



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 74, September 2026

www.winckelmann-akademie.de

Maximilien Luce – Neoimpressionist, Anarchist, Staatsfeind

Robert Vlaten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Für Gismo



Abb. 1: „Une rue de Paris en mai 1871“ (1903 - 1905, 151 x 225 cm, Musée d'Orsay Paris)^{1 2}

Am Sonntag, dem 21. Mai 1871, wurde die Port de Saint-Cloud im Westen von Paris von den Wachsoldaten der Pariser Nationalgarde verlassen. Dies nutzte die militärisch weit überlegene Armee der Versailler Regierung zum Sturm auf die Hauptstadt. In der darauffolgenden Woche, die als *Semaine sanglante* („Blutige Woche“) in die Geschichte einging, wurde die frei gewählte Stadtregierung von Paris, die *Commune*, in blutigen Straßenkämpfen zerschlagen (Abb. 1).

Die Niederschlagung dieser ersten verwirklichten „Diktatur des Proletariats“ forderte Schätzungen zufolge zwischen 20 000 und über 35 000 Todesopfer unter Soldaten und Zivilisten³.

¹ Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

² Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Kunstwerke in dieser Schrift stammen von Maximilien Luce.

³ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im vorliegenden Artikel das generische Maskulinum verwendet.

Ohne Gerichtsverfahren wurden Aufständische, aber auch unbeteiligte Frauen und Kinder, massenhaft ‚an die Wand gestellt‘ und mit Maschinengewehrsalven exekutiert. Die Massaker endeten erst, als die Gefahr von Seuchenausbrüchen angesichts der zu tausenden aufgeschichteten Leichen unübersehbar wurde.



Rückblickend gilt die Zerschlagung der Pariser Kommune 1871 als einer der grausamsten Bürgerkriege des 19. Jahrhunderts. Bereits die Zeitgenossen bezeichneten die traumatischen Ereignisse – in Anlehnung an das Massaker an den Pariser Hugenotten von 1572 – als die „Bartholomäusnacht der Proletarier“ (Abb. 2) ^[1].

Abb. 2: erschossene Kommunarden vom 28. Mai 1871 ^[a]

Zu den Augenzeugen dieser „Blutigen Woche“ gehörte auch ein dreizehnjähriger Schüler aus dem Pariser Stadtteil Montparnasse: Maximilien Luce (1858 – 1941). Die dramatischen Ereignisse der sieben Maitage des Jahres 1871, die nach heutigem Rechtsverständnis als Kriegsverbrechen verurteilt würden, sollten ihn sein Leben lang begleiten und sowohl seinen künstlerischen als auch seinen politischen Werdegang nachhaltig beeinflussen ^[2]. Über 30 Jahre nach den Ereignissen setzte er dem Aufstand mit seinem Gemälde „*Une rue de Paris en mai 1871*“ (Abb. 1) ein eindrückliches Denkmal.

Auf einem breiten, nach den Plänen von Georges-Eugène Haussmann angelegten Boulevard liegen im Vordergrund vier erschossene Kommunarden – darunter eine Frau –, ein weiterer Leichnam ist im Hintergrund zu erkennen. Die Toten sind bis unmittelbar an den unteren Bildrand herangerückt und zugleich am linken Bildrand angeschnitten. Durch diesen bewusst gewählten Bildausschnitt und die diagonal in den Tiefenraum führende Straßenflucht entsteht der Eindruck, als setze sich das Feld der Gefallenen über den sichtbaren Bildraum hinaus fort. Luce suggeriert auf diese Weise ein weit größeres Ausmaß an Gewalt, als tatsächlich dargestellt ist.

Mit den am Bildrand angeschnittenen Figuren wählt Luce bewusst ein Stilmittel der Moderne, mit dem – ähnlich wie bei der Fotografie – ein scheinbar zufälliger und flüchtiger Seheindruck suggeriert wird. Das Geschehen weitet sich anscheinend über den tatsächlichen Bildausschnitt hinaus aus, erscheint nicht mehr wie in der klassischen Historienmalerei als geschlossene Komposition, sondern lässt das Straßenpanorama im Bewusstsein des Betrachters unendlich erscheinen.

Am rechten Bildrand erinnern aufgerissene Pflastersteine an die kurz zuvor beendeten Barrikadenkämpfe. Die Schaufenster der entlang der Straße gelegenen Geschäfte sind mit Holzbrettern vernagelt – eine Schutzmaßnahme gegen die Straßenkämpfe –, wobei eines der Bretter schräg aus der Fassade ragt und von der Heftigkeit der Kämpfe kündigt.

Zunächst hatte Luce einen sich an die Fassade anlehenden Verwundeten und einen halb verdeckt aus einem Fenster blickenden Beobachter in das Bildmotiv eingefügt, diese in der Endfassung jedoch wieder verworfen. Nichts lenkt mehr von der vollständigen Niederlage der Kommune ab oder lässt auf ein Fortbestehen des Widerstands hoffen – die Straße gehört allein den Toten.

Luce verzichtet auf eine dramatische Heroisierung, die Gefallenen bleiben anonym; individuelle Gesichtszüge fehlen ebenso wie jede explizite Darstellung von Blut oder Verwundungen. Gerade diese Zurückhaltung verleiht der Szene ihre beklemmende Wirkung. Die nahezu unversehrten Fassaden der Gebäude sind in freundlich-pastelligen Farbtönen gehalten und werden von einer hellen Frühlingssonne in kühlem Licht illuminiert. Die ruhige und beinahe alltägliche Atmosphäre steht in starkem Kontrast zum erschreckenden Narrativ des Bildes.

Luce inszeniert nicht die dramatische Dynamik des Kampfes, sondern nur dessen hoffnungsloses Ergebnis. Die Gefallenen Kommunarden werden nicht zu romantisch verklärten Revolutionären, sondern zu stillen Märtyrern. Gerade in dieser nüchternen, fast dokumentarischen Darstellung liegt die politische Aussage des Gemäldes. Somit wirkt Lucas Interpretation der Aufstände von 1871 trotz des monumentalen Formats von 151 x 225 cm weniger wie ein klassisches Historienbild als vielmehr wie ein stilles Memorial. Gerade deswegen hat es sich als Bestandteil der französischen Erinnerungskultur etabliert und gilt als ikonisches Symbolbild der *Commune* von 1871.

Die *Commune de Paris*

Mit dem Sieg des Norddeutschen Bundes im dritten Deutschen Einigungskrieg gegen Frankreich 1870/1871 endete das Zweite Französische Kaiserreich. Am 1. September 1870 erlitt die französische Rheinarmee bei Sedan die entscheidende Niederlage und kapitulierte; Kaiser Napoleon III. geriet in deutsche Kriegsgefangenschaft. Daraufhin wurde die Pariser Deputiertenkammer von Demonstranten besetzt, der Kaiser abgesetzt und die Dritte Republik ausgerufen.

Die neu gebildete Regierung der Nationalen Verteidigung, deren Mitglieder überwiegend noch aus den politischen Eliten der Kaiserzeit stammten, setzte den Krieg jedoch fort. Infolgedessen wurde Paris von deutschen Truppen eingeschlossen und über Monate belagert. Zugleich radikalisierten sich Teile der Pariser Bevölkerung, die sich zunehmend gegen die neue Regierung richteten. Unterstützt wurden sie vor allem von der Nationalgarde, einer bewaffneten Bürgerwehr, die nicht zur regulären Armee gehörte. Bereits im Herbst 1870 bildeten sich in diesen Kreisen oppositionelle Strukturen, aus denen später die *Commune* hervorging.

Eine Hauptforderung der *Commune* war der bedingungslose Widerstand gegen die deutschen Belagerungstruppen. Aufgrund der ausweglosen militärischen Situation stimmte die offizielle

Regierung jedoch einem Waffenstillstand mit Deutschland zu. Die Folgen der Belagerung hatten die Bevölkerung bereits schwer getroffen: Nahrungsmittelknappheit, sich ausbreitende Seuchen und ein außergewöhnlich harter Winter forderten schätzungsweise 40 000 Todesopfer. Die inzwischen nach Versailles ausgewichene Regierung befürchtete eine fortschreitende Radikalisierung in Paris und ein Übergreifen revolutionärer Bestrebungen auf andere Teile Frankreichs.

Nach dem Ende der Kämpfe gegen die deutschen Besatzungstruppen erfolgte im Februar 1871 eine Neuwahl der Nationalversammlung, welche die Befürworter des Waffenstillstandes, vornehmlich ehemalige Monarchisten, gewannen. Als Reaktion wählten die Pariser Bürger am 26. März 1871 einen eigenen Stadtrat, die *Commune de Paris*. Diese erkannte die Autorität der Versailler Regierung nicht an, leitete weitreichende sozialpolitische Reformen ein und forderte die Fortsetzung des militärischen Widerstands gegen Deutschland.

Die Errichtung einer sozialistischen Stadtregierung in Paris stieß sowohl bei der französischen Regierung als auch bei der preußischen Führung auf Ablehnung. Daher kam es zu einer faktischen Zusammenarbeit zwischen beiden Seiten. Die deutsche Führung unter König Wilhelm I. und Reichskanzler Otto von Bismarck entließ vorzeitig zahlreiche französische Kriegsgefangene, wodurch die Versailler Regierung ihre militärischen Kräfte erheblich verstärken konnte.

Gleichzeitig erhielt die französische Armeeführung freie Hand für die Rückeroberung von Paris und die Niederschlagung der *Commune* (Abb. 3). Im Nachhinein resümierte der deutsche Oberbefehlshaber Helmuth Graf von Moltke, dass *„die Deutschen leicht der Sache ein schleuniges Ende hätten bereiten können, aber welche Regierung könnte sich durch fremde Bajonette in ihre Rechte einführen lassen?“* ^[3].



Abb. 3: Barrikade an der Kreuzung Boulevard Voltaire und Boulevard Richard-Lenoir ^[b]

Doch warum stießen die *Commune* („Gemeinderat“) und ihre Politik auf eine derartige Ablehnung? Tatsächlich verfolgten Teile der Bewegung das Ziel, die Revolution auf ganz Frankreich auszuweiten, notfalls auch mit Gewalt (Abb. 4). Zugleich stellte ihr sozialistisch geprägtes Reformprogramm die bestehenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse grundlegend infrage.

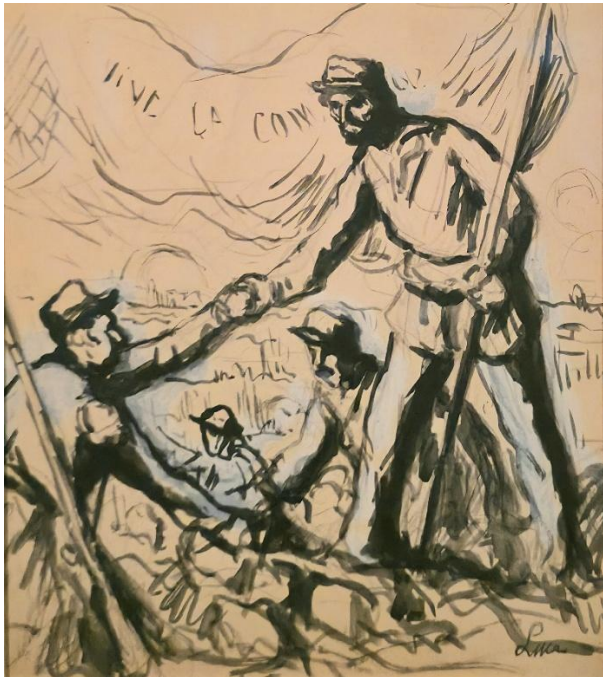


Abb. 4: „Vive la Commune“ (vor 1905, Musée de Montmartre Paris)

Damit geriet sie in scharfen Gegensatz zu den Interessen der traditionellen Eliten aus Monarchisten, Klerikalen und dem Großbürgertum. Innerhalb kürzester Zeit wurden Produktionsstätten enteignet und von Arbeiterkooperativen übernommen, die tägliche Arbeitszeit reglementiert und Mindestlöhne festgesetzt. Zugleich sollten die Kirche enteignet und ihrer Vorrechte im Schul- und Gesundheitswesen enthoben, christliche Symbole in öffentlichen Einrichtungen verboten, Mietschulden erlassen, Ehe- und Familienrecht reformiert, Frauenrechte eingeführt und Rentenansprüche ausgebaut werden.

Trotz dieser groß angelegten Reformversprechen scheiterte der erhoffte Export der Revolution auf andere Landesteile. Zudem erwies sich die Nationalgarde, die mit rund 100 000 Mann zwar zahlenmäßig stark war, als militärisch nur begrenzt einsatzfähig ^[4]. Eine erfolgreiche Umsetzung der Reformgesetze blieb ebenfalls aus, da ein Großteil der Beamtenschaft die Hauptstadt fluchtartig verlassen hatte. Und so endete der utopische Traum einer freien, gleichen und gerechten Gesellschaft bereits nach 72 Tagen mit der Liquidierung beziehungsweise Verhaftung der letzten Aufständischen durch die französische Armee am 28. Mai 1871 (Abb. 2 und 7) ^[5]. Zu den Verhafteten gehörte auch der bedeutende Maler des französischen Realismus Gustave Courbet (1819 – 1877), der als ehemaliges Mitglied des Rates der Pariser Commune zunächst inhaftiert wurde und später ins Schweizer Exil floh.



Abb. 5: Briefmarke der DDR ^[c]

Dennoch konstatierte Karl Marx: „das Paris der Arbeiter, mit seiner „Commune“, wird ewig gefeiert werden als der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft“. Und tatsächlich galt die *Commune* fortan als Vorbild kommender Revolutionen – in Russland, Spanien und Deutschland (Abb. 5). In Frankreich selbst wurden die überlebenden Kommunarden – von denen über 4586 nach Neukaledonien im Südpazifik deportiert wurden – im Jahre 1880 vom französischen Parlament amnestiert ^[4].



Abb. 6: „L'exécution de Varlin“ (1914-1917, Musée de l'Hotel-Dieu Beaune)

Die traumatischen Eindrücke seiner Kindheit begleiteten Maximilien Luce zeitlebens und spiegeln sich in zahlreichen seiner Werke wider.

Besonders deutlich wird dies in seiner über vierzig Jahre später geschaffenen Darstellung „L'exécution de Varlin“ am 28. Mai 1871 auf dem Montmartre (Abb. 6).

Eugène Varlin (1839 – 1871), ehemaliger Buchbinder und führender Revolutionär der *Commune*, leitete während der „Blutigen Woche“ die Verteidigung der Kommune im 6. Arrondissement, in dem auch der junge Maximilien Luce lebte. Zeitgenössischen Berichten zufolge versuchte er vergeblich, die Hinrichtung von etwa fünfzig Geiseln durch aufgehetzte Anhänger der *Commune* zu verhindern. Nach seiner Verhaftung wurde er von einem aufgebrachten Mob beinahe zu Tode geschleift und geblendet, bevor ihn ein Exekutionskommando der Versailler Armee erschoss.

Das Schicksal Varlins beschäftigte Luce nachhaltig. In zehn Werken setzte er sich mit dessen Tod auseinander. Dabei beschränkte er sich nicht auf die dokumentarische Darstellung eines historischen Ereignisses.



Abb. 7: Frédéric Lix: Exekution von Kommunarden [d]

Vielmehr stilisierte er Varlin zu einem Märtyrer der Kommune und verlieh seinem Leiden eine symbolische Dimension – genau an dem Ort, an dem wenig später zur Sühne und „Abbüßung der Verbrechen der Kommunarden“ der Grundstein für den pompös-neobyzantinischen Zentralbau Sacré-Cœur de Montmartre gelegt wurde [6].

Der Künstler



Abb. 8: Alphonse Bertillon: „Maximilien Luce“ (1894, gerichtliches Passfoto im Gefängnis Mazas) ^[e]

Maximilien-Jules-Constant Luce (Abb. 8) wurde am 13. März 1858 als Sohn des Eisenbahnangestellten Charles-Désiré Luce und dessen Frau Louise-Josephine Dunas in Paris geboren. Da seine Eltern ihm keine akademische Ausbildung finanzieren konnten, begann der 14-jährige Maximilien – nur ein Jahr nach den dramatischen Ereignissen der Pariser *Commune* von 1871 – eine Lehre als Holzschneider. Parallel bildete er sich im Zeichnen fort.

Bereits mit 17 Jahren konnte er erstmals zwei seiner Werke im *Salon des Refusés* ausstellen. Dieser wurde 1863 von Napoleon III. initiiert und sollte Werken von Künstlern eine Bühne bieten, die vom offiziellen *Salon de Paris* abgelehnt worden waren. In den darauffolgenden Jahren verdiente er seinen Lebensunterhalt als angestellter Holzschneider und studierte Malerei an der Académie Suisse.

Er unternahm eine erste Reise nach London und erlebte 1880 in Paris Claude Monets wegweisende erste Einzelausstellung. Als er von 1879 bis 1883 seinen vierjährigen Wehrdienst ableistete, zeigte sich bereits seine moralische Haltung: Zwar wurde er zum Korporal befördert, lehnte diese Position jedoch bald darauf ab und forderte seine Rückstufung in den einfachen Mannschaftsgrad. Als Vorgesetzter die Disziplin einfacher Soldaten zu überwachen und zu erzwingen, widersprach zutiefst seinen freiheitsliebenden Grundüberzeugungen.

Bereits ab 1881 engagierte sich Maximilien Luce über die Vermittlung eines befreundeten Schuhmachers in anarchistischen Kreisen der Pariser Schuhmacherzunft ^[7]. In diesem Umfeld konnte er seine künstlerischen Fähigkeiten unmittelbar in den Dienst der politischen Bewegung stellen, indem er Flugblätter, Broschüren und andere propagandistische Schriften illustrierte. Dieses frühe Engagement prägte seine politische Haltung als auch sein späteres künstlerisches Selbstverständnis. Zugleich sollte ihm diese Tätigkeit Jahre später zum Verhängnis werden, als die von ihm gestalteten Druckerzeugnisse im Zuge staatlicher Repressionsmaßnahmen gegen anarchistische Netzwerke die Aufmerksamkeit der Justiz auf ihn lenkten ^[2].

1878 starb Maximiliens Mutter und nur zwei Jahre später auch seine Schwester Almézia. In dieser Zeit entstand „*La chambre de l'artiste*“ (Abb. 9), in dem die Melancholie des jungen Künstlers nach dem frühen Tod der Mutter spürbar wird. Noch ganz am Beginn seiner malerischen Arbeit

verweist der grobe Pinselduktus und das Aufbrechen einer kohärenten Bildraumperspektive auf die harten Linien seiner Holzschnittarbeiten in diesen Jahren.

Dennoch gelingt es Luce, durch die bedrückende Enge des nur angeschnitten dargestellten und spärlich möblierten Raumes seine Trauer und Verlorenheit empfindsam zu machen. Die kleine Kammer ist durch eine schmale Nische zwischen zwei Wänden und eine tief herabsinkende Decke von nahezu klaustrophobischer Enge geprägt und nur mit dem Notwendigsten eingerichtet.



Abb. 9: „La chambre de l'artiste“ (1878, Privatsammlung)

Einzig die auf dem Tisch und der Kommode verstreuten Papiere sowie die an die Wand gelehnten Skizzen zeugen von der Präsenz des Künstlers. Luce steigert die beklemmende Atmosphäre seines Zuhauses durch die fiebrig in dunklen Tönen getupfte Textur der Wände, die mit den grellfarbigen Horizontalen der Tischdecke und der Teppiche korrespondieren.

Diese stofflich-strukturellen Oberflächenkontraste verstärkt der Maler mit einer subtilen Lichtregie: Die hell erleuchtete Decke, die Teppiche und das Bettzeug brechen sich wirkungsvoll im tiefen Schwarz der Kommode sowie in den verschatteten Partien des Bettgestells und des Tisches.

Die Hinwendung zur Malerei ab der Mitte der 1880er Jahre ist bei Maximilien Luce unter anderem auch dem technischen Fortschritt zu verdanken. In dieser Zeit verdiente er sich seinen Lebensunterhalt als Xylograf, wobei er durch rein manuelles Schneiden die Druckstöcke für den Holzdruck herstellte. Mit der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Zinkografie, somit der chemischen Ätzung von Zinkplatten als Druckträger, verlor der Berufsstand des Xylografen jedoch zunehmend an Bedeutung.

Neben der Malerei sicherte sich Luce seinen Broterwerb durch das Zeichnen von Karikaturen. Zudem war er fester Bestandteil der Ausstellungen des *Salon des Indépendants*, der sich als juryfreie Nachfolge-Institution des *Salon des Refusés* etabliert hatte. Das Jahr 1893 markierte den Beginn seiner Lebenspartnerschaft mit Ambrosine Bouin, die er allerdings erst 1940 heiratete. Das Familienleben wurde jedoch von politischen Unruhen überschattet: Infolge des Attentats auf Staatspräsident Sadi Carnot wurde Luce 1894 als vermeintlicher anarchistischer Sympathisant

inhaftiert. Nach dem tragischen, frühen Tod seines erstgeborenen Sohnes im Jahr zuvor wurde er 1896 erneut Vater.

Im Vorfeld eines Besuchs des spanischen Königs im Jahr 1905 geriet Luce erneut in polizeiliche „Schutzhaft“. Diese Zwangspause nutzte er, um mit der künstlerischen Aufarbeitung der Pariser Commune zu beginnen. Wenig später wandte er sich thematisch den monumentalen Pariser Großbauvorhaben zu. Seine formelle Anerkennung innerhalb der Kunstwelt spiegelte sich in seinen Ämtern wider: 1909 wurde er zum Vizepräsidenten der *Société des Artistes Indépendants* gewählt und trat im November 1935 schließlich die Nachfolge des verstorbenen Paul Signac als deren Präsident an.

Den Ersten Weltkrieg bewertete Luce differenzierter als die Mehrheit anderer anarchistischer und pazifistischer Künstler: Angesichts der Bedrohung der westlichen Demokratien durch das kaiserliche Deutschland sah er die Notwendigkeit eines militärischen Widerstands. Seine moralische Integrität bewies er ein letztes Mal im Jahr 1940, als er unter scharfem Protest gegen die antisemitische Ausgrenzungspolitik des Vichy-Regimes vom Amt des Präsidenten der *Société* zurücktrat. Maximilien Luce verstarb am 6. Februar 1941 in Paris und fand seine letzte Ruhestätte in seiner Wahlheimat Rolleboise – nur acht Monate nach dem Tod seiner Frau. Er hinterließ ein Œuvre von mehr als 2700 Gemälden sowie unzählige Zeichnungen, Holzschnitte und Keramiken.

Der Neoimpressionismus

Zu Beginn seiner malerischen Arbeit stand Maximilien Luce noch unter dem Einfluss des Realismus seines Lehrers Carolus-Duran (1837 – 1917). Ab 1884 führten ihn jedoch die pointillistischen Maler Émile-Gustave Cavallo-Péduzzi (1851 – 1917) und Léo Gausson (1860 – 1944) zu dem von Georges Seurat (1859 – 1891) entwickelten Stil des **Neoimpressionismus**. Dieser beruhte auf den Prinzipien des **Divisionismus**, bei dem Farben systematisch in ihre monochromen Bestandteile aufgelöst werden, sowie des **Pointillismus**, der den Farbauftrag konsequent auf kleine, voneinander getrennte Farbpunkte beschränkt (Abb. 10 – 12).

Paul Signac (1863 – 1935) entwickelte diese Herangehensweise schließlich zum Neoimpressionismus weiter. All diese Strömungen gingen – ebenso wie der **Symbolismus** eines Odilon Redon oder Gustave Moreau, der **Synthetismus** Paul Gauguins sowie der **Cloisonnismus** der Nabis und der Schule von Pont-Aven – letztlich aus dem Impressionismus hervor. Aufgrund ihrer zeitgleichen Entstehung lassen sich diese vielgestaltigen „Ismen“ summarisch unter dem Begriff des **Postimpressionismus** zusammenfassen.

Basierend auf den Theorien des Chemikers Eugène Chevreul aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Kerngedanke, dass nah beieinander gesetzte Farbpunkte einen **Simultankontrast** auslösen, somit im Betrachter eine Farbtäuschung bedingen, bei der ein Farbpunkt auf einer farbneutralen Umgebung diese in ihrer Komplementärfarbe erscheinen lässt, obwohl diese in der Realität nicht vorhanden ist. Verstärkt wird der Effekt durch die gezielte Verwendung benachbarter **Komplementärfarben**, die sich in ihrer Leuchtkraft und Intensität gegenseitig steigern. In seinem Gemälde „*Le Port au soleil couchant*“ (Abb. 10) erzeugt Paul Signac durch die Kombination der Komplementärfarben Orange und Violett die vibrierende Atmosphäre eines ikonografisch eher ruhig angelegten Motivs. Die einzelnen Farbpunkte

verschmelzen erst im Wahrnehmungsprozess des Betrachters zu einem geschlossenen Bild; ebenso entsteht der Farbeindruck nicht auf der Leinwand selbst, sondern erst durch die Verarbeitung der visuellen Reize ‚im Auge des Betrachters‘ respektive in dessen Gehirn.

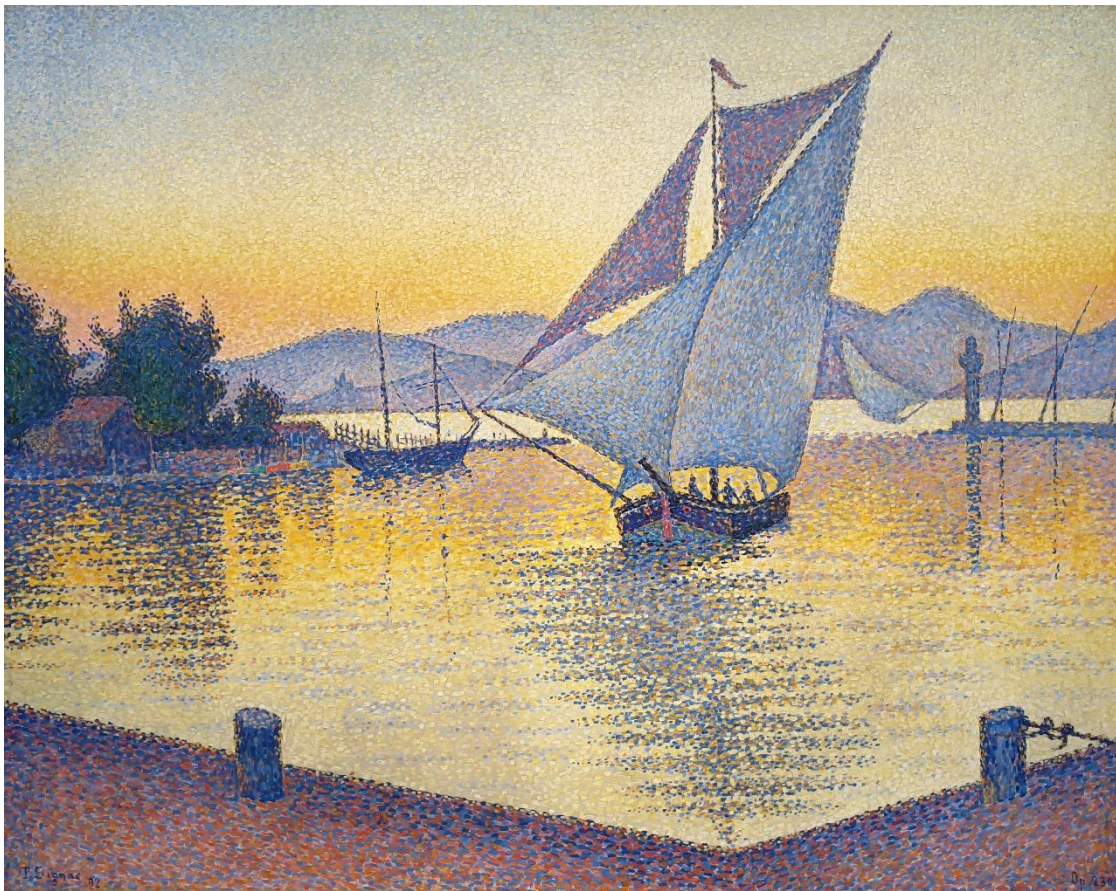


Abb. 10: Paul Signac: „Le Port au soleil couchant, Opus 236 (Saint-Tropez)“ (1892, Hasso Plattner Collection Potsdam)

Diese damals neuartigen Erkenntnisse erwiesen sich als wegweisend für die Entwicklung der abstrakten Malerei im frühen 20. Jahrhundert. Der Neoimpressionismus, von Seurat **Chromo-Luminarismus** genannt, beeinflusste zudem maßgeblich den rund zwei Jahrzehnte später auftretenden Fauvismus in Frankreich sowie den Expressionismus in Deutschland. Bereits in den 1880er Jahren hatten die Neoimpressionisten begonnen, die Farbe von ihrer rein gegenstandsbezogenen Funktion zu lösen und ihr eine autonome Selbstreferentialität zu verleihen. Farbe und Form dienten nicht länger ausschließlich der mimetischen Nachahmung der Wirklichkeit, sondern entwickelten eine autonome Ausdruckskraft (Abb. 12).

Zu den wichtigsten Vertretern des Neoimpressionismus seit der Mitte der 1880er Jahre zählen neben Georges Seurat und Paul Signac auch Henri-Edmond Cross (1856 – 1910), der italienische Maler Giovanni Segantini (1858 – 1999), Albert Dubois-Pillet (1846 – 1890), Maximilien Luce sowie der ursprünglich dem Impressionismus zugehörige Camille Pissarro (1830 – 1903). Letzterer bezeichnete die neue Malweise als „wissenschaftlichen Impressionismus“, um sie vom bereits etablierten, von ihm als „romantisch“ verstandenen Impressionismus abzugrenzen. Auch Künstler der nachfolgenden Generation setzten sich mit den Errungenschaften des

Neoimpressionismus auseinander und experimentierten zeitweise mit pointillistischen Verfahren, darunter Piet Mondrian, Pablo Picasso und Henri Matisse.



Abb. 11: Georges Seurat: „Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte“ (1884 - 86, Art Institute of Chicago) ^[f]

Im Unterschied zum Impressionismus zeichnet sich der Neoimpressionismus durch eine strengere, systematischere und häufig geometrisch strukturierte Bildauffassung aus. An die Stelle des spontanen Eindrucks tritt eine sorgfältig geplante und auf wissenschaftlichen Überlegungen beruhende Komposition. Als geistiger Initiator der Bewegung bemühte sich Georges Seurat, die Erkenntnisse der Farb- und Wahrnehmungslehre für die Malerei nutzbar zu machen und deren optische Wirkungsmechanismen gezielt einzusetzen. Beispielhaft für diese Stilrichtung ist sein in mehreren Dutzend Entwürfen vorbereitetes Hauptwerk *„La Grande Jatte“* von 1886 (Abb. 11), in dem die theoretischen Grundlagen der Bewegung exemplarisch zur Anwendung kommen.

Tatsächlich unterscheiden sich die ikonografischen Themen der neoimpressionistischen Künstler kaum von denen der Impressionisten; die Narrative bleiben unverändert. Allerdings reduziert Seurat in der formalen Darstellung die Bildmotive auf unbewegte und zeitlose Figuren, die in ein geometrisches Grundgerüst aus Horizontalen und Vertikalen eingespannt sind (Abb. 11). Die Personen erscheinen wie Schablonen, bleiben anonym, häufig nur im Profil erfasst, lösen sich von der Realität und gewinnen eine zeitlose, nahezu symbolhafte Gültigkeit. Das Flüchtig-Flirrende der impressionistischen Augenblicksaufnahme weicht einer statisch-dauerhaften Bildauffassung. Durch die konsequente Vereinfachung des Pinselduktus gehen nicht nur Bewegung und Dynamik verloren; zugleich tritt auch die individuelle Handschrift des Künstlers zurück.

Seurat pixelt den Farbauftrag und nimmt insofern den Offsetdruck vorweg; seine Malerei wird gleichsam automatisiert und normiert, ähnelt einem industriellen Formprozess und

unterscheidet sich von anderen pointillistischen Malern nur in Größe und Farbpalette der Punkte. Dadurch wird die Malerei objektivierbar, verliert die subjektive Individualität und gleicht einem ersten Fingerzeig hin zur späteren Massenproduktion sowie der Pop Art eines Roy Lichtenstein oder Andy Warhol.



Abb. 12: „La Seine à Herblay“ (Detail, 1890, Musée d’Orsay Paris)

Emotionale Lichtstimmung weicht einer regelbasierten und geordneten Lichtanalyse. Die Linie, jahrhundertlang in Konkurrenz zur Farbe, verlor ihre Bedeutung. Seurat selbst propagierte sogar den exakt konzentrischen Punkt, bar jeder Richtungstendenz oder Verformung. Ein weiterer Effekt dieser Technik ist auch eine deutliche Verflächigung sowohl des Bildraumes als auch der einzelnen Figuren im Bild. Am Ende dieser Entwicklung wird sich der Künstler in der Konzeptkunst vollständig aus dem Schaffensprozess herausziehen. Insofern gilt Seurat mit seiner Kombination von Pointillismus und Divisionismus neben Paul Gauguin, Paul Cézanne, Edvard Munch und Vincent van Gogh als einer der wichtigsten Weichensteller der Moderne im 20. Jahrhundert.

Im Jahre 1886 wurde Seurats „*La Grande Jatte*“ auf dem *Salon des Indépendants* erstmals öffentlich präsentiert, gemeinsam mit mehreren Werken von Lucie Freund Cavallo-Peduzzi. Maximilien Luce zeigte sich von den ästhetischen und ideellen Grundsätzen dieser Vereinigung sofort begeistert. Der *Salon des Indépendants* verstand sich als Plattform unabhängiger Künstler, die außerhalb der etablierten Strukturen des offiziellen Pariser Salons ausstellen wollten bzw. mussten. Als Institution künstlerischer Selbstverwaltung folgte der Salon dem programmatischen Motto „Keine Jury, keine Preise“, das bewusst an den anarchistischen Wahlspruch „Weder Gott noch Herr“ anknüpfte und die Ablehnung autoritärer Instanzen zum Ausdruck brachte.



Abb. 13: „La Toilette“ (1887, Association des amis du Petit Palais Genf)

Bereits im folgenden Jahr beteiligte sich Luce selbst an der Ausstellung des *Salon des Indépendants* und präsentierte mit „La Toilette“ (Abb. 13) eines seiner ersten neo-impressionistischen Werke. Damit begann seine enge und lebenslange Verbindung zu jener Künstlergemeinschaft, die sich in den folgenden Jahren zum wichtigsten Forum des französischen Neoimpressionismus entwickeln sollte.

Das Werk zeigt mit seinem vibrierend-fleckigen Farbauftrag den stilistischen Einfluss von Georges Seurats pointillistischem Hauptwerk, verweist jedoch bereits in dieser frühen Phase auf Luces künstlerische Eigenständigkeit.

So entsprechen die überwiegend erdigen Farbtöne keineswegs konsequent den divisionistischen Prinzipien der sich verstärkenden Simultankontraste und der systematischen Verwendung von Komplementärfarben. Deren Palette bestand ausschließlich aus den unvermischten Primärfarben Blau, Rot und Gelb, deren Komplementärwerten Orange, Grün und Violett sowie zur Aufhellung neutralem Weiß. Luces Farbpalette ist hingegen weitaus freier, als es diese rigide wissenschaftliche Farbtheorie zulassen würde. Auf diese Weise erzeugt er einen differenzierten und nuancenreichen Licht- und Farbeindruck, der dem Porträtierten – einem Proletarier in seiner ärmlichen Wohnstube – emotionale Präsenz und individuelle Authentizität verleiht, die den bewusst typisierten und distanzierten Motiven Seurats fehlen.

Maximilien Luce gelingt es somit, die formalen Grundsätze pointillistischer und divisionistischer Malerei überzeugend umzusetzen, ohne auf emotionale Ausdruckskraft und den Bezug zur unmittelbaren Lebenswirklichkeit zu verzichten. Seine Figuren sind nicht nur bloße Träger malerischer Experimente, sondern bewahren Individualität und empfindsame Glaubwürdigkeit. In dieser Synthese aus wissenschaftlicher Malweise und menschlicher Empathie liegt wohl die größte künstlerische Qualität seines Œuvres.

Dabei war er keineswegs der einzige Neoimpressionist, der die Bezeichnung „Pointillismus“ ablehnte, da sie deren Werke auf die Technik des Farbauftrages reduzierte. Henri Edmond Cross gegenüber bezeichnete Luce die permanente Charakterisierung seiner Werke als „pointillistisch“

sogar als „nervtötend“^[2]. Für ihn waren Divisionismus und Pointillismus nicht Selbstzweck, sondern wissenschaftlich fundierte Mittel zur Darstellung von Licht, Farbe und Atmosphäre.



Abb. 14: „Rue des Abbesses, l'épicerie“ (1896, Association des amis du Petit Palais Genf)

Luces ausgeprägtes Interesse am Menschen und dessen Lebenswirklichkeit zeigt sich auch an der im Gegensatz zu anderen Neoimpressionisten großen Zahl an Werken, die von zahlreichen Figuren bevölkert werden (Abb. 14, 15), die auch nicht auf formale Bildelemente einer übergeordneten Komposition reduziert sind, sondern den Mittelpunkt der Darstellung bilden.

Von einem Balkon aus hielt Maximilien Luce das quirlige Leben auf dem Gewürz- und Gemüsemarkt in der „Rue des Abbesses“ (Abb. 14) auf Montmartre in leichter Draufsicht fest. Der ausschnittthafte Bildaufbau sowie die teilweise angeschnittenen Personen verstärken den flüchtigen Eindruck des Momenthaften und verleihen dem Gemälde eine eindringliche Unmittelbarkeit. Signac und Cross gegenüber schilderte er die Schwierigkeiten, die in permanenter Bewegung befindliche Menschenmenge malerisch festzuhalten.

Entgegen streng pointillistischer Malweise wird sein Pinselduktus folglich dynamisch-schnell, eher hastig gestrichelt und skizzenhaft denn sorgsam gepunktet; die künstlerische Handschrift, die sich auch in der vibrierend-leuchtenden Farbpalette manifestiert, wird somit sichtbar. Gerade diese freiere und spontanere Malweise ermöglichte es Luce, den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks einzufangen und die Szene wie einen beinahe fotografischen Schnappschuss erscheinen zu lassen. Auch hier zeigt sich wieder, wie Luce die koloristischen Entwicklungen des Neoimpressionismus mit einer außerordentlichen Bewegtheit der Darstellung zu verbinden weiß.

Während die „*Rue des Abbesses*“ lediglich einen kleinen Ausschnitt einer belebten Vorstadtstraße zeigt, richtet „*Notre-Dame, vue du quai Saint-Michel*“ (Abb. 15) den Blick auf das pulsierende Zentrum von Paris. Vor der monumentalen Kathedrale Notre-Dame entfaltet sich auf dem Vorplatz und der Pont au Double ein vielfiguriges Panorama des großstädtischen Lebens. Der zeitlosen Monumentalität der mittelalterlichen Architektur stellt Luce die flüchtige Dynamik und Vergänglichkeit des modernen Alltags gegenüber. In einem dicht komponierten Wimmelbild versammelt er einen repräsentativen Querschnitt der Pariser Stadtgesellschaft: marschierende Soldaten, eine Musikkapelle, Kutschen, Flaneure, Arbeiter mit Fuhrwerken, Reiter, Familien und Fahrradfahrer beleben den urbanen Stadtraum mit geschäftigem Treiben.



Abb. 15: „Notre-Dame, vue du quai Saint-Michel“ (1901-1904, Wallraf-Richartz-Museum Köln)

Wie bei den meisten anderen pointillistischen Malern war auch die Kunst von Maximilien Luce nicht nur ästhetisch, sondern gleichfalls politisch motiviert. Viele Neoimpressionisten standen anarchistischen oder sozialreformerischen Ideen nahe. Paul Signac, nach dem frühen Tod von George Seurat im Jahre 1891 wichtigster Theoretiker und Wortführer der Bewegung, schrieb 1895 in der anarchistisch-kommunistischen Wochenzeitschrift *La Révolte*, dass „*Gerechtigkeit in der Soziologie, Harmonie in der Kunst: ein und dasselbe [sei]. Ein anarchistischer Maler ist nicht einer, der anarchistische Bilder macht, sondern einer, der [...] ohne Wunsch auf Bezahlung, mit ganzer Seele gegen die bürgerlichen und gesellschaftlichen Konventionen ankämpft*“^[8].

Auch das künstlerische Selbstverständnis von Maximilien Luce lässt sich vor diesem ideellen Hintergrund verstehen. Seine Werke verbinden die formalen Errungenschaften des Neoimpressionismus mit einem ausgeprägten Interesse an sozialen und politischen Themen. Dabei folgte sein Pointillismus – ebenso wie jener vieler anderer Neoimpressionisten – keineswegs dogmatisch den strengen theoretischen Vorgaben Seurats, sondern weist einen durchaus eigenen Charakter auf. Abbildung 12 zeigt, dass er zwar die stilistische Verwendung der Komplementärkontraste – in diesem Fall grün-rot und gelb-violett – perfekt beherrscht, sein Pinselduktus aber wesentlich lebhafter und dynamischer erscheint als der von Seurat.

Im Vergleich zu dessen methodisch konsequenter Anwendung der divisionistischen Farbtheorie erscheint Luces Malweise freier, spontaner und malerischer (Abb. 12 – 17). Die wissenschaftlichen Grundlagen des Neoimpressionismus blieben zwar erhalten, wurden jedoch zugunsten größerer Ausdruckskraft und lebendigerer Bildwirkung flexibler gehandhabt.



Abb. 16: „Le Tamise et le Parlement à Londres“ (1895, Privatsammlung)

Dies entspricht auch der weiteren Malweise von Paul Signac, der ebenfalls mit der reinen Lehre Seurats bricht, die Punkte verformt, zu Strichen verzieht und mosaikartig ineinander übergehen lässt. Seine Werke wirken deutlich lebhafter, dynamisiert und emotional; die Atmosphäre des Augenblicks tritt wieder in den Vordergrund, nicht mehr das zeitlos Allgemeingültige.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert änderte sich die inhaltliche Ausrichtung vieler neoimpressionistischer Künstler. Die zuvor häufig explizit anarchistischen und gesellschaftskritischen Positionen traten zunehmend in den Hintergrund und wurden durch utopische, symbolistische und idealistische Vorstellungen ersetzt. An die Stelle von Klassenkampf und unmittelbarer Gesellschaftskritik trat die Vision einer harmonischen Gemeinschaft, in der der Mensch im Einklang mit der Natur lebt (Abb. 17).

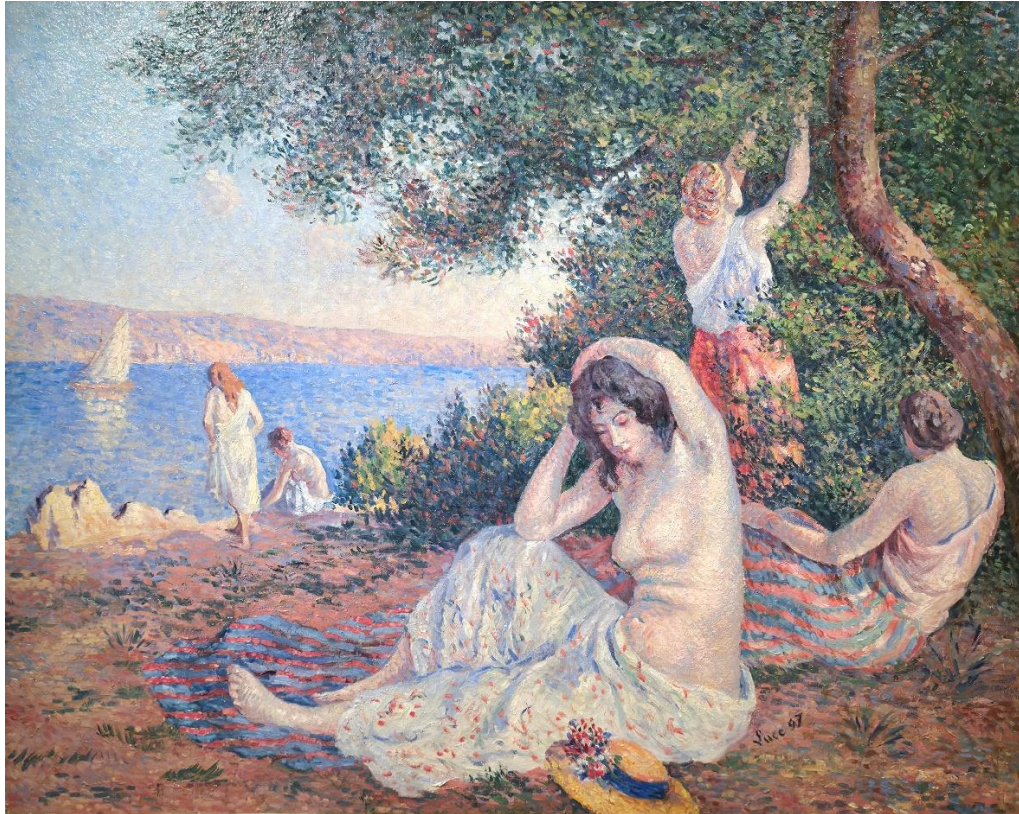


Abb. 17: „Baigneuses à Saint-Tropez“ (1897, Association des amis du Petit Palais Genf)



Abb. 18: „Rolleboise, la Baignade dans le petit bras“ (1920, Musée de l'Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

Diese Bildwelten fungierten als Sinnbilder einer erträumten sozialistischen Idealgesellschaft, die weniger durch revolutionäre Umwälzung als vielmehr durch Frieden, Eintracht und menschliche Solidarität gekennzeichnet war. Der ursprünglich kämpferische und politische Anspruch des Neoimpressionismus verlor dabei zunehmend an Bedeutung und wich einer stärker idealisierenden, zukunftsorientierten Perspektive.

Der Maler der Arbeiter

Maximilien Luce fühlte sich der Klasse der Arbeiter zeitlebens eng verbunden und konnte deren Nöte und Sorgen durch eigenes Erleben glaubwürdig porträtieren. Der Künstler lebte seit den frühen 1880er und noch bis Mitte der 1890er Jahre, als er schon eine Familie zu ernähren hatte, in prekären Verhältnissen in einer kleinen Zweizimmerwohnung auf Montmartre, wohin er 1887 gezogen war (Abb. 19 und 20). Um seine Familie zu ernähren, arbeitete er bis zu elf Stunden täglich als Dekorationsmaler; selbst im Alter von 38 Jahren war er noch darauf angewiesen, russische Fahnen auf Postkarten zu malen, um den Lebensunterhalt zu sichern ^[9].

Dennoch prägte der Montmartre seinen künstlerischen Werdegang nachhaltig. Das Viertel zog aufgrund seiner noch unberührten Natur, des abendliche Bohème-Lebens der Künstlerszene, aber auch durch niedrige Mieten und die grassierende Armut viele internationale Künstler an. In diesem Klima gedieh eine antibürgerliche, antiakademische und proletarische Kunst. Neben Luce lebten auch Pissarro, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Signac und Seurat auf „La Butte“ (dem Hügel), wie der Montmartre genannt wurde. Jede neue künstlerische Idee war es wert, erprobt zu werden – soweit sie sich gegen die offizielle Kunst wandte. Luce brachte diese rebellische Denkweise drastisch auf den Punkt: *„alle offizielle und bourgeoise Kunst, all das, ist Bullshit“* ^[9].

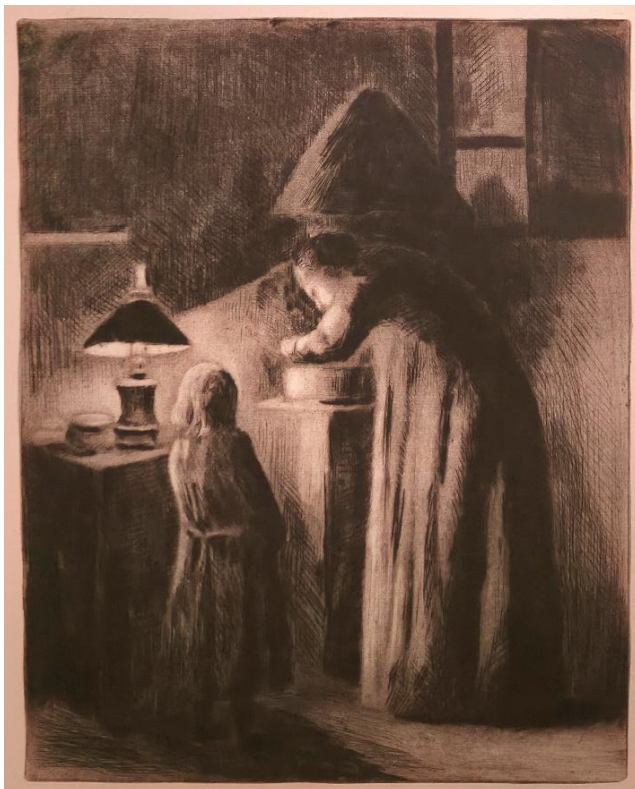


Abb. 19: „Intérieur, rue Cortot“ (1892-94, Privatsammlung)



Abb. 20: „La Cuisine“ (1888, Privatsammlung)

Zu dieser Zeit war Luce sowohl in den avantgardistischen als auch in den anarchistischen Kreisen auf „La Butte“ aktiv. Er porträtierte das Leben der Arbeiterklasse in zahlreichen Werken und avancierte zum „peintre du prolétariat“. Mit mehreren Hundert Zeichnungen illustrierte er eine Vielzahl freiheitlicher und sozialistischer Magazine und gestaltete Pamphlete, Aufrufe und Karikaturen (Abb. 21).

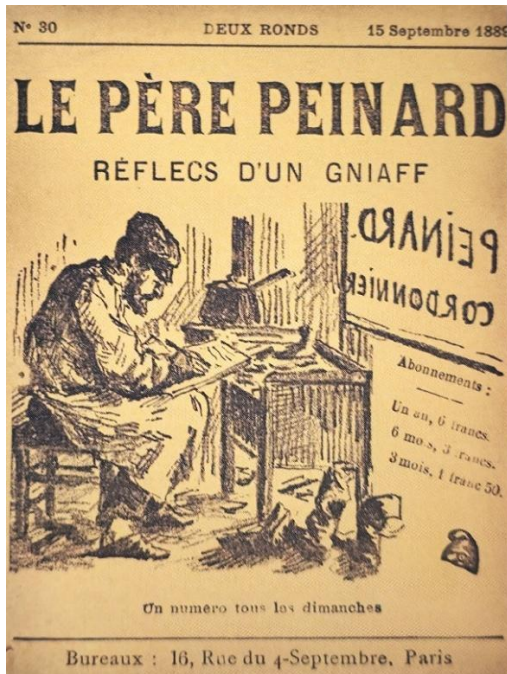


Abb. 21: „Le Père peinard réflex d'un gniaff“ (1899)

Zugleich erwies er sich als aktiver Netzwerker in politischen Arbeiter- und Künstlerkreisen, förderte tatkräftig die gleichberechtigte Zusammenarbeit von Handwerkern und Künstlern auf Montmartre und knüpfte Kontakte zwischen seinen Mitstreitern und Journalisten.

So entstanden enge Netzwerke zwischen Künstlern, Handwerkern, Journalisten und linksgerichteten Politikern, die „La Butte“ zu einem Zentrum des politischen Widerstandes machten. Auf der anderen Seite geriet Maximilien Luce durch seine Aktivitäten immer mehr in den Fokus der Sicherheitsbehörden – mit einschneidenden Folgen für den Künstler und Familienvater.

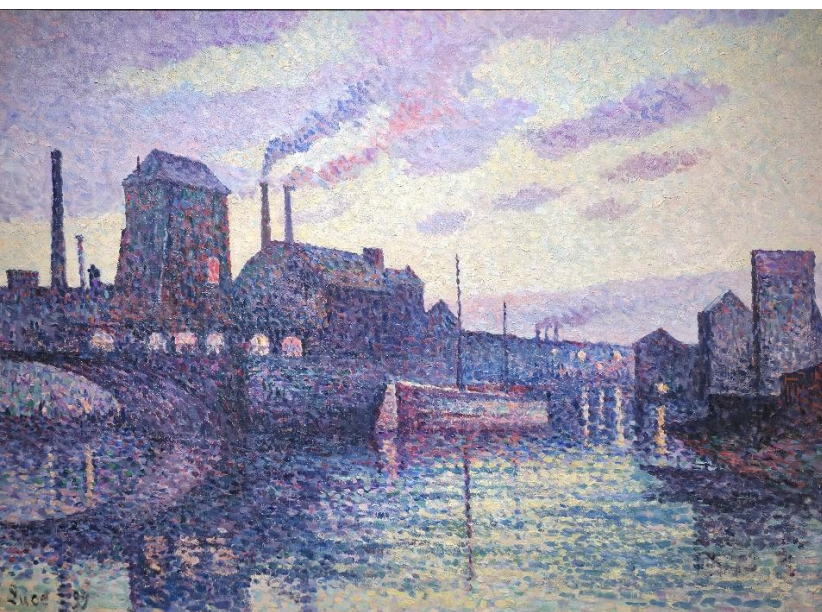


Abb. 22: „La Sambre à Marchiennes“ (1899, Privatsammlung)



Abb. 23: „La Verrerie“ (1899, Musée de l'Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

Luce stellt die Arbeiterklasse weder heroisch-verklärend noch romantisierend oder als bloße Objekte des sozialen Elends dar. Vielmehr begegnet er den Arbeitern mit Respekt, als seinesgleichen, und zeigt sie als selbstbewusste, kraftvolle Akteure des modernen

Industriezeitalters (Abb. 23 – 27). Ihre körperliche Arbeit erscheint würdevoll und als Ausdruck von Produktivität, ohne dabei die harten Arbeitsbedingungen zu negieren.

Ebenso ambivalent ist seine Darstellung der industriellen Moderne. Fabriken, Hochöfen, Brücken und Baustellen fungieren nicht ausschließlich als Sinnbilder sozialer Missstände oder der Entfremdung des Menschen. Vielmehr lässt Luce erkennen, dass ihn die technischen Errungenschaften seiner Zeit ebenso faszinierten wie die tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen, die sie hervorriefen. Seine Industriebilder verbinden daher soziale Sensibilität mit einer nicht von der Hand zu weisenden Bewunderung für die Dynamik, Leistungsfähigkeit und ästhetische Wirkung der modernen Technik (Abb. 22 und 25).



Abb. 24: „L'Acierie“ (1898, Galerie Hélène Bailly Paris)



Abb. 25: „Environs de Charleroi, la fabrique de briquettes sur les bords de la Sambre“ (1896, Privatsammlung)

In „*Les Batteurs des pieux*“ (Abb. 27) stellt Luce die Arbeiter nicht als mitleiderregende Opfer ihrer Lebensumstände dar, sondern als selbstbewusste, solidarisch handelnde Gemeinschaft athletischer Männer. Mit der Kraft ihrer Hände schaffen sie die Grundlagen der modernen Metropole. Diese Vorstellung wird durch den Hintergrund symbolisch verdichtet: Rechts erhebt sich das industrielle Paris mit seinen Fabrikanlagen, links das kulturelle Paris, während dazwischen die Wohnhäuser das alltägliche Leben der Stadt repräsentieren.

Die Arbeiter erscheinen wie ein einziger Körper, verbunden durch die gemeinsame Aufgabe, und gleichsam als jene verbindende Kraft, auf der die unterschiedlichen Sphären der modernen Großstadt gleichermaßen beruhen. Somit erreicht das Werk die Bedeutung eines Historienbildes mit dem Arbeiter als Ikone der sozialistischen Moderne.



Abb. 26: „Fonderie à Charleroi“ (1896, Musée de l'Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)



Abb. 27: „Les Batteurs de pieux“ (1903, Musée d'Orsay Paris)

Die Gefangenschaft

Am 24. Juni 1894 wurde der französische Staatspräsident Marie Francois Sadi Carnot (1837 – 1894) nach einer öffentlichen Rede in Lyon von einem italienischen Anarchisten erstochen und erlag am gleichen Tag seinen Verletzungen. Dem Anschlag war eine Welle anarchistischer Anschläge in Frankreich vorausgegangen, woraufhin die Regierung verschärfte Gesetze verabschiedet hatte, welche die Meinungs- und Pressefreiheit massiv einschränkten.

Als Reaktion auf das Attentat wurden die bestehenden „Schurkengesetze“ nochmals verschärft, was die Kriminalisierung und Verhaftung anarchistischer Aktivisten ermöglichte. Ins Visier der Sicherheitsorgane geriet dabei auch der mittlerweile bekannte Agitator Maximilien Luce. Er wurde am 8. Juli 1894 verhaftet und in Zelle 33 des berühmten Pariser Gefängnis Mazas inhaftiert ^[10]. Aufgrund seiner Illustrationen in anarchistischen Zeitschriften wie *Le Père Peinard* oder *La Révolte* wurde er als ‚gefährlicher Aktivist‘ eingestuft. Insgesamt verbrachte Luce 42 Tage in Gefangenschaft, bis er am 17. August 1894 aus Mangel an Beweisen freigesprochen wurde ^[11].

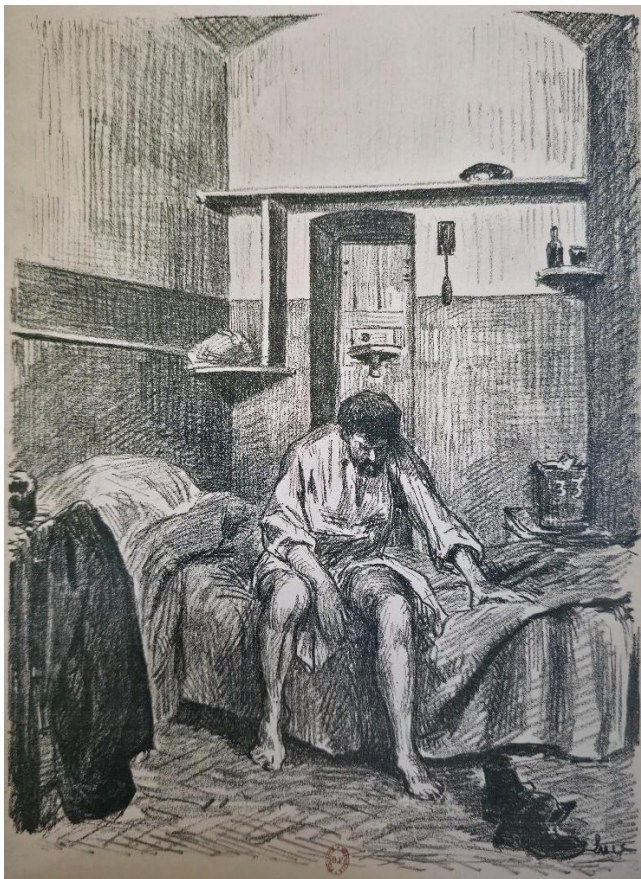


Abb. 28: „Le lever du prisonnier“ (1894, Bibliothèque nationale de France Paris)

Ursprünglich sollte er im berühmten „Prozess der Dreißig“ wegen der Beteiligung an einer anarchistischen kriminellen Vereinigung angeklagt werden. Von diesen dreißig Angeklagten wurden letztendlich nur drei Kleinkriminelle verurteilt, während die große Mehrheit der Künstler und Intellektuellen freigesprochen wurde.

Obwohl dieser staatliche Angriff auf die Bürgerrechte letztlich scheiterte, hinterließ der massive Eingriff in die Presse-, Versammlungs- und Meinungsfreiheit tiefe Spuren im kollektiven Gedächtnis. Luce, der bereits vor der endgültigen Urteilsverkündung freikam, nutzte die sieben Wochen in Haft als Chronist der Ereignisse und fertigte noch in der Zelle eine Vielzahl eindringlicher Lithografien an (Abb. 28).

Bereits im folgenden Jahr wurde die berühmte Grafikmappe „Mazas“ mit zehn Lithografien Luces veröffentlicht, die wesentlich zur visuellen Erinnerung an diesen Justizskandal von 1894 beitrug. Die Texte stammten von dem bereits zehn Jahre zuvor verstorbenen Schriftsteller und Ikone der *Commune de Paris*, Jules Vallès, der 1853 ebenfalls in Mazas inhaftiert war. In „Mazas“

porträtierte Luce den tristen Alltag des Gefängnislebens (Abb. 28 – 30), sich selbst als auch mehrere Mitgefangene – darunter seinen Freund, den Kunstkritiker und -sammler Félix Fénéon.

Dieser hatte als wichtiger Theoretiker des neuen Malstils den Begriff „Neoimpressionismus“ geprägt und dessen öffentliche Wahrnehmung durch zahlreiche Publikationen gefördert. Im Prozess trat Fénéon als wortgewaltiger Verteidiger der bürgerlichen Freiheitsrechte in Erscheinung und führte die Strategie der Anklage ad absurdum.

Mit seinen Lithografien fängt Luce die Situation der Gefangenen ganz unromantisch und ohne großes Pathos ein. Das Blatt „*Fénéon au promenoir*“ (Abb. 30) zeigt den Intellektuellen mit Hut in Frontalansicht, den Blick direkt auf den Betrachter gerichtet. Die eng stehenden Gefängnismauern erzeugen einen enormen Tiefensog, der die beklemmende Atmosphäre dieser klaustrophobischen Gefängnisarchitektur spürbar macht. Nur vier Jahr später wird das berühmte Mazas selbst zum Opfer des Skandals – im Jahr 1898 wird das Gefängnis geschlossen und abgerissen ^[12].

Das Blatt „*Fénéon en bâillant*“ hingegen thematisiert mit einer gehörigen Portion Galgenhumor und Sarkasmus die zermürbende Langeweile in der kargen Zelle (Abb. 29). Trotz der tristen Situation strahlt die Figur eine unverkennbare intellektuelle Überlegenheit aus. Luce verzichtet hier ganz bewusst auf die große Geste des heroischen Freiheitskämpfers; stattdessen gelingt ihm eine psychologisch tiefgründige Zustandsbeschreibung von Monotonie, Enge, Überwachung und Isolation.

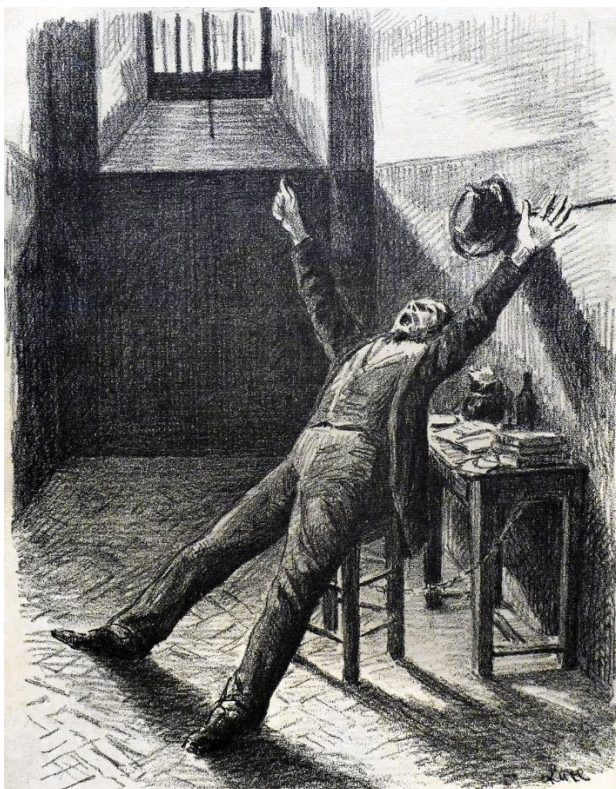


Abb. 29: „Fénéon en bâillant“ (1894)

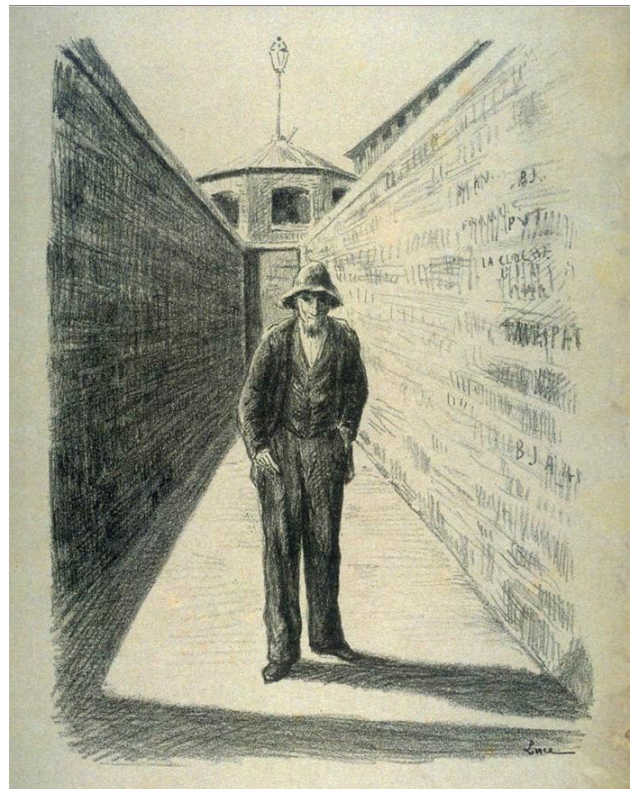


Abb. 30: „Fénéon au promenoir“ (1894, Bibliothèque nationale de France Paris)

Der Maler von Paris

Maximilien Luce wurde in einer Zeit tiefgreifender städtebaulicher Umbrüche geboren. Seine Geburt fiel in die Anfangsphase der umfassenden Neugestaltung von Paris, die auf Initiative Kaiser Napoleons III. unter der Leitung des Präfekten Georges-Eugène Haussmann eingeleitet wurde. Ziel dieses als „*Grand Dessein*“ oder „*Haussmannisierung*“ bezeichneten Umbaus war es, die französische Hauptstadt in eine moderne Metropole des Industriezeitalters zu transformieren^[13]. Die Umgestaltung von Paris zählt zu den umfassendsten und folgenreichsten städtebaulichen Projekten der europäischen Geschichte^[14].

Über mehr als zwei Jahrzehnte glich die Stadt einer einzigen Großbaustelle. Ganze, noch mittelalterlich geprägte Stadtviertel wurden abgebrochen und durch weitläufige Boulevards ersetzt. Der Louvre wurde baulich mit dem Tuilerienpalast verbunden, angrenzende Gemeinden in das Pariser Stadtgebiet eingegliedert und zu neuen Arrondissements zusammengefasst. Darüber hinaus entstanden rund 40 Kilometer neuer Boulevards, etwa 8000 Straßenanschlüsse, zehn neue Seinebrücken sowie zahlreiche Plätze und rund zwanzig Parkanlagen, die neben repräsentativen Funktionen auch der Belüftung und hygienischen Verbesserung der dicht bebauten Stadt dienen sollten^[12].

Da Maximilien Luce im Laufe seines Lebens mehrfach innerhalb von Paris umzog, erlebte er den tiefgreifenden Umbau der Stadt aus unmittelbarer Nähe. Seine Werke machen ihn erneut zu einem Chronisten dieser Epoche, zu einem künstlerischen Zeitzeugen der fortschreitenden Urbanisierung und Modernisierung der französischen Hauptstadt.

Die Umgestaltung beschränkte sich dabei keineswegs auf den Abriss gewachsener Quartiere und die Anlage der breiten Grands Boulevards, durch die historische Nachbarschaften zerschnitten oder vollständig verdrängt wurden. Ebenso nachhaltig veränderten die Elektrifizierung von Wohnhäusern, Geschäften und Straßenbeleuchtungen, der Ausbau der Kanalisation sowie neue Eisenbahntrassen und Straßenführungen den urbanen Raum und den Alltag der Pariser Bevölkerung.

Die städtebaulichen Maßnahmen führten zweifellos zu einer Verbesserung der Lebensbedingungen. Der Ausbau der Kanalisation und weitere hygienische Reformen trugen wesentlich zur öffentlichen Gesundheit bei, während die fortschreitende Elektrifizierung den Wohnkomfort und die Infrastruktur der Stadt nachhaltig erhöhte. Gleichzeitig hatte diese Modernisierung jedoch erhebliche soziale Folgen: Mit der Sanierung und Aufwertung zahlreicher Quartiere wurden einkommensschwächere Bevölkerungsschichten zunehmend aus ihren angestammten Wohnvierteln verdrängt: eine frühe Form von Gentrifizierung.

Es war sicherlich kein Zufall, dass Luce die Niederschlagung der *Commune de Paris* in seinem Gemälde „*Une rue de Paris en mai 1871*“ (Abb. 1, S. 2) vor einer Haussmann-Fassade darstellte und damit deutlich macht, dass die Modernisierung der Hauptstadt nicht nur Fortschritt, sondern auch ein Instrument politischer Kontrolle war.

Diese Entwicklung war auch auf „La Butte“ Montmartre spürbar. Mit seinem Gemälde „*Le Maquis, Montmartre*“ (Abb. 31) setzte Maximilien Luce dem sogenannten „Maquis“ ein wehmütiges Denkmal. Das Bild zeigt noch einmal die locker bebaute, dörflich anmutende Hügellandschaft mit ihren verwinkelten Wegen, einfachen, aber erschwinglichen Häusern und

großzügigen Grünflächen – ein Milieu, das durch die fortschreitende Urbanisierung zunehmend verschwand: am Horizont ist bereits die im Bau befindliche Basilika Sacré-Cœur zu sehen. Das 1904 entstandene Gemälde erscheint daher als nostalgische Reminiszenz an eine untergehende Lebenswelt. Tatsächlich blieb Paris aufgrund seiner topografischen Verhältnisse, welche die Ansiedlung großflächiger Industrieanlagen erschwerte, bis zur Jahrhundertwende noch in vielen Stadtvierteln ländlich geprägt.



Abb. 31: „Le Maquis, Montmartre“ (1904, Privatsammlung)

Wenige Jahre zuvor hatte Luce mit „*La Construction du Sacré-Cœur*“ (Abb. 32) die geschäftige Großbaustelle der historistischen Kirche auf Montmartre dokumentiert. Das Werk wird von einem monumentalen Gerüst im Vordergrund dominiert und lässt erahnen, dass das neue Gebäude den weiten Blicke über Paris verdecken wird, der jetzt noch im Hintergrund sichtbar ist. Am Horizont verweisen qualmende Schornsteine auf die unvermeidliche Industrialisierung der Metropole.

Nicht nur mit seinen gigantischen Ausmaßen wirkt Sacré-Cœur wie ein Fremdkörper im dörflich geprägten „La Butte“, sondern auch durch ihre politische Aussage als Manifestation reaktionärer Kreise und Mahnmahl gegen den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 sowie die Ideale der *Commune de Paris*. Ultrakonservative Katholiken sowie kirchennahe und monarchistische Politiker interpretierten die militärische Niederlage gegen Preußen als „Strafe Gottes“ für die moralische Dekadenz und die antiklerikale Französische Revolution.



Abb. 32: „La Construction du Sacré-Cœur“ (1900, Association des amis du Petit Palais Genf)

Sacré-Cœur sollte ein Mahnmal gegen diese Schande sowie eine „Sühnekirche“ für die in ihren Augen Verbrechen der religionsfeindlichen *Commune de Paris* sein, gleichsam als Manifestation des Sieges gegen den Kommunismus. Insbesondere durch ihren prominenten und von überall in Paris aus sichtbaren Standort im ehemaligen Zentrum der anarchistischen Kommunarden wurde die neobyzantinische Basilika zu einem reaktionären Machtsymbol monarchistischer und klerikaler Eliten.

Hatte Maximilien Luce „*Le Maquis*“ 1904 noch in seinem alten Idyll gezeigt (Abb. 31), so stellt „*Percement de l’avenue Junot à Montmartre*“ (Abb. 33) die moderne Wirklichkeit dar. Zwischen 1909 und 1912 wurde das ehemals begrünte Brachland „Le Maquis“ erschlossen und durch den Bau der neuen Hauptstraße Avenue Junot vollständig verändert und seines bisherigen Charakters beraubt. Luce stellt die Arbeiter der Großbaustelle in den Mittelpunkt und zeigt die mühevollen Handarbeit, welche in einer in flirrendem Licht vibrierenden Hitze zu vollbringen ist, während im Hintergrund die Fabrikgebäude von La Plaine de France die Szenerie beherrschen.

Wie bereits die Werke „*Le Maquis*“ und „*La Construction du Sacré-Cœur*“ erkennen lassen, vollzog Maximilien Luce um die Jahrhundertwende einen deutlichen stilistischen Wandel. Er löste sich zunehmend von der streng pointillistischen Malweise und gab den systematischen, den Prinzipien des Divisionismus folgenden Farbauftrag auf. Sein Pinselduktus ist nunmehr von schnellen, kurzen Strichen gekennzeichnet, der keinen geometrischen Vorgaben mehr verpflichtet war und deutlich malerischer wirkt.



Abb. 33: „Percement de l’avenue Junot à Montmartre“ (1910, Musée d’art et d’histoire Paul Éluard Saint-Denis)

Auch seine Farbigkeit veränderte sich grundlegend. Die zuvor leuchtende, aus reinen Einzelfarben aufgebaute Palette wich einer gedämpfteren, tonalen Farbauffassung. Die Farben erscheinen nun sichtbar auf der Palette gemischt und dienen weniger der optischen Farbmischung im Auge des Betrachters als einer harmonischen Abstimmung von Licht- und Farbwerten. Dieser stilistische Wandel markiert nicht nur die Abkehr von den dogmatischen Prinzipien des Neoimpressionismus, sondern verweist zugleich auf Luce's zunehmendes Interesse an einer unmittelbareren, spontaner wirkenden malerischen Ausdrucksweise (Abb. 33).

Kennzeichnend für sein Werk ist die außergewöhnliche thematische und motivische Vielfalt, mit der er Paris dokumentierte. Sein Œuvre umfasst ländlich geprägte Randgebiete ebenso wie Großbaustellen und Industrielandschaften, Ansichten der Stadt zu allen Jahreszeiten sowie Darstellungen unterschiedlichster sozialer Milieus – von der Bourgeoisie bis zur Arbeiterschaft. Er hielt das Leben auf dem Montmartre ebenso fest wie die Ufer der Seine oder die neu angelegten Grands Boulevards. Luce beschreibt Werkstätten und Fabriken, Handwerker und Bauarbeiter sowie nächtliche Straßenszenen und lichtdurchflutete Tagesansichten.

Luce gelingt die Charakterisierung seiner Figuren weniger durch individuelle Gesichtszüge als durch ihre Beziehungen zueinander, ihre Körperhaltung, Gestik und Kleidung. Selbst in den wenigen Nahansichten bleiben die Gesichter meist nur skizzenhaft ausgearbeitet. Die Personen sind zwar als Individuen voneinander unterscheidbar, werden jedoch nicht psychologisch

porträtiert, sondern vor allem über ihre soziale Rolle, ihre Haltung und ihre Einbindung in das städtische Leben definiert.

Besonders anschaulich wird dies in seinem Gemälde „*Rue des Abbesses, l'épicerie*“ (Abb. 14, S. 15). Das Werk vermittelt ein eindrucksvolles Bild des sozialen Nebeneinanders auf dem Montmartre der Jahrhundertwende. Gemüsehändler, Hilfsarbeiter und Geschäftsinhaber begegnen hier elegant gekleideten Damen der Bourgeoisie mit blumengeschmückten Hüten, einem wohlhabenden Familienvater mit fülliger Statur, einem arbeitenden Kind mit Tragegestell auf dem Rücken sowie Flaneuren mit Strohhüten. Auf einer einzigen Straßenkreuzung verdichtet Luce die gesamte soziale Vielfalt des Pariser Alltags.

Kaum ein anderer Künstler seiner Zeit erfasste die französische Hauptstadt in einer vergleichbaren thematischen Breite. Luce porträtierte Paris aus nahezu allen denkbaren Perspektiven und schuf damit ein vielschichtiges Bild einer Metropole im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, in der Hochphase von rasanter Industrialisierung, dekadentem Fin de Siècle und euphorischer Belle Époque.

In den ersten beiden Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts malte Maximilien Luce eine ganze Serie an „Baustellen-Gemälden“, welche die großangelegte Umgestaltung der Hauptstadt dokumentieren. Beispielhaft gehören hierzu auch die beiden Darstellungen „*Le Chantier*“ (Abb. 34) sowie „*Construction – Quai de Passy*“ (Abb. 35). In beiden Darstellungen wählt Luce einen bühnenhaften Vordergrund mit den Arbeitern der Baustelle als Hauptfiguren.



Abb. 34: „Le Chantier“ (1911, Musée d’Orsay Paris)

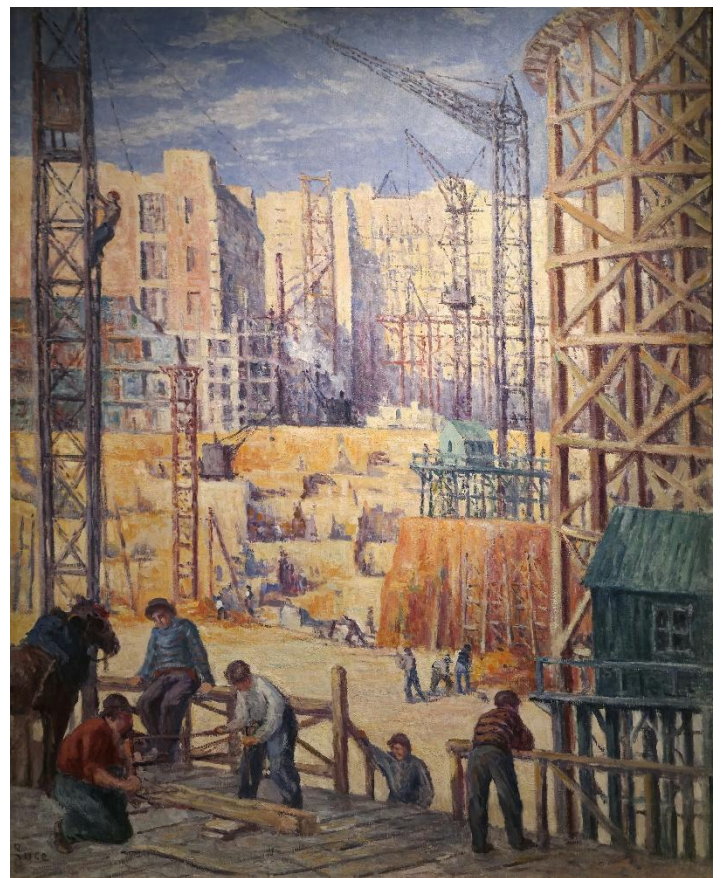


Abb. 35: „Construction – Quai de Passy“ (1907, Musée de l’Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

Im Bildaufbau der hochformatigen Gemälde dominieren die von den Baugerüsten und Kränen vorgegebenen Vertikalen, die den Bildraum geometrisieren. Um der Komposition die Starrheit zu nehmen, fügte Luce Diagonalen in Form von Kranarmen, Holzbohlen sowie einem Arbeitspodest ein. Diese kräftige Linienführung in den Vertikalen und Diagonalen zur Strukturierung des Bildaufbaus spiegelt erneut seine Ausbildung als Holzschnitzer wider.



Abb. 36: „Jeune Garçon devant la maison de Suzanne Valadon“ (1887, Privatsammlung)

Anders als die meisten seiner impressionistischen und postimpressionistischen Zeitgenossen bevorzugte Maximilien Luce unspektakuläre Motive. Es zog ihn nicht in Kabaretts auf dem Montmartre oder die Grands Boulevards von Paris, er beschäftigte sich mit den Lebenswirklichkeiten einfacher Bürger, die auf Baustellen oder in Fabriken arbeiten und in ärmlichen aber dennoch idyllischen Vierteln auf „La Butte“ wohnen. Nicht der elegante Flaneur oder die Ausflugslokale entlang der Seine weckten sein Interesse, sondern der Bettlerjunge (Abb. 36), die Baustellen der Haussmanisierung (Abb. 34 und 35) und die Industrieanlagen mit ihren Arbeitern und den Monumenten des technischen Fortschritts.

Der Landschaftsmaler

Die Landschaftsmalerei von Maximilien Luce ist bemerkenswert differenziert und entwickelte sich stilistisch von den frühen neoimpressionistischen Arbeiten (Abb. 37) vor der Jahrhundertwende hin zu einer zunehmend individuellen, im Alterswerk eher spätimpressionistisch geprägten Ausdrucksweise (Abb. 18, S. 18). Luces Art, Licht, Farbe und Atmosphäre unterschiedlicher Landschaften einzufangen, wurde maßgeblich durch seine zahlreichen Reisen geprägt. Diese führten ihn vor allem in die Umgebung von Paris (Abb. 37), aber auch in die Normandie (Abb. 39 und 40, S. 33) und die Bretagne (Abb. 38 und 41, S. 34), nach Saint-Tropez in Südfrankreich (Abb. 42, S. 35) sowie nach London (Abb. 16, S. 17 und Abb. 45, S. 37), in die Niederlande (Abb. 47, S. 39) und nach Belgien (Abb. 46, S. 38).

Die Aufenthalte standen häufig in Zusammenhang mit Besuchen bei befreundeten Künstlern – darunter Camille Pissarro in London, Paul Signac in Südfrankreich sowie Théo van Rysselberghe und Kees van Dongen in den Industriegebieten der Niederlande und der Wallonie ^[15]. Diese Reisen erweiterten Luces motivisches Repertoire als auch sein stilistisches Spektrum.

Das Gemälde „*La Seine à Herblay*“ (Abb. 37) von 1890 steht – vier Jahre nach Seurats „*La Grande Jatte*“ (Abb. 10, S. 11) – ganz im Zeichen des neoimpressionistischen Divisionismus und Pointillismus. Zur Steigerung der Farbintensität setzt Luce gezielt Komplementärkontraste ein: im Vordergrund grünes Gras neben rotem Klatschmohn, im Mittelgrund violette Bäume neben gelben Kornblumen. Während einige Motive ihren Gegenstandsfarben verpflichtet bleiben, löst sich die Farbgebung anderer Bildpartien zunehmend von ihrer mimetischen Wirkung, wird autonom und selbstreferentiell – ein extrem moderner Ansatz zu dieser Zeit, der den Fauvismus in Bezug auf die autonome Farbgebung um etwa fünfzehn Jahre vorwegnimmt.

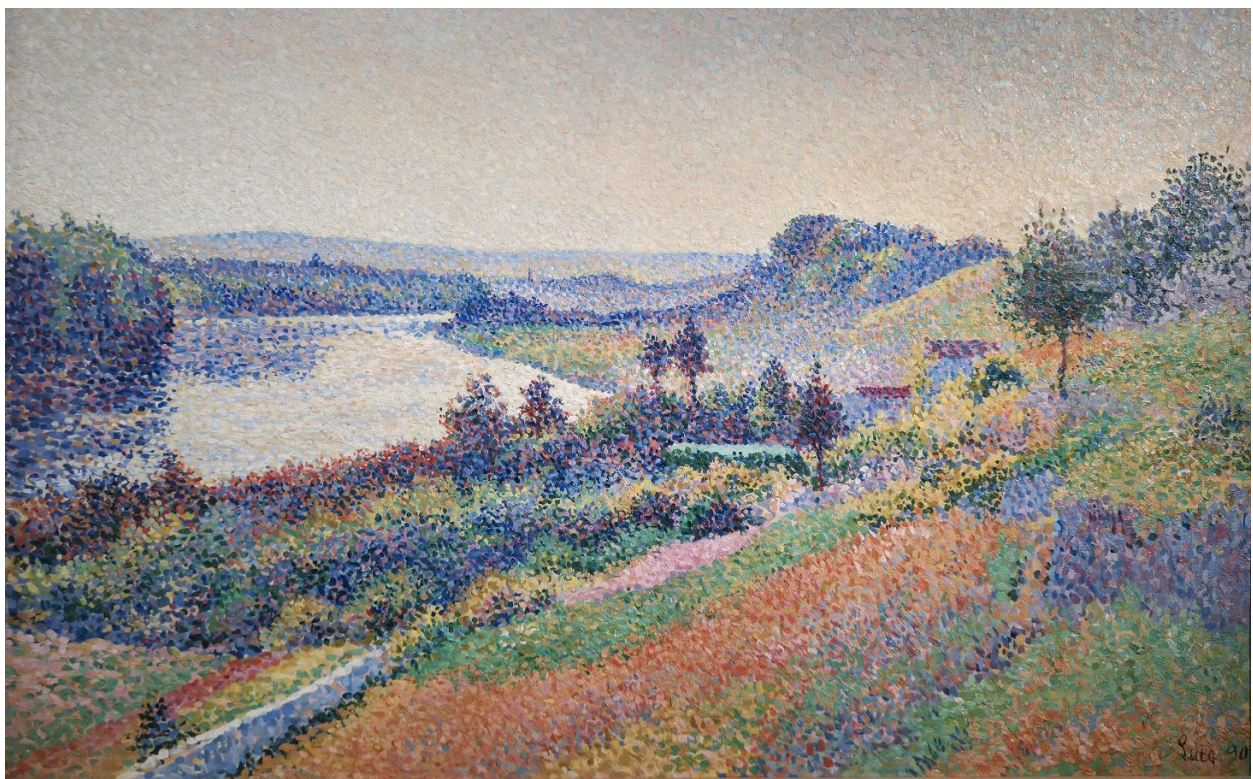


Abb. 37: „*La Seine à Herblay*“ (1890, Musée d’Orsay Paris)

Bereits in diesem frühen Werk wird Luces individuelle und kreative Aneignung der neoimpressionistischen Bildsprache deutlich. Zwar erscheinen manche „Points“ – ganz im Sinne von Seurats Theorie – als regelmäßig gesetzte, nahezu konzentrische Kreise, doch variiert Luce ihre Ausführung auf vielfältige Weise: Er verschmiert einzelne Punkte, lässt sie ineinander übergehen, zieht sie in die Länge oder lässt sie durch nachlassenden Pinseldruck auslaufen. Zudem stehen nur wenige Farbpunkte isoliert; die meisten überlagern sich so stark, dass sie stellenweise zu einer geschlossenen Farbtextur verschmelzen und als einzelne Punkte kaum mehr wahrnehmbar sind. Die von Seurat angestrebte optische Wirkung von klar voneinander getrennten Farbpunkten und den daraus resultierenden Simultankontrasten im Betrachter wird dadurch zugunsten eines stärker malerischen und fließenden Ausdrucks zurückgenommen.

Demgegenüber wirkt Luce's Bildkomposition ausgesprochen klassisch. Der geschwungene Verlauf von Fluss und Ufer führt den Blick kohärent vom Vordergrund über den detailreich gestalteten Mittelgrund bis in den atmosphärisch verunklärten Hintergrund. Zugleich erzeugt Luce eine überzeugende Tiefenwirkung, indem er sowohl die Lichtperspektive mit ihrem zunehmend verblassenden Horizont als auch den Wechsel von warmen Farbtönen im Vordergrund zu kühleren Nuancen im Hintergrund gezielt zur räumlichen Staffelung einsetzt.

Auch die Inszenierung von Licht und Schatten orientiert sich an der unmittelbaren Impression des Künstlers in der Natur. Meisterhaft lässt Luce die kühlen Schatten des Waldes auf dem Wasser des Flusses spiegeln, während die in grelles Sonnenlicht getauchten Hänge des gegenüberliegenden Ufers in sommerlicher Hitze flirren. Sowohl die Motivwahl als auch die kompositorische Anlage und die perspektivische Organisation des Bildraums stehen damit in einer langen Tradition der europäischen Landschaftsmalerei und erinnern an impressionistische Landschaften wie an Kompositionen der Romantik oder sogar an die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

Mit „*Camaret, clair lune et bateaux de pêche*“ (Abb. 38) thematisiert Luce ein Nachtmotiv an der bretonischen Küste. Ähnlich „*La Seine à Herblay*“ ist auch dieses 1894 geschaffene Werk in Himmel und Landschaft horizontal gegliedert, wobei beide Motive das Bild annähernd im Verhältnis 1:2 teilen. Dem nächtlichen Sujet entsprechend beschränkt Luce seine Farbpalette jedoch weitgehend auf Violett-, Weiß- und Gelbtöne.



Abb. 38: „*Camaret, clair lune et bateaux de pêche*“ (1894, St. Louis Art Museum) ^[g]

Mit einer außerordentlich differenzierten Skala von Violettnuancen, die zum Markenzeichen Luces wurden, gestaltete er Himmel, Meer, die Küstenlandschaft im Hintergrund und die auf dem Wasser liegenden Fischerboote. Die feinen Abstufungen der einzelnen Töne sind so präzise aufeinander abgestimmt, dass sie den gesamten Bildraum harmonisch verbinden und trotz der stark reduzierten Farbpalette eine außergewöhnlich dichte, atmosphärische Nachtstimmung entstehen lassen. Unterstützt wird diese Wirkung durch die ausgewogene geometrische Ordnung der Boote, deren regelmäßige Anordnung den Eindruck einer ruhig im Mondlicht liegenden Flotte vermittelt und so die stille, kontemplative Stimmung des Gemäldes zusätzlich verstärkt.

In Anlehnung an das pointillistische Grundprinzip voneinander separierter und in regelmäßigen Abständen gesetzter Farbpunkte erscheint auch die Gruppe der Fischerboote als rasterartig geordnete und harmonisch ausbalancierte Komposition. Hinzu kommt die leicht nach links aus der Bildmitte verschobene Vertikalachse der Spiegelung des Mondlichts, welche die bereits horizontal gegliederte Komposition zusätzlich in zwei asymmetrische Bildhälften im ungefähren Verhältnis von 1:2 unterteilt. Das geringere Flächenmaß der linken Bildhälfte wird dabei durch ihre größere Helligkeit sowie den Gebäudekomplex im Hintergrund als zusätzliches kompositorisches Gewicht ausgeglichen.

Diese eher statische geprägte Geometrie belebt Luce durch die diagonale Ausrichtung der Boote, die den Blick in einer eleganten Bewegung von rechts unten nach links oben durch das Bild führt. Auf diese Weise gelingt es ihm, die Ruhe des nächtlichen Sujets mit einer subtilen inneren Dynamik zu verbinden und trotz der asymmetrischen Grundstruktur eine außergewöhnlich ausgewogene Ponderation der ungleichen Bildbereiche zu erreichen.



Abb. 39: „Jour de marché à Gisors“ (1897, Galerie Hélène Bailly Paris)



Abb. 40: „La Cathédrale de Gisors“ (1898, Privatsammlung)

Einige Jahre nach seinem Aufenthalt in der Bretagne porträtierte Maximilien Luce die normannische Kleinstadt Gisors mit einer Vielzahl an Skizzen und Gemälden. Während er sich in „*Jour de marché à Gisors*“ (Abb. 39) erneut dem geschäftigen Treiben von Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten widmet (Vergleich: Abb. 14, S. 15), strahlt „*La Cathédrale de Gisors*“ (Abb. 40) eine stille, beinahe intim-idyllische Atmosphäre der Ruhe und Harmonie aus.

Die abendliche Lichtstimmung taucht die Szenerie in die entspannte Gelassenheit nach getaner Arbeit. Die bereits teilweise verschatteten, in gedämpften Rot- und Ockertönen gehaltenen Gebäude lassen noch die Hitze des zurückliegenden Sommertages nachklingen.

Während beim „*Jour de marché*“ eine tiefenräumliche Entwicklung der Straßenszene mit perspektivischer Fassadenflucht dominiert und das geschäftige Markttreiben im hellen Sonnenschein lebhaft erscheint, bestimmt in „*La Cathédrale*“ eine ausgeprägte vertikale Höhenentwicklung die Bildkomposition. Der hoch aufragende Kirchturm strukturiert den Bildraum und verleiht dem Sakralbau eine unübersehbare visuelle Dominanz. Dies kann ikonografisch auch als Hinweis auf die im laizistischen Frankreich der Zeit noch dominante Stellung der Kirche in ländlich geprägten Gegenden verstanden werden.



Abb. 41: „*Les Rochers rouges ou La Mer à Camaret*“ (1897, Musée du Montmartre Paris)

Mit „*Les Rochers rouges ou La Mer à Camaret*“ (Abb. 41) widmet sich Luce erneut der bretonischen Küste und fängt das Spiel des gleißenden Lichts eines sonnigen Tages auf der rötlichen Felsküste und dem tiefblauen Meer ein. Gegen Ende der 1890er Jahre beginnt er, neue

malerische Ausdrucksmittel zu erproben, und löst sich in diesem Werk konsequent von der pointillistischen Malweise. Weder ein punktförmiger Farbauftrag noch die charakteristische Gegenüberstellung von Komplementärfarben oder die systematische Anwendung von Simultankontrasten sind hier noch erkennbar.

Stattdessen arbeitet Luce mit kurzen, überwiegend parallel geführten Pinselstrichen, mit denen er die harte und schroffe Materialität der Felsen wirkungsvoll von den weich geschwungenen Wellen des Meeres absetzt. Zugleich verweist diese lineare, rhythmisch strukturierte Malweise auf seine Ausbildung als Holzschneider, deren Einfluss sich auch in der betonten Textur und der klaren Gliederung der Bildflächen erkennen lässt.

Die enorme Helligkeit der bretonischen Küstenlandschaft beeindruckte den Maler sehr. Obwohl er ein Jahr zuvor bereits Südfrankreich und die Côte d'Azur besucht hatte, schrieb er an den in Saint-Tropez lebenden Freund Paul Signac: *„Die Landschaft ist wirklich atemberaubend; leider ist es zu sonnig. Ich hätte mir gewünscht, die Bretagne bei schlechtem Wetter zu sehen. Ich glaube, das würde dem Ort viel mehr Charakter verleihen.“* ^[16]



Abb. 42: „Le Port de Saint-Tropez“ (1893, Privatsammlung)

Der Süden Frankreichs und insbesondere Saint-Tropez wurden im Laufe der Jahre immer wieder gern besuchte Aufenthaltsorte des Künstlers und seiner kleinen Familie. Hier war er regelmäßig Gast von Paul Signac und Henri Edmond Cross, mit denen er künstlerisch verbunden war und

häufig zusammenarbeitete. War ihm die bretonische Sonne mitunter zu hart, so faszinierte ihn das Licht des Südens umso mehr.

Um die atmosphärischen Lichtwirkungen und deren Einfluss auf die Oberflächen der Motive einzufangen, wurde seine Farbpalette heller und klarer (Abb. 42 und 43). Zudem gestaltete er seine Côte d'Azur-Motive streng nach neoimpressionistischen Prinzipien in divisionistischer und pointillistischer Manier. In keiner anderen Phase seines Œuvres zeigt sich Luce so eng an den theoretischen Vorgaben Seurats orientiert wie in diesen südfranzösischen Arbeiten ^[15].

Unter dem intensiven Licht des Südens verstärken sich seine Farbkontraste und lassen die Fassaden in „*Le Port de Saint-Tropez*“ in nahezu autonomer Koloristik erstrahlen (Abb. 42). Die Reflexionen des Sonnenlichts auf den Segeln der Boote und den Hemden der Figuren ebenso wie auf dem schotterigen Küstenweg auf „*Saint-Tropez, la route du cimetière*“ (Abb. 43) machen die drückende Hitze des Sommertages unmittelbar erfahrbar. Dennoch bleiben seine Landschaften immer in der Wirklichkeit verankert, vermeiden das Dekorative oder Utopische, was manche Szenen von Seurat und Signac kennzeichnet.



Abb. 43: „Saint-Tropez, la route du cimetière“ (1892, Privatsammlung)

In diesem atmosphärischen Umfeld entwickelte Luce das Motiv der Badenden, das in seinem weiteren Schaffen eine wichtige Rolle einnehmen sollte (Abb. 18, S. 18 und Abb. 56, S. 49). Neben

den bereits als Experimentierfeld genutzten Fassaden (Abb. 1, S. 2 und Abb. 42, S. 35) wird nun auch das menschliche Inkarnat zu einem entscheidenden Träger malerischer Untersuchungen der Wechselwirkung von Licht, Schatten und Farbe auf unterschiedlichen Oberflächen.

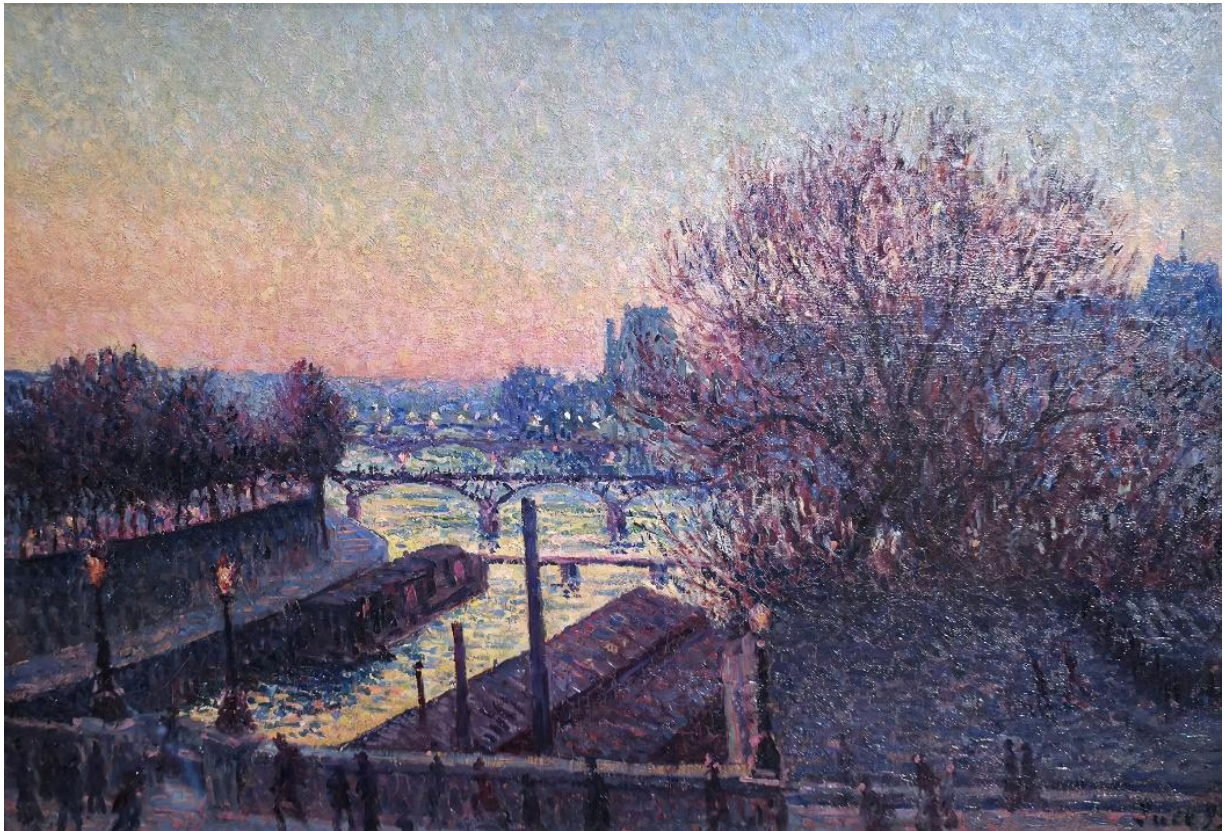


Abb. 44: „Paris, vue de la Seine, la nuit“ (1893, Musée Lambinet Versailles)



Abb. 45: „Londres et la Tamise dans la nuit“ (1892, Privatsammlung)

Ein weiteres Motivfeld, welches Maximilien Luce die Möglichkeit bot, die Wechselwirkungen von Licht und Schatten mit den Prinzipien des Neoimpressionismus zu ergründen, waren nächtliche Landschaften und Stadtansichten. Sowohl während seiner Aufenthalte in London Anfang der 1890er Jahre als auch wenige Jahre später in Belgien verdichtete er die atmosphärische Wirkung künstlich beleuchteter Nachtszenen in stimmungsvollen Gemälden (Abb. 45 und 46). Auch in seiner Heimatstadt Paris gelang es ihm immer wieder, die besonderen Lichtwirkungen der nächtlichen Großstadt malerisch einzufangen und zu variieren (Abb. 44).

Reflexionen und Spiegelungen des Lichts auf Wasseroberflächen gehörten schon zum beliebten Experimentierfeld der Impressionisten. Luce überträgt diese Thematik in den großstädtischen und industriellen Raum und erschließt ihr damit eine neue motivische Dimension. Die Verbindung natürlicher Dämmerungs- und Nachtstimmungen mit künstlichen Lichtquellen – etwa Straßenlaternen, beleuchteten Fenstern oder den Feuern industrieller Anlagen – eröffnete ihm vielfältige Möglichkeiten, das Wechselspiel unterschiedlicher Lichtqualitäten und ihrer farbigen Reflexionen auf der Wasseroberfläche zu untersuchen (Abb. 44, 47 und 38. S. 32).



Abb. 46: „Usines près de Charlerois“ (1897, Musée d’Orsay Paris)

Im Jahr 1895 reiste Maximilien Luce erstmals nach Belgien und verarbeitete seine mitunter schockierenden Eindrücke aus dem Kohlerevier von Charleroi in einer Vielzahl von Gemälden und Zeichnungen, darunter erneut mehrere Nachtmotive (Abb. 46). Sowohl die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen der rund 80 000 Minenarbeiter als auch die ihm fremde Industrielandschaft

mit ihren gedämpften Farbtönen ließen ihn an der Eignung neoimpressionistischer Arbeitsweisen für diesen Motivkreis zweifeln.

„Ich finde die Gegend bewundernswert, aber welche Traurigkeit! [...] Das Wetter ist grausam, [...] die Industrie ist auf einem anderen Level. [...] Saint-Denis ist ein Witz, diese Region hat Charakter! Farbe gibt es so gut wie gar nicht. Ich sehe keine Möglichkeit für den Divisionismus, ich folge nur meinem Instinkt“. ^[17] Die Belgienreise markiert damit einen wichtigen Wendepunkt in Luce's künstlerischer Entwicklung und bereitet seine allmähliche Abkehr vom orthodoxen Neoimpressionismus vor. Ohne Sentimentalität schafft er eine Reihe von Gemälden über das *Pays Noir*, welche die kraftvolle und harte Poesie dieser Landschaft aus Dampf, Rauch und Fabrikanlagen eindrucksvoll einfangen. Trotz seiner anarchistischen Überzeugungen ist in seinen Werken eine gewisse Bewunderung für den technischen Fortschritt nicht zu übersehen.



Abb. 47: „La Drague à Rotterdam“ (1908, Musée de l'Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

Besonders eindrucksvoll zeigt sich diese Haltung in seinen Darstellungen der Hafenanlagen von Rotterdam. Unter einem grauen Himmel, umhüllt von violett schimmerndem Rauch und Dunst, erscheinen die stählernen Konstruktionen zugleich bedrohlich und faszinierend (Abb. 47). Luce begegnet der modernen Industrielandschaft mit einer Ambivalenz aus Ehrfurcht und Bewunderung, die an das romantische Konzept des Erhabenen erinnert. Wie die Maler der Romantik das „schaurig- Schöne“ in den unbezwingbaren Kräften der Natur entdeckten, erkennt

Luce eine vergleichbare ästhetische Qualität in den monumentalen Schöpfungen der industriellen Moderne. Damit überträgt er eine zentrale Bildidee der Romantik auf die technische Zivilisation des Industriezeitalters.

In „*Le Quai Conti*“ (Abb. 48) inszenierte Luce den öffentlichen Stadtraum als eine von unterschiedlichen Lichtquellen illuminierte Bühne. Die Brücke über die Seine bildet dabei gleichsam den Schauplatz, auf dem sich eine Vielzahl von Figuren bewegt und das geschäftige Leben der modernen Metropole entfaltet. Das abendliche Dämmerlicht taucht Fluss und Brücke nur noch in spärliche Helligkeit, während sich die hohen Schornsteine der Häuser als dunkle Silhouetten gegen den noch aufgehellten Himmel abzeichnen.

Das Gemälde zeigt offenbar den Blick von der Île de la Cité über den Pont Neuf nach Südwesten, was den noch hellen Horizont erklärt. Ohne die künstliche Beleuchtung der Häuser sowie das Gaslicht der Straßenlaternen lägen die Fassaden und die Passanten bereits weitgehend im Dunkeln. Erst das Zusammenspiel der verschiedenen Lichtquellen verleiht der Szenerie ihre eigentliche Präsenz und lässt sie wie eine Theaterbühne erscheinen.



Abb. 48: „*Le Quai Conti*“ (1894, Privatsammlung) ^[h]

Zugleich vermittelt die Häuserfront einen aufschlussreichen Einblick in die soziale Struktur des großstädtischen Lebens. Die hell erleuchteten Schaufenster der Erdgeschosse, die großzügigen

und zweiflügeligen Fenster der *bel étage*, die kleineren Öffnungen der oberen Stockwerke und schließlich die Dachgauben gliedern die Fassade nicht nur architektonisch, sondern verweisen zugleich auf die soziale Hierarchie ihrer Bewohner. So entsteht ein Querschnitt durch die Stadtgesellschaft, der vom wohlhabenden Bürgertum bis hin zum Dienstpersonal reicht.

„*Paris, vue de la Seine, la nuit*“ (Abb. 44, S. 37) zeigt das Seineufer zu einem etwas früheren Zeitpunkt des Abends. Der Himmel glüht noch in farbenreichem Abendrot, welches sich zum Horizont hin zunehmend intensiviert. Der Fluss liegt bereits im Schatten der einsetzenden Dämmerung, gewinnt seine intensive Helligkeit jedoch aus den Reflexionen der Straßenlaternen sowie der Beleuchtung von Brücken und Häusern. So überlagern sich natürliches Restlicht und künstliche Lichtquellen zu einer atmosphärisch aufgeladenen Lichtstimmung.

Am unteren Bildrand wiederholt Luce dieses Wechselspiel auf der Ebene der Figurenstaffage. Das bauschige Kleid der Dame zwischen den beiden Brückenlaternen leuchtet in kühlen Blautönen auf und wird zum farblichen Akzent der Vordergrundszone, während die übrigen Passanten in gedämpften Grau- und Schwarztönen nahezu mit der Dämmerung verschmelzen. Licht fungiert hier nicht allein als Mittel der atmosphärischen Gestaltung, sondern zugleich als kompositorisches Instrument zur Hierarchisierung der Bildmotive und zur Lenkung des Blicks.

Der Porträtist

Das Porträt hat zwar nur einen eher geringen Anteil am Œuvre von Maximilien Luce, ergänzt inhaltlich jedoch das zentrale Anliegen seines Lebenswerks auf eindringliche Weise. Anders als viele Künstler seiner Zeit schuf Luce keine repräsentativen – und entsprechend lukrativen – Bildnisse des wohlhabenden Großbürgertums. Sein Interesse galt vielmehr den Menschen seines unmittelbaren Lebensumfeldes: Familienangehörigen, Freunden sowie Männern und Frauen aus dem proletarischen Milieu seiner Nachbarschaft.

Seine Porträts sind weder auf gesellschaftliche Repräsentation noch auf Idealisierung angelegt, vielmehr zeigt Luce die Personen authentisch und in stiller Würde. Auf demonstrative Inszenierungen, Statussymbole, pathetische Gesten oder symbolische Überhöhung verzichtet er bewusst. Im Mittelpunkt stehen vielmehr die individuelle Persönlichkeit und der charakterliche Ausdruck der Porträtierten, die Luce mit großer Empathie und psychologischem Einfühlungsvermögen erfasst.

Mit dem „*Portrait d'un travailleur*“ (Abb. 49) schafft Maximilien Luce weniger das individuelle Bildnis einer bestimmten Person als vielmehr den exemplarischen Typus des Arbeiters seiner Zeit. Das Gemälde nähert sich damit der Gattung der niederländischen *Tronie* des 17. Jahrhunderts an, die nicht auf die Identifizierung eines Individuums, sondern auf die Charakterisierung eines menschlichen Typus zielt. Im vorliegenden Fall verkörpert die Figur einen von harter körperlicher Arbeit gezeichneten, zugleich jedoch noch immer kräftigen, muskulösen und selbstbewusst auftretenden Arbeiter.

Der entschlossene Gesichtsausdruck und die nahezu unnatürlich gerötete Haut, deren Wirkung durch das komplementäre Grün des Hemdes zusätzlich gesteigert wird, verleihen der Figur eine ungewöhnliche physische und psychische Präsenz. Sie vermitteln Kraft, Zorn und

Kampfbereitschaft – Eigenschaften, mit denen sich der politisch engagierte Anarchist Luce zweifellos identifizierte. Das Bildnis gewinnt dadurch über das Individuelle hinaus exemplarischen Charakter und verdichtet sich zu einem Sinnbild des arbeitenden, politisch bewussten und kampfbereiten Proletariers im Frankreich der Jahrhundertwende.

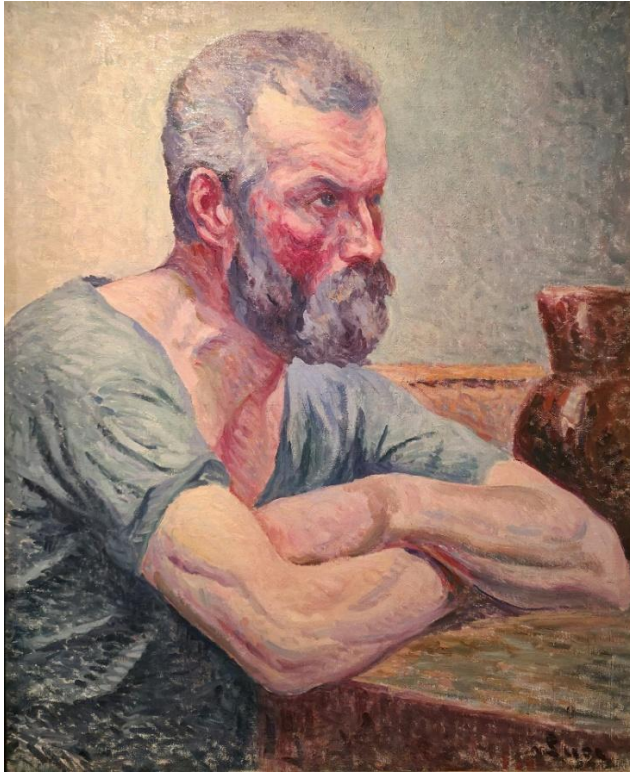


Abb. 49: „Portrait d'un travailleur“ (1906/07, Musée de l'Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

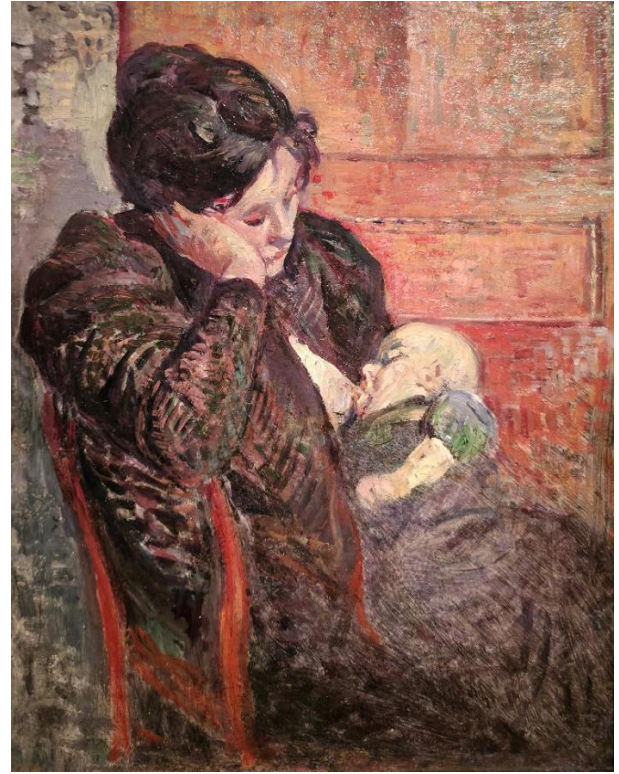


Abb. 50: „La Maternité“ (1896, Privatsammlung)

Auch formal ist das Gemälde bemerkenswert, da es auf Luces bereits weitgehend überwundene pointillistische Malweise zurückverweist. Weder die Figur noch der Hintergrund sind aus regelmäßig gesetzten Farbpunkten aufgebaut; stattdessen bestimmen kurze Pinselstriche und tupfende Farbsetzungen die Oberflächen. Im verschatteten unteren Bereich des Hemdes sowie im Weinkrug lassen sich jedoch noch deutliche Anklänge an den Pointillismus erkennen, die den Übergangscharakter des Werkes innerhalb von Luces stilistischer Entwicklung unterstreichen.

„La Maternité“ (Abb. 50) hält einen intimen Moment aus dem Familienleben Maximilien Luces fest. Nachdem der erstgeborene Sohn Frédéric im Vorjahr im Alter von nur 15 Monaten an einem Hitzschlag verstorben war, bekam Luces Lebensgefährtin Ambroisine Bouin 1896 einen weiteren Sohn, dem das Paar erneut den Namen Frédéric gab. Das Gemälde zeigt die junge Mutter, wie sie ihr friedlich auf dem Arm liegendes Kind stillt, während sie in entspannter Haltung auf einem Stuhl sitzt.

Offensichtlich ist sich Ambroisine des Malers nicht bewusst und fühlt sich unbeobachtet; ihre ganze Aufmerksamkeit gilt ihrem Kind. Dadurch erhält das Bild den Charakter eines beiläufig festgehaltenen Augenblicks, wozu auch der scheinbar zufällig gewählte und ausschnittshafte Bildaufbau beiträgt. Hiermit übernimmt Luce ein Kompositionsmittel der modernen Fotografie und verleiht der Szenerie eine innige Authentizität.

Dem in sich gekehrten Gesichtsausdruck Ambroisines ist noch die Trauer über den erst vor kurzer Zeit erlittenen Verlust des ersten Kindes als auch die tiefe Zuneigung zu dem Neugeborenen abzulesen. Die farbliche Übereinstimmung ihres Kleides mit der Decke, in die der kleine Frédéric gehüllt ist, unterstreicht die Vertrautheit zwischen Mutter und Kind und vermittelt zugleich Schutz und Geborgenheit.

Luce betont die Stille und Intimität der Szenerie auch mit formalen Mitteln, indem er auf aufleuchtende Komplementärkontraste und vibrierenden Pointillismus weitgehend verzichtet. Die kontemplative Stimmung wird durch die erdigen Braun- und Ockertöne bestimmt, die nur vereinzelt von aufgehellten Grün- und Blaunuanzen kontrastiert werden. Mitte der 1890er Jahre hatte Luce bereits begonnen, sich von der neoimpressionistischen Malweise zu lösen; lediglich in einzelnen Partien des Hintergrundes ist noch die gepunktete Malweise zu erkennen.

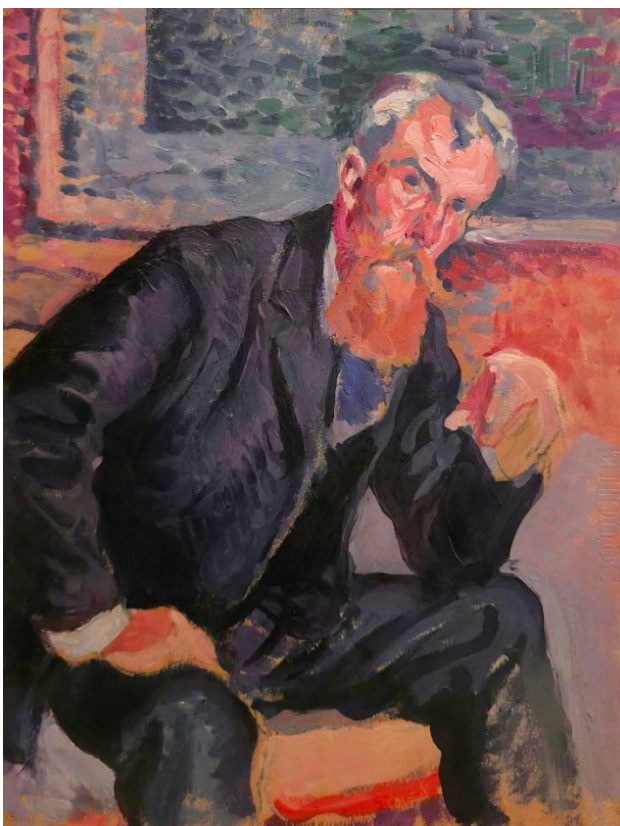


Abb. 51: „Henri Edmond Cross“ (1898, Privatsammlung)

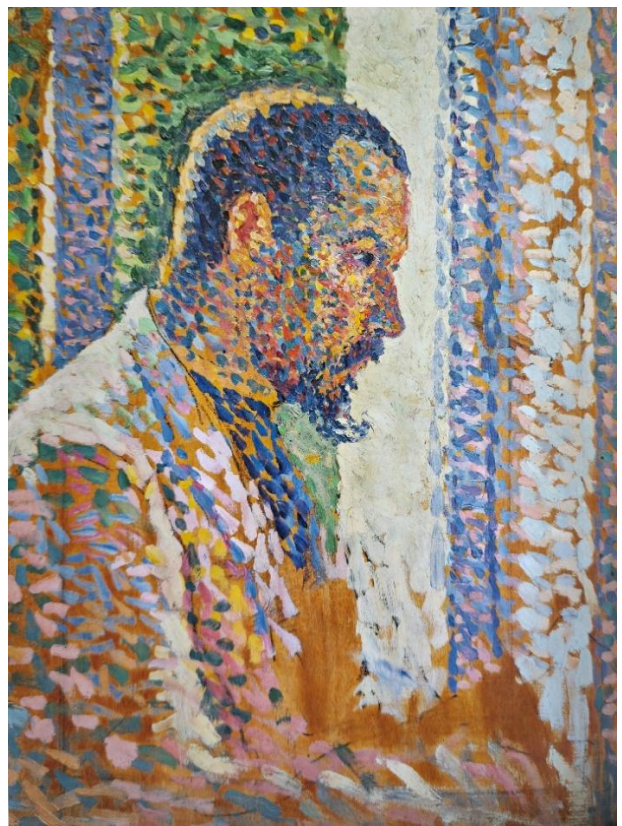


Abb. 52: „Paul Signac“ (1889, Privatsammlung)

Die Porträts seiner Künstlerfreunde Henri Edmond Cross und Paul Signac sind dagegen noch deutlich vom Neoimpressionismus geprägt. Insbesondere das bereits 1889 entstandene Bild „Paul Signac“ (Abb. 52) wird von der pointillistischen und divisionistischen Malweise bestimmt. Leuchtende Komplementärkontraste und ein insbesondere in der unteren Bildhälfte dynamischer und malerischer Farbauftrag verleihen dem Porträt Energie und Bewegung.

Obwohl die Komposition weitestgehend auf einen perspektivischen Bildraum verzichtet und der Kopf Signacs nur als Schicht vor dem flachen Hintergrund gestaffelt ist, gestaltet Luce die Binnenstruktur der Figur mit Volumen und Körperfülle. Der sich leicht aus der Profilsicht des Kopfes drehende Oberkörper scheint durch die nach unten zunehmend abstrahierte Strichelung gleichsam in ihren Bewegungen zu verschwimmen und auf den Betrachter zuzukommen.

Besonders eindrucksvoll ist die Darstellung der malenden Hand Signacs. Sie scheint den Bildraum zu überschreiten und in den Raum des Betrachters vorzudringen. Je näher Luce der fieberhaft tupfenden Hand des Freundes kommt, desto freier, schneller und gestischer wird der Pinselduktus; aus exakt gesetzten Punkten werden eruptive Pinselstriche, die an die expressiv-ekstatische Malweise eines Vincent van Gogh erinnern. Der Unterarm geht in ein *Non Finito* über; lediglich die feine schwarze Konturlinie lässt seine Form noch erahnen.

Den Gegenpol zu dieser gesteigerten Dynamik bildet der Kopf des Künstlers. Während die Hand nahezu entmaterialisiert erscheint, ist das Gesicht mit großer Präzision aus kleinsten, dicht gesetzten Farbpunkten aufgebaut. Aus diesem Kontrast entwickelt Luce eine überzeugende Spannung zwischen geistiger Konzentration und körperlicher Aktion. Somit erinnert das Gemälde an eine fotografische Langzeitbelichtung, bei der der unbewegte Kopf scharf fokussiert erscheint, während die schnell bewegte Hand in Bewegungsunschärfe verschwimmt. Luce porträtiert Paul Signac somit als reflektierenden Intellektuellen, der eine wohl überlegte Komposition mit wachen Augen kontrolliert und gleichzeitig als leidenschaftlichen Maler, der seine Ideen mit schnellem Pinselduktus auf die Leinwand überträgt.

Ein Jahrzehnt später hatte sich Luces Malweise bereits deutlich vom orthodoxen Neoimpressionismus emanzipiert. Im Porträt „*Henri Edmond Cross*“ (Abb. 51) ist der Pointillismus bei weitem nicht mehr stilprägend, sondern wird nur noch als malerischer Akzent in wenigen Bildpartien im Hintergrund zitiert. Dort ist angeschnitten ein pointillistisches Gemälde dargestellt, das als subtiler Verweis auf den auch zu dieser Zeit noch den Prinzipien des Neoimpressionismus verpflichteten Freund interpretiert werden kann.

Anders als im Bruststück „*Paul Signac*“ wählte Luce hier das Dreiviertelporträt. Auch Cross erscheint monumental und am Bildrand angeschnitten. Er schaut den Maler – und damit auch den Betrachter – mit ernstem, leicht distanziert-prüfendem Blick direkt an. Cross wird nicht wie Signac während des Malprozesses dargestellt, sondern als elegant gekleideter Bohemien in einem bürgerlichen Interieur sitzend. Bemerkenswerterweise erscheint der zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes erst zweiundvierzigjährige Cross im Bildnis deutlich älter. Anscheinend kam es Luce bei diesem Porträt weniger auf physiognomische Genauigkeit als vielmehr auf eine psychologische Charakterisierung des Freundes an.

Formal verbindet Luce das obere, noch pointillistisch geprägte Bilddrittel mit den darunterliegenden, freier und expressiver gemalten zwei Dritteln der Komposition durch den Kopf des Dargestellten. Im Inkarnat, dessen intensive Rottöne einen kräftigen Komplementärkontrast zum Grün des Bildes im Hintergrund bilden, gehen die neo-impressionistischen Farbpunkte zunehmend in gestisch-expressive und pastos aufgetragene Pinselstriche über. Diese Malweise bestimmt auch den Anzug des Malers, dessen perfekte Hell-Dunkel-Modellierung Volumen erzeugt und die stofflichen Qualitäten des Gewebes wiedergibt.

Wie bereits bei „*Paul Signac*“ verunklärt Maximilien Luce auch bei diesem Werk einige Bildbereiche in reiner Abstraktion bzw. in einem *Non Finito*. So erscheint die rückwärtige Wand hinter den Armen und Beinen des Dargestellten als autonome Farbtextur, während insbesondere dessen linke Hand nur noch durch wenige Umrisslinien als solche erkennbar bleibt. Das bewusst eingesetzte *Non Finito* verweist zugleich auf die eigentliche Aussage des Bildes. Nicht die

detailgetreue Ausarbeitung aller Bildpartien steht im Mittelpunkt, sondern die Charakterisierung des Porträtierten. Indem Luce untergeordnete Bereiche bewusst in einer skizzenhaften Unbestimmtheit belässt, lenkt er den Blick auf das Wesentliche: den psychischen Ausdruck und die Persönlichkeit Henri Edmond Cross'. Das *Non Finito* ist somit kein Zeichen einer unvollendeten Ausführung, sondern dient als gezielt eingesetztes Mittel der Bildkonzentration.

Rolleboise – das Spätwerk

In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens, zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und der deutschen Besatzung durch das NS-Regime, verbrachte Maximilien Luce alljährlich mehrere Monate in dem kleinen Ort Rolleboise an der Seine nordwestlich von Paris, nur wenige Kilometer flussaufwärts von Claude Monets Giverny. Nachdem er in diesem 250-Einwohner-Dorf bereits 1917 ein Zimmer gemietet hatte, erwarb er 1922 ein kleines Haus, welches ihm als fester Rückzugsort und zweiter Lebensmittelpunkt diente ^[18]. In kurzer Entfernung zu seinem Pariser Wohnsitz und zur Normandie fand Luce in der Landschaft des damaligen Départements Seine-et-Oise ideale Arbeitsbedingungen. Gemeinsam mit seiner Familie sowie im Kreis zahlreicher Freunde und Künstlerkollegen entstand hier ein bedeutender Teil seines Spätwerks.

Das in Rolleboise entstandene Œuvre – häufig als „Rolleboise-Periode“ bezeichnet – ist von ruhigen und atmosphärisch dichten Landschaftsmotiven geprägt, die zwar nicht mehr der zeitgenössischen Avantgarde entsprachen, in Künstlerkreisen jedoch höchste Wertschätzung erfuhren. Zweifellos fallen Lucés kreativste und kunsthistorisch folgenreichste Schaffensjahre in die späten 1880er und die 1890er Jahre. Doch noch 1933 bezeichnete ihn der Kunsthistoriker Robert Rey als „einen der bemerkenswertesten Landschaftsmaler seiner Generation“ ^[19].

Die seit den frühen 1900er Jahren aufkommenden modernen Kunststile des Fauvismus, Kubismus, Expressionismus und Futurismus entsprachen nicht mehr Lucés Kunstverständnis. Nachdem er sich schrittweise vom Neoimpressionismus gelöst hatte, entwickelte sich seine Malweise zu einem individuellen und spätimpressionistisch geprägten Stil mit freiem Pinselduktus, harmonischer Farbpalette und stimmungsvollen Lichteindrücken (Abb. 54 – 56).



Abb. 53: Camille Corot: „L'Église de Rolleboise, près de Mantes“
(1850 – 1875, Musée du Louvre Paris)

Rolleboise übte nicht nur wegen seiner idyllischen Natur eine große Anziehungskraft auf Maximilien Luce aus, sondern auch wegen eines anderen Gastes, der 70 Jahre vor Luce dieses Dorf und seine Umgebung porträtiert hatte – Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875), einer der maßgeblichen Erneuerer der französischen Freilichtmalerei.

Corot zählte neben Nicolas Poussin zu den wichtigsten künstlerischen Vorbildern Luce. Die wiederholte Auseinandersetzung mit derselben Landschaft kann somit als bewusster Dialog mit der Tradition der französischen Landschaftsmalerei verstanden werden, der Luce mit seinem Œuvre nun ebenfalls ein bedeutendes Kapitel hinzufügt hatte. Ebenso wie Corot (Abb. 53), einer der Hauptvertreter der *Schule von Barbizon* und somit unmittelbarer Wegbereiter des Impressionismus, wählte auch Maximilien Luce die Dorfkirche von Rolleboise als wiederkehrendes Motiv seiner Landschaftsmalerei (Abb. 54).



Abb. 54: „L'Église de Rolleboise“ (1922, Privatsammlung)

Luce wählte für die Darstellung der Kirche einen kleinen und in ausgeprägter Untersicht angelegten Bildausschnitt. Anders als Corot, dessen ruhige Frontalansicht von ausgewogener Harmonie geprägt ist, dynamisiert Luce die Komposition durch das an allen vier Seiten angeschnittene Motiv, die vertikale Höhenentwicklung des Kirchturms sowie den aufsteigenden Schwarm Krähen. Auch das schräg von rechts oben einfallende Licht erzeugt eine deutlich dramatischere Licht-Schatten-Stimmung als das gleichmäßig die Landschaft durchflutende Sonnenlicht Corots (Abb. 53).

Kompositorisch konzentriert Luce das eigentliche Motiv auf die obere Bildhälfte, während die untere Hälfte vollständig von einem steil ansteigenden Hang in Nahaussicht ausgefüllt wird, dessen

Vegetation sich in flächigen Farbtexturen und lockeren, nahezu abstrakten Strichen auflöst. Die obere Bildhälfte hingegen bleibt gegenständlich und entwickelt durch gegenläufige Diagonalen der Straße und des Kirchdaches eine perspektivisch überzeugende Raumtiefe.

Wie bereits Corot Mitte des 19. Jahrhunderts nutzt auch Luce das Motiv weniger als topografische Erfassung einer Landschaft denn als Projektionsfläche für das Wechselspiel von Licht, Schatten und Farbe sowie den dadurch erzeugten atmosphärischen Eindruck beim Betrachter. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Luce die Hälfte des Bildträgers ausschließlich zur Differenzierung der Farbwerte von Grün in all ihren Ausprägungen nutzt. Das eigentliche Motiv tritt folglich in den Hintergrund; das Werk erscheint eher als ein Experimentierfeld zur Erforschung von Farbeindrücken in wechselndem Licht.



Abb. 55: „Rolleboise, la route en bord de Seine“ (1930, Musée de l’Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

„Rolleboise, la route en bord de Seine“ (Abb. 55) zeigt die Häuserzeile des kleinen Dorfes entlang der unmittelbar am Flussufer verlaufenden Straße. Die Seine beschreibt zwischen Rolleboise und Giverny eine weit ausgreifende Flussschleife, entlang der sich der Ort erstreckt.

Luces zentrales Lebensthema – der arbeitende Mensch – bestimmt auch in dieser scheinbar idyllischen Landschaftsstudie das Narrativ. Im Vordergrund sitzt ein Mann neben seinem Lastkahn, möglicherweise während seiner Mittagspause oder bei Reparaturarbeiten an seinem

Boot. Auf gleicher Höhe schiebt ein anderer Arbeiter eine Schubkarre über den breiten Schotterweg, während im Mittelgrund aus einem Verkaufsstand Waren an eine Kundin angeboten werden. Im Hintergrund nähert sich ein Schlepper, der – vielleicht von Paris kommend – flussabwärts das Dorf passieren wird. Luce verbindet somit eine topografische Dokumentation der Landschaft mit einer subtil komponierten Alltagsszene, bei der die Menschen nicht als reine Staffage einer Genreszene dienen, sondern die soziale Lebenswirklichkeit dieser Zeit widerspiegeln.

Der geschwungene Flussverlauf und die Baumallee vor den Häusern verleihen der Komposition einen deutlichen Tiefensog, der durch die diagonal nach links abfallende Hügelkette, den sich zum Vordergrund hin verbreiternden Weg sowie die Schlagschatten der tief stehenden Nachmittagssonne verstärkt wird. Diese Tiefenraumentwicklung gliedert zusammen mit den vertikalen Akzenten des hohen Gebäudes am rechten Rand, des vordersten Baum und der Rauchsäule des Schleppers die Bildkomposition. Demgegenüber beleben mehrere von rechts unten nach links oben angelegte Diagonalen – der kahle Baum am rechten Rand, die weißen Wolkenformationen und die Rauchsäule – das Geschehen; selbst der Arbeiter mit der Schubkarre scheint dieser Bewegungsrichtung zu folgen.

Im Zentrum von Luces Interesse steht jedoch das Wechselspiel von Licht und Schatten, welches die schräg von Westen einfallende Nachmittagssonne auf dem Weg sowie in den Bäumen und den Wolken inszeniert. Luce fängt jenen flüchtigen Moment ein, in dem die Mittagshitze der kühleren Luft des Nachmittags weicht und sich erste dunkle Wolken vor den noch hell leuchtenden Himmel schieben.

Der Künstler gibt die atmosphärischen Veränderungen so eindrücklich wieder, dass der Betrachter die verbliebene Wärme der Sonne, die feuchte Luft über dem Fluss und den aufkommenden frischen Wind physisch wahrzunehmen meint. Gerade diese Fähigkeit, Lichtstimmungen, Natureindrücke und soziales Leben harmonisch einzufangen, ist kennzeichnend für Luces Spätwerk in Rolleboise.

Während Maximilien Luces Œuvre in den 1920er Jahren vornehmlich von Landschaftsdarstellungen geprägt war, widmete er sich ab etwa 1930 zunehmend dem Motiv badender Menschen, wofür „*Rolleboise, la Baignade dans le petit bras*“ ein eindrucksvolles Beispiel darstellt (Abb. 18, S. 18). Begünstigt wurde diese thematische Entwicklung durch den gesellschaftlichen Wandel der 1930er Jahre. Mit der Einführung des bezahlten Urlaubs in Frankreich im Jahr 1936 entwickelten sich die Seineufer zu beliebten Naherholungsgebieten der Pariser Bevölkerung.

Mit „*Baignade à Rolleboise*“ (Abb. 56) greift Luce zugleich ein kompositorisches Motiv wieder auf, welches bereits seine Pariser Baustellenbilder mit ihren Gerüsten um die Jahrhundertwende geprägt hatte: die strukturierende Wirkung geometrischer Konstruktionen (Abb. 32, S. 27 und 34/35, S. 29). Zentrales Motiv dieses Gemäldes im Panoramaformat ist ein weit in den Fluss ragender Holzsteg, der in dieser Form in Rolleboise nie existiert hat. Diese artifizielle Komposition bietet dem Künstler einen Bühnenraum, auf dem er das eigentlich Thema des Werkes wie in einem Theater inszeniert: das unbekümmerte Freizeitvergnügen in einer idyllischen Flusslandschaft. Somit nähert sich Luce in seinem Spätwerk wieder den Motiven der

Impressionisten an, jedoch nicht nur als flüchtige Momentaufnahme, sondern als harmonische Einbindung des Menschen in die Natur.



Abb. 56: „Baignade à Rolleboise“ (um 1920, Musée de l’Hôtel-Dieu Mantes-la-Jolie)

Den bereits durch das Panoramaformat horizontal angelegten Bildraum strukturiert Luce durch die ebenfalls waagrecht verlaufenden Motive Boot, Holzsteg und Horizontlinie in mehrere übereinander gelagerte Bereiche, die von drei Personengruppen bespielt werden. Eine zentrale, in hellerem Inkarnat herausgehobene Gruppe aktiver Badegäste wird rechts und links von jeweils einer Gruppe sitzender und dunkler dargestellter Figuren flankiert. Auf diese Weise entsteht eine ausgewogene Komposition, die trotz der Vielzahl an Personen eine klare Ordnung erkennen lässt.

Luce choreografiert in diesem nur scheinbar ungeordneten Treiben ganz bewusst das gesamte Spektrum möglicher Freizeitaktivitäten am Fluss – man erkennt schwimmende, springende, zum Sprung Anlauf nehmende, sich abtrocknende, spielende und einfach nur ruhende Figuren in einer vermeintlich zufälligen, tatsächlich jedoch subtil komponierten Anordnung. Diesen kompositorischen Effekt steigert Luce mit einer fein austarierten Licht-Schatten-Regie sowie einer harmonisch aufeinander abgestimmten Farbigkeit der Badebekleidung.

Auch die Wahl eines sehr engen Bildausschnitts trägt zum Theatercharakter des Werks bei; die scheinbare Spontaneität der Szene ist tatsächlich Ergebnis einer präzise kalkulierten Komposition aus Bewegung, Farbe und Raum. Diese fokussiert den Blick auf das Geschehen und verstärkt den Eindruck einer bühnenhaften Inszenierung eines unbeschwernten Sommertages an der Seine.

Das künstlerische Vermächtnis



Abb. 57: „Selbstporträt“ (1910, Musée Départemental Maurice Denis Saint-Germain-en-Laye)

Maximilien Luce wird häufig als der „vergessene Dritte“ neben Georges Seurat und Paul Signac bezeichnet, doch tatsächlich nimmt sein Werk innerhalb des Neoimpressionismus eine eigenständige Stellung ein. Es verbindet den wissenschaftlich-theoretischen Ansatz Seurats mit dem leuchtenden und mitunter utopisch-idealisierenden Kolorismus Signacs. Luce ergänzt diese Synthese um einen tief empfundenen Humanismus und sozialen Realismus. Damit verbindet er die postimpressionistische Malerei mit der politischen Aussage, thematisiert die Lebensbedingungen des Industrieproletariats in einer farbintensiven Malweise, ohne dabei ins bloß Dekorative oder Idyllische abzugleiten.

In seinem „Selbstporträt“ (Abb. 57) begegnet uns der Künstler mit seinen charakteristischen Attributen – Filzhut, runder Brille und der unvermeidlichen Zigarette –, jedoch ohne jede repräsentative Inszenierung oder ikonografische Überhöhung seiner Person als Künstler. So schilderten ihn auch seine Weggefährten Félix Fénéon, der ihn als „*rauen, robusten und mutigen Maler*“ beschrieb, und Jean Texcier, der in ihm „*einen Mann, hinter dessen harscher Fassade sich ein überaus feinfühliges und zartes Herz verbarg*“, erkannte.

Luce beginnt als einer der ersten Künstler, die moderne Industriearchitektur und Urbanität nicht nur als Kulisse, sondern als eigenständiges Hauptmotiv zu begreifen. Die soziale Frage sowie der rasante, durch den technologischen Fortschritt forcierte Umbau von Gesellschaft und Städtebau geben seinen Bildern mehr thematische Tiefe, die weit über die Darstellung von Licht, Farbe und Atmosphäre hinausreicht. Somit verbindet Luce eine außergewöhnliche ästhetische Sensibilität in seinen Landschaftsgemälden mit einer großen humanistischen Empathie bei der Darstellung von Arbeitern im Industriezeitalter. Hierin liegen die besondere Eigenständigkeit und kunsthistorische Bedeutung des Werks Maximilien Luces.

Damit wird er – ähnlich Adolph Menzel eine Generation zuvor in Preußen – zu einem Künstler, der die Grenzen des Darstellungswürdigen nachhaltig erweitert; Industrieproletariat, Fabriklandschaften und urbane Infrastruktur werden zu zentralen Bildthemen. Zudem entwickelt er den Neoimpressionismus entscheidend weiter, indem er auf dessen dogmatische Umsetzung

verzichtet, ohne die grundsätzlichen Prinzipien gänzlich aufzugeben. Mit einer individuellen Bildsprache, pastosem Farbauftrag, expressivem Pinselduktus und mitunter abstrakt anmutenden Bildmotiven verleiht er seinen Werken mehr Bewegung, Dynamik und Lebendigkeit.

Zwar begründete Luce weder eine eigene Schule noch entwickelte sich eine ausgewiesene „Luce-Nachfolge“, doch beeinflusste er nachkommende Künstlergenerationen mit seiner Themenwahl und seiner gesellschaftspolitischen Haltung. Fernand Léger und Diego Rivera beispielsweise entwickeln die von Luce geprägte Verbindung von moderner Arbeitswelt und monumentaler Figuration unter ihren historischen Bedingungen fort. Mitunter wurde er sogar als Vorreiter des sozialistischen Realismus gesehen ^[20]. Zugleich bereitete er mit Henri Edmond Cross durch die autonome Verwendung der Farbe den Fauvismus eines Henri Matisse, Maurice de Vlaminck und André Derain vor.

Maximilien Luce bekleidete trotz seines sozialen Engagements nie ein politisches Amt, sondern blieb zeitlebens Teil der außerparlamentarischen Opposition in Frankreich. Die einzige offizielle Funktion, die er je übernahm, war eine kulturelle: von 1935 bis 1940 amtierte er als Präsident der *Société des Artistes Indépendants*. Aus Protest gegen die antisemitische und antidemokratische Politik des Vichy-Regimes, die u. a. ein Ausstellungsverbot für jüdische Künstler vorsah, trat er 1940 von diesem Amt zurück ^[21] und setzte damit ein deutliches Zeichen moralischer Integrität – im Gegensatz zu so vielen französischen Künstlern, die sich mit der deutschen Besatzung arrangierten ^[22].

Der Künstler Maximilien Luce löste das Versprechen seines Namens eindrucksvoll ein – er erwies sich wahrhaftig als ein Meister des Lichts!

Quellen:

- [1] Delpu, Pierre-Marie: *Les nouveaux martyrs XVIII^e–XX^e siècle*. Éditions Passés composés / Humensis, Paris 2024.
- [2] Ferretti Bocquillon, Marina: *Luce, L'Indépendant*. In: *Maximilien Luce – L'instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [3] Graf von Moltke, Helmuth: *Geschichte des Deutsch-Französischen Krieges von 1870-71*. Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin 1895.
- [4] Vormweg, Christoph: So endete die Pariser Kommune. Deutschlandfunk, 28.05.2021. <https://www.deutschlandfunk.de/vor-150-jahren-so-endete-die-pariser-kommune-100.html>. Abruf am 20.06.2026.
- [5] Bauer, Lilli & Bauer, Werner T.: *Vive la Commune! Die erste „Diktatur des Proletariats“*. In: der rote blog. 18.03.2021. <http://der-rote-blog.at/vive-la-commune>. Abruf am 20.06.2026.
- [6] Tillier, Bertrand: *La répression populaire de la Commune : Eugène Varlin*. In: l'Histoire par l'Image, März 2016. <https://histoire-image.org/etudes/repression-populaire-commune-eugene-varlin>. Abruf am 20.06.2026.
- [7] Musée de Montmartre: *Maximilien Luce – L'instinct du paysage*. Éditions El Viso, Musée Montmartre, Paris 2025.
- [8] Signac, Paul: *Impressionistes & révolutionnaires*, in: *La Révolte*, 1895.
- [9] Janson, Aurore: *Montmartre: Émergence et Émancipation d'un Libertaire (1887 – 1900)*. In: *Maximilien Luce – L'instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [10] Ottaviano, Romane: *L'Artiste emmuré, la prison Mazas (1894)*. In: *Maximilien Luce – L'instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [11] Ray, Olivier: *LUCE Maximilien, Jules [Dictionnaire des anarchistes]*. In: *Le Maitron patrimonial*, 07.10.2024. <https://maitron.fr/luce-maximilien-jules-dictionnaire-des-anarchistes/>. Abruf am 26.06.2026.
- [12] Aguilar, Anne-Sophie: *Le Paris de Maximilien Luce*. In: *Maximilien Luce – L'instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [13] Vlaten, Robert: *Notre-Dame du Travail – eine Eisenkirche für die Arbeiter von Paris*. In: Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München Textbeitrag Nr. 55, April 2024.
- [14] Dauss, Markus: *Architektur für die Nation? Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts*. In: *Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal*, 2021. <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/588/7/Dauss%20-%20Architektur%20f%C3%BCr%20die%20Nation%2027.06.2022.pdf> . Abruf am 26.06.2026.

- [15] David, Jeanne-Marie: *Maximilien Luce et les voyages*. In: *Maximilien Luce – L’instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [16] Luce, Maximilien: Brief an Paul Signac, Sommer 1893, Archives Signac, Paris.
- [17] Luce, Maximilien: Brief an Henri Edmond Cross, 1895, In: Du Moulin, Raymond und Füeg, Jean-Francois: *Maximilien Luce: 1858-1941: peintre anarchiste*. Université Libre de Bruxelles, 1995.
- [18] Paquet, Jeanne: *Rolleboise, La Consécration du „Père Luce“ (1917 - 1940)*. In: *Maximilien Luce – L’instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.
- [19] Rey, Robert: Le neo-impressionnisme, doctrine et artistes. In: *L’Amour de l’art*, Januar 1933.
- [20] *Maximilien Luce, du rêve au réalisme*. In: La Tribune, 11.08.2010. <https://www.latribune.fr/journal/edition-du-1208/la-tribune-de-l-ete/culture/1011443/maximilien-luce-du-reve-au-realisme.html>. Abruf am 09.07.2026.
- [21] Baudon, Fleur: *On a vu pour vous : l'exposition Maximilien Luce, L'instinct du paysage au Musée de Montmartre*. In: Arts City, 20.03.2025. <https://www.arts-in-the-city.com/251068-on-a-vu-pour-vous-lexposition-maximilien-luce-linstinct-du-paysage-au-musee-de-montmartre>. Abruf am 09.07.2026.
- [22] Vlatten, Robert: *Maurice de Vlaminck – der Wilde*. In: Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München Textbeitrag Nr. 60, Mai 2025.

Bildnachweise:

- [a] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Pariser_Kommune#/media/Datei:Paris_1871_-_communards.jpg. Abruf am 20.06.2026.
- [b] Public Domain: https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_rue_de_Paris_en_mai_1871#/media/Fichier:Commune_de_Paris_barricade_boulevard_Voltaire.jpg. Abruf am 28.06.2026.
- [c] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Pariser_Kommune#/media/Datei:Stamps_of_Germany_\(DDR\)_1971,_MiNr_1656.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Pariser_Kommune#/media/Datei:Stamps_of_Germany_(DDR)_1971,_MiNr_1656.jpg). Abruf am 28.06.2026.
- [d] Public Domain: https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Commune#/media/File:Commune_de_Paris_%C3%A9xc%C3%A9cution_de_communards_caserne_Lobau.jpg. Abruf am 26.06.2026.
- [e] Public Domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luce._Maximilien._36_ans,_n%C3%A9_le_13-3-58_%C3%A0_Paris_VIIe._Artiste-peintre._Anarchiste._6-7-94._MET_DP290557.jpg. Abruf am 21.06.2026.
- [f] Public Domain: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.jpg. Abruf am 24.06.2026.

[g] Public Domain: <https://www.slam.org/collection/objects/29637/>. Abruf am 29.06.2026.

[h] Aguilar, Anne-Sophie: *Le Paris de Maximilien Luce*. In: *Maximilien Luce – L'instinct de paysage*. Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris 2025.