ist, die französische Malerei in die tödlichste Sackgasse, in eine unbeschreibliche Verwirrung geführt zu haben. Von 1900 bis 1930 hat er sie in die Verneinung, die Ohnmacht und den Tod geführt. Denn Picasso, allein mit sich selbst, ist die menschgewordene Ohnmacht.“* [34]

Vlaminck unterhielt eine enge Freundschaft zu Hitlers Lieblingskünstler Arno Breker. 1941 nahm er - ebenso wie u. a. auch André Derain, Kees van Dongen und der Direktor der École des Beaux-

Arts - an einer vom Propagandaministerium und Breker organisierten Reise nach Berlin teil (Abb. 32). Die meisten der teilnehmenden Künstler, so auch Derain, der zunächst ebenfalls als Kollaborateur galt, distanzierten sich später von dieser Reise - nicht so Vlaminck.

Abb. 32: Die von Arno Breker organisierte Reise nach Deutschland verlässt Paris im Oktober 1941 am Gare de l´Est. Vlaminck (1) und Derain (2) sind ebenso dabei wie van Dongen (3) und Othon Friesz (4) [h].

1942 schrieb er in der von den deutschen Besatzern herausgegebenen „Pariser Zeitung“ Lobeshymnen über die Kulturpolitik des NS-Staates. Die *„zeitgenössische deutsche Malerei“* hätte die *„Rückkehr zu den Quellen der germanischen Inspiration“* gefunden und erfolgreich die *„Befreiung von schlecht assimilierten ausländischen Einflüssen“* erreicht, womit er letztendlich sein eigenes Werk verunglimpfte, welches durch die Kölner Sonderbundausstellung 1912 tatsächlich großen Einfluss auf die deutsche Kunstszene ausgeübt hatte.

Er, der immer stolz auf sein antiakademisches und revolutionäres Kunstempfinden gewesen war, begeisterte sich nunmehr für den monumentalen Neoklassizismus eines Albert Speer oder Arno Breker. Entgegen dieser Anbiederung in Wort und Schrift blieb sich Vlaminck zumindest in seinen Werken treu und schuf keine vormodernen, schwülstigen Propagandawerke gemäß nationalsozialistisch-völkischer Lesart. Dennoch unterstützte er aktiv die reaktionäre NS-Kunstpolitik, deren Ziel die Vernichtung der modernen Kunst war [8]. Dass hiervon auch sein eigenes künstlerisches Lebenswerk betroffen war, muss ihm bewusst gewesen sein.

Auch im privaten Umgang suchte Vlaminck die Nähe zum Besatzungsregime und entwickelte eine enge Freundschaft zu Arno Breker, der sogar eine Büste von ihm anfertigte. Vlaminck repräsentierte eine von Breker organisierte Ausstellung in Paris und Breker wiederum kaufte Werke Vlamincks [35].

Abb. 33: „Der Brand“ (1945, Musée des Beaux-Arts Chartres)

Am Ende des Krieges malt Vlaminck den „*Brand*“ (Abb. 33), dessen Interpretation aufgrund seiner Verstrickungen in der Kollaboration nicht eindeutig erscheint. Zumindest ist eine Deutung als Antikriegsbild und die Darstellung der Schrecken des Krieges vielleicht zu kurz gegriffen.

Das Werk zeigt eine nicht bezeichnete Häuserzeile, die lichterloh brennt und deren Fassaden einzustürzen drohen.

Der starke Kontrast der verschatteten Häuser vor dem gleißend-grellen Flammenmeer inszeniert eine infernalische Stimmung, die an Apokalypsen von Hieronymus Bosch denken lässt. Vier in erdigen Tönen gehaltene Personen scheinen ausgerechnet in dem Haus Schutz zu suchen, welches bereits am stärksten ein Raub der Flammen geworden ist. Ein Zurückweichen vor der Häuserfront scheint ebenfalls unmöglich, ist doch auch der Boden im Vordergrund bereits in Brand gesetzt. Vlaminck steigert die Dramatik noch mit breiten Umrisslinien um zwei Fenster rechts und einen Giebel links, die er mit giftigem Rotton konturiert. Die Malweise ist pastos und so dick aufgetragen, dass der Himmel wie ein Farbenrelief wirkt.

Doch was genau brennt hier? Welche Welt ist im Untergang begriffen? Ist es die französische Heimat, die vom Nazi-Regime in Schutt und Asche gelegt wird, oder doch eher seine eigene Existenz, die er viel zu eng mit dem NS-Regime verbunden hat? Fürchtet er um seine Zukunft, die Rache des befreiten Frankreichs an den Kollaborateuren? Oder sind solche Interpretationen mangels Quellen zu spekulativ? Malt Vlaminck vielleicht einfach nur die Realität vieler Dörfer in seiner Umgebung, die er sicherlich in den Medien oder durch eigenes Erleben gesehen hat und die ihn inspirierten? Eine Antwort hierauf ist ebenso schwer zu finden wie eine Erklärung für sein Verhalten unter der Besatzung.

Obwohl Vlaminck als Autor von Theaterstücken, Autobiographien, Zeitungsartikeln und Romanen durchaus schriftstellerisch sehr aktiv war und insgesamt mehr als 20 Bücher veröffentlichte, gibt es keine schriftlichen Zeugnisse, mit denen er eine spätere Rechtfertigung seines Handelns oder Anzeichen einer Erklärung oder gar Reue gezeigt hätte.

Das Spätwerk

Vlamincks Kollaboration mit der Besatzungsmacht blieb nicht folgenlos. Nach der Befreiung Frankreichs 1945 wurde er zusammen mit anderen Künstlern zunächst nicht ausgestellt. Doch schon nach einem Jahr durften seine Werke wieder öffentlich gezeigt werden. Es sollte jedoch ein ganzes Jahrzehnt dauern, bis er 1956 in einer ersten, umfänglichen Retrospektive in Paris wieder gewürdigt wurde, und das mit großem Erfolg.

Das Spätwerk Vlamincks nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt den ihm eigenen postimpressionistischen Stil weiter, der sich bereits in den Jahren zwischen den Kriegen zu manifestieren begann. Die emotional-expressive Malweise van Goghs bestimmt auch diese Lebensphase, die Vlaminck auf eine eigentümlich dunkel-bedrohliche, realistisch-pessimistische Art interpretiert. Dennoch fehlen ihm die selbstquälerischen Zweifel seines Vorbildes, für ihn ist Malen Lustgewinn und Sinnlichkeit - *„Ich habe niemals gearbeitet. Ich habe gemalt“* [12].

Abb. 34: „Gewitterlandschaft“ (1950, Privatbesitz, Courtesy Galerie de la Présidence Paris)

Die vorwiegend Landschaftsmotive aufweisenden Werke wirken melancholisch und schwermütig. Häufige Sujets sind in dramatischen Stimmungen inszenierte Getreidefelder (Abb. 34), Waldlandschaften und Dörfer in winterlichem Schnee (Abb. 35). Die gestische und schnelle Pinselführung ist dynamisch und weit entfernt von einer naturalistischen Gegenstandswiedergabe.

Vlamincks *„Gewitterlandschaft“* (Abb. 34) kontrastiert eine starke Farbigkeit in der unteren mit dunkel-erdigen Tönen in der oberen Bildhälfte. Kompositorisch eröffnet sich dem Publikum eine ausschnitthafte, an beiden Seiten angeschnittene Landschaft, die im Auge des Betrachters ein weites Panorama suggeriert. Dort, wo der Maler Farbe einsetzt, wirkt diese übertrieben intensiv-grell, was den Kontrast zu den abgedunkelten Bereichen umso stärker betont.

Abb. 35: „Saint-Maurice-lès-Charencey im Schnee“ (1950, Musée des Beaux-Arts Chartres)

Die Schneelandschaft in Saint-Maurice-lès-Charencey (Abb. 35) wird nur skizzenhaft dargestellt und weist ein starkes Chiaroscuro auf, was zu einer extremen Dramatik führt. Der einsame Fußgänger scheint in einem Meer aus schmutzig-grauem Schnee zu versinken.

Die intensive Helligkeit in der zentralen Tiefe lässt einen aufziehenden Schneesturm befürchten, in den der gesamte Vordergrund eingesogen wird.

Abb. 36: Claude Monet: „Ortseingang von Giverny im Winter“ (1885, Museum Barberini Potsdam)

Wie weit entfernt Vlamincks expressiv-emotionaler Spätimpressionismus vom eigentlichen Impressionismus ist, zeigt Monets *„Giverny im Winter“* (Abb. 36), welches mit freundlichen Farben und einen sonnigen Tag versprechendem Licht inszeniert ist. Lädt Monet zu einem Sonntagsspaziergang ein, so lässt Vlaminck ein Tor in die Finsternis befürchten. Hierzu tragen neben Licht und Farbe auch die verzerrte Perspektive bei.

Beide Werke zeigen eine zentral angelegte Straße, die den Blick des Betrachters in die Tiefe des Raumes leitet. Doch während Monets Wegführung in heiteren Farben und leicht geschwungen ein ländliches Idyll eröffnet, wird Vlamincks Dorfstraße von einer starken Sogwirkung beherrscht, der sich weder der Betrachter noch die bedauernswerte Figur im Mittelgrund entziehen kann. Der in allen Grautönen von tiefem Schwarz bis zur Weißhöhung dargestellte Schnee wirkt wie ein bedrohlicher Organismus.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die weiß konturierten Schrägen der Hausdächer. Wirken Mensch und Natur bei Monet mit sich im Reinen, zeigt Vlaminck die Zerstörungskraft und Urgewalt einer wilden und destruktiven Natur, die alles Menschenwerk zu verwüsten droht.

Abb. 37: „Ernte bei aufziehendem Gewitter“ (1950, Fonds de dotation Maison Vlaminck, Reuil-la-Gadelière)

Vlamincks späte Landschaften sind derart expressiv, dass von einer Art Erhabenheit, von einer schaurigen Schönheit gesprochen werden kann, wie man sie aus der schwarzen Romantik kennt [36]. Dennoch bleiben die Landschaften bei Vlaminck immer Landschaften, mutieren nicht zu Träumen oder Visionen. Man würde sich jedoch nicht wundern, wenn einem hinter der nächsten Ecke ein Nachtmahr erscheinen würde.

Auch Vlamincks Spätwerk nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Nähe zu van Gogh immanent. Farbgebung, kompositorischer Aufbau, Diagonaldynamik, Licht- und Schattendramaturgie, Pinselduktus, emotionaler Ausdruck, Perspektivwirkung - in allem erscheinen seine Gemälde „*Ernte bei aufziehendem Gewitter*“ (Abb. 37) und „*Die letzten Heuschober*“ (Abb. 39) als eine einzige Hommage an das Meisterwerk „*Kornfeld mit Krähen*“ (Abb. 38) des großen Vorbildes.

Abb. 38: Vincent van Gogh: „Kornfeld mit Krähen“ (1890, Van-Gogh-Museum Amsterdam)

Ähnlich wie van Gogh zweiteilt auch Vlaminck seine „*Ernte bei aufziehendem Gewitter*“ in einen bleischweren, bedrohlich blauen Himmel und das Weizenfeld. Durch die großflächige Verwendung von Orangetönen intensiviert Vlaminck die Wirkung der sich gegenseitig verstärkenden Komplementärfarben Blau und Orange noch mehr als van Gogh, wobei er jedoch auf dessen Grün als Antagonist zu Rot verzichtet. Van Goghs klare Symmetrieachsen von waagerechter Horizontlinie und vertikal-mittiger Wegachse hebt Vlaminck auf. Bei ihm gerät die Landschaft aus dem Lot, ist nicht ponderiert, senkt sich diagonal-fluchtend rechts in die Ferne und wirkt unharmonischer als bei van Gogh.

Abb. 39: „Die letzten Heuschober“ (1952, Musée d´Art Moderne Paris)

Vlaminck war nur ein knappes Jahrzehnt ein wichtiger Vertreter der europäischen Avantgarde der Moderne und bestimmte die weitere Entwicklung der Kunst an vorderster Front mit. Doch stand sein künstlerisches Schaffen genau zu dem Zeitpunkt im Zenit, als die Kreativität und Schaffenskraft der Kunstwelt im Jahr 1905 einen herausragenden Höhepunkt erlebte.

Zurecht kann von einem Gelenkpunkt der europäischen Kultur gesprochen werden - und Vlaminck war Teil dieser epochalen Ereignisse.

Sicherlich ist sein Bonmot „*Der Fauvismus bin ich*“ übertrieben, doch tatsächlich war er der einzig wirklich „Wilde“ unter den Fauvisten. Maurice de Vlaminck starb am 11. Oktober 1958 im Alter von 82 Jahren in der kleinen Gemeinde Rueil-la-Gadelière westlich von Paris, wo er auch begraben ist. Auf seinem Grabstein resümiert er:

Abb. 40: Maurice de Vlaminck, ca. 1928 [i]

Ich habe nie etwas gefordert.
Das Leben hat mir alles gegeben.
Ich habe getan, was ich konnte.
Ich malte, was ich sah.

Quellen:

[1] de Vlaminck, Maurice: *Portraits avant décès*. Verlag Flammarion, Paris 1943.

[2] de Vlaminck, Maurice: *Gefährliche Wende. Aufzeichnungen eines Malers*. 1929, Dt. Verl.-Anst., Stuttgart 1959.

[3] Krüger, Matthias: Ausdruckskraft der reinen Farbe. Vlaminck und die Tubenmalerei. In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[4] Storm, Anna: Maurice de Vlaminck. In: Die Leichtigkeit der Kunst. https://www.youtube.com/watch?v=NaYnsY1e1WM. Abruf am 17.04.2025.

[5] Krämer, Steffen: *Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. In: Grundkurs 9, Winckelmann Akademie München, 2023.

[6] Smit, Lisa: *Im Innersten aufgewühlt. Vlamincks Van-Gogh-Rezeption*. In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[7] Museum Barberini: *Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne*. https://prolog.museum-barberini.de/de/17755/maurice-de-vlaminck. Abruf am 11.04.2025.

[8] Wick, Rainer K.: Maurice de Vlaminck. Rebell der Moderne. In: Portal Kunstgeschichte, 23.11.2024. https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/maurice_de_vlaminck__rebell_der_-8810.html. Abruf am 15.04.2025.

[9] Widauer, Heinz: *Vom Schicksal dazu bestimmt - Vlaminck und der Fauvismus*. In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[10] Zamani, Daniel: *Anarchie der Farbe - Vlamincks fauvistische Malerei*. In: In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[11] Teubner, Maike: *Farbe als Ventil*. In: Anarchie und Ästhetik. Fallbeispiele vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. S. Gramatzki, Berlin 2022.

[12] Ruhrberg, Karl: *Die „Wilden“ und ihr Klassiker*. In: Die Malerei unseres Jahrhundert. ECON Verlag, Düsseldorf, Wien, New York, 1987.

[13] Van-Gogh-Museum: Garden of the Asylum. https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/ s0196v1962#details. Abruf am 12.04.2025.

[14] Vauxcelles, Louis: *Le Salon des Indépendants*. In: Gil Blas (23.03.1905)

[15] Vauxcelles, Louis: *Le Salon d´Automne*. In: Gil Blas 15 (17.10.1905)

[16] Monig, Roland in *Maurice de Vlaminck im Von der Heydt-Museum Wuppertal*. Westart, WDR, 01.03.2025. https://www.ardmediathek.de/video/westart/maurice-de-vlaminck-im-von-der-heydt-museum-wuppertal/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLXNvcGhvcmEtYWNjZmY3YjktZTc0Mi00YzAyLThiNDktNTJlNmMyMzFmMGI0. Abruf am 13.04.2025.

[17] Ruhs-Woitschützke, Irmgard: *Maurice de Vlaminck*. rheinische ART 03/205. https://www.rheinische-art.de/cms/topics/maurice-de-vlaminck.-rebell-der-moderne-im-von-der-heydt-museum-wuppertal.php. Abruf am 13.04.2025.

[18] Sievert, Volker: *Maurice de Vlaminck im Von der Heydt-Museum: „Eine faszinierende Künstlerpersönlichkeit*. Kulturnews, 24.02.2025.

[19] Widauer, Heinz: in *Maurice de Vlaminck: Modern Art Rebel - Expert Talks*. https://www.youtube.com/watch?v=bc1px2AekQY. Abruf am 13.04.2025.

[20] Zamani, Daniel: in *Maurice de Vlaminck: Modern Art Rebel - Expert Talks*. https://www.youtube.com/watch?v=bc1px2AekQY. Abruf am 13.04.2025.

[21] Vlatten, Robert: *Georges Rouault - Mystiker der Moderne*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München 2024.

[22] de Vlaminck, Maurice: *Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten*. 1943, Erker-Verlag, St. Gallen 1965.

[23] Duchamps, Marcel: *Apropos of Readymades*. 1961, in: The Writings of Marcel Duchamps, Sanouillet und Peterson, New York 1973

[24] Storm, Anna: *Im Zeichen Cézannes. Zersplitterung der Formen*. In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[25] Myers, Bernhard S.: *Die Malerei des Expressionismus*. Verlag Neven DuMont Schauberg, Köln 1957.

[26] Storm, Anna: *Verwandtschaft der Formen. Cézanne, Picasso, Vlaminck*. In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

[27] Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst.* Phaidon Verlag, 16. Auflage, S. 429, Berlin 2002

[28] Schneede, Uwe M.: *Ich bin innerlich zerrissen, aber ich kämpfe, auch das in Kunst auszudrücken*. Deutscher Kulturrat, 28.02.2018. https://www.kulturrat.de/themen/erinnerungskultur/ersterweltkrieg/ich-bin-innerlich-zerrissen-aber-ich-kaempfe-auch-das-in-kunst-auszudruecken/. Abruf am 20.04.2025.

[29] Schneede, Uwe M.: Die Avantgarde und der Krieg. Bildende Kunst 1914-1918. Goethe-Institut, 2013. https://www.goethe.de/ins/ru/de/kul/mag/20667939.html. Abruf am 20.04.2025.

[30] Entrup, Dorothee: *Maurice de Vlaminck, Der Wald, 1914-1918*. Museum Barberini, Potsdam 2022. https://www.youtube.com/watch?v=_DdTDOfR0QI. Abruf am 13.04.2025.

[31] Desprairies, Cécile: *Paris dans la Collaboration*. Éditions du Seuil, Paris 2009.

[32] Riding, Alan: *And the Show went on. Cultural Life in nazi-Occupied Paris*. Alfred A. Knopf, New York 2010.

[33] Michael, Androula: Une historienne de l'art au CERI. Entretien avec Androula Michael. In: SciencesPo Centre de Recherches internationales, 18.11.2024.

[34] de Vlaminck, Maurice: *Opinions libres sur la peinture*. In: Comoedia, 06.06.1942.

[35] Von der Heydt-Museum: Vlaminck: vom Anarchisten zum NS-Kollaborateur. Wuppertal 2025. https://guide.von-der-heydt-museum.de/de/Tour/Object?guideId=624&objectId=18944. Abruf am 18.04.2025.

[36] Zamani, Daniel: *Düstere Landschaften. Spätwerk*. In: In: Maurice de Vlaminck - Rebell der Moderne. Prestel Verlag, München 2024.

Bildnachweis:

[a] Maurice de Vlaminck: *Unterholz*, 1905, Privatbesitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

[b] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Vlaminck#/media/Datei:Derain_et_Vlaminck_en_1942.jpg. Abruf am 10.04.2025.

[c] Gallica: Gil Blas / dir. A. Dumont, 1905-10-17: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7522165g. Abruf am 17.04.2025.

[d] Maurice de Vlaminck: *Das ländliche Frühstück*, 1906, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

[e] Maurice de Vlaminck: *Die Boote*, 1905, Privatbesitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

[f] André Derain: Charing Cross Bridge, 1906, Gemeinfrei Wikimedia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Derain_CharingCrossBridge.png. Abruf am 16.04.2025.

[g] Maurice de Vlaminck: *Stillleben*, 1910, Privatbesitz, Galerie de la Présidence, Paris

[h] Ullstein Bild, Berlin (Foto: Charlotte Rohrbach)

[i] bpk / Ministère de la Culture, Médiathèk de patrimoine et de la photographie, Dist. Grand Palais Rmn / André Kertész.