

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 11: Ausländische Kunst

Artikel: Georges Rouault
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25046>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Photo: W. Dräyer SWB, Zürich

Georges Rouault Landschaft Farbige Zeichnung Privatbesitz Zürich

GEORGES ROUAULT

Von Gotthard Jedlicka

Die künstlerischen Bewegungen am Ende des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sind (zum mindesten zu einem großen Teil) als Reaktionen gegen die des neunzehnten Jahrhunderts zu deuten. Weil sie sich aus dem Zeitgeist und zugleich aus dem Grundgefühl einer schöpferischen Individualität ergeben, so umfassen sie mehr und anderes als bloß ablesbare, formale Reaktionen. Das ahnt und erkennt man auch vor den künstlerischen Bewegungen des vergangenen halben Jahrhunderts. Sie alle haben ihren Ursprung im neunzehnten Jahrhundert, und wenn es auch nur darin wäre, daß sie gegen eine der Bewegungen, die in diesem Zeitraum aufeinandergefolgt sind, geistig und künstlerisch auftreten. Es ist, als ob der Zeitgeist selber dabei nach einem großen Grundplan vorgegangen sei. Denn wie sind nur schon in der Generation um 1870,

zu der auch Rouault gehört, die schöpferischen Individualitäten in Frankreich angeordnet. Als Maler führen wir in diesem Zusammenhang an: Vallotton, Matisse, Bonnard, Vuillard, Rouault. Alle sind in den Jahren geboren, in denen die Bewegung des Impressionismus bestimmte Gestalt annahm und sich wunderbar zu entfalten begann. Nicht zufällig sind darum alle im Verlauf ihrer reichen Entwicklung einmal, und meist schon in jungen Jahren, an einem Gegenpol zum Impressionismus angelangt. Die heftige, manchmal hysterisch anmutende Betonung der Zeichnung, die sich in ihrer Malerei – und noch in jener der auf sie folgenden Generationen – nachweisen läßt, deutet darauf, mit welcher Ausschließlichkeit sich die schöpferischen Kräfte des Impressionismus in der Amorphisierung und Aufhebung der Zeichnung ausgelebt hatten.



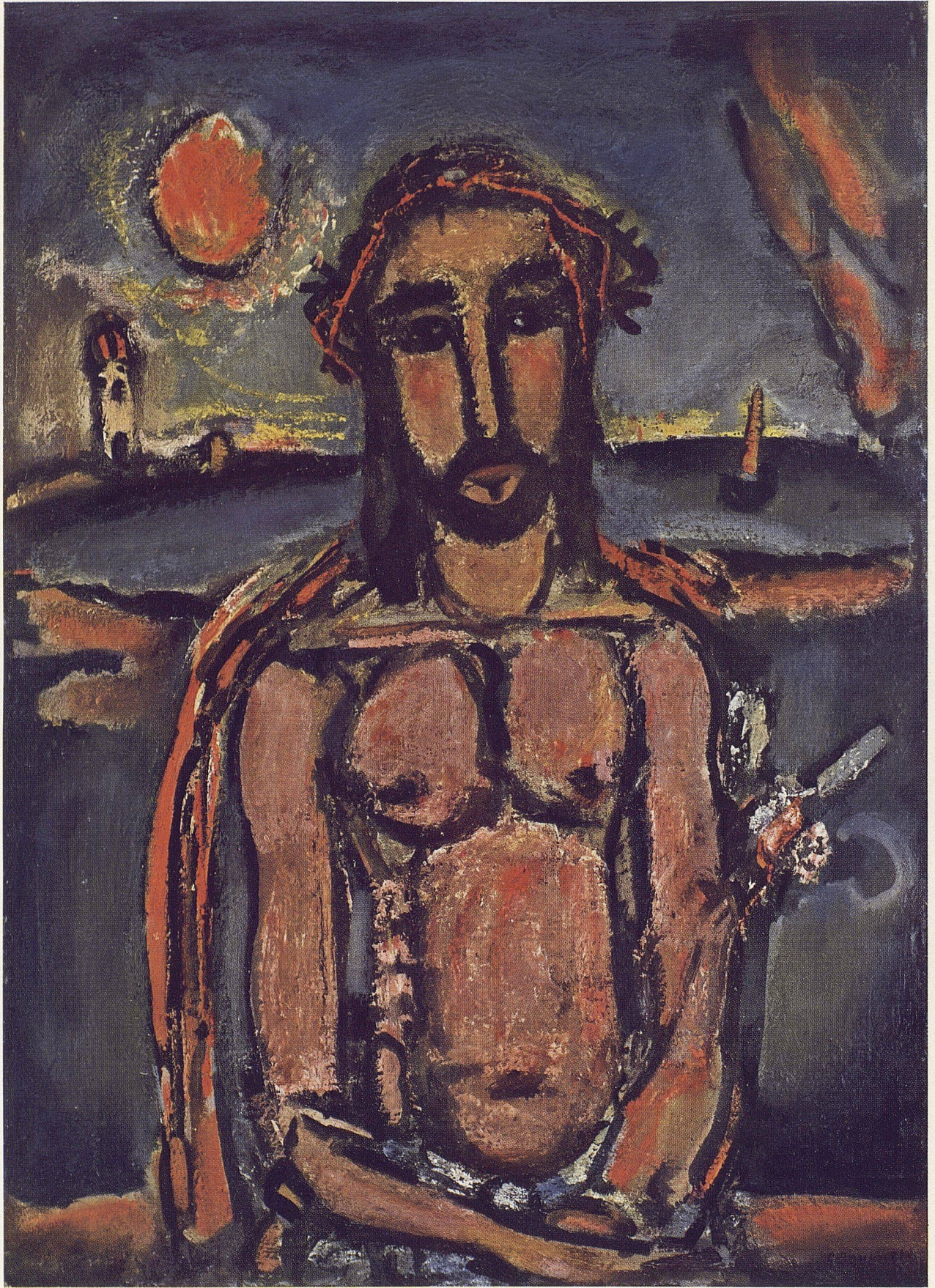
Georges Rouault *Le Christ au lac Thibériade* Privatbesitz Zürich

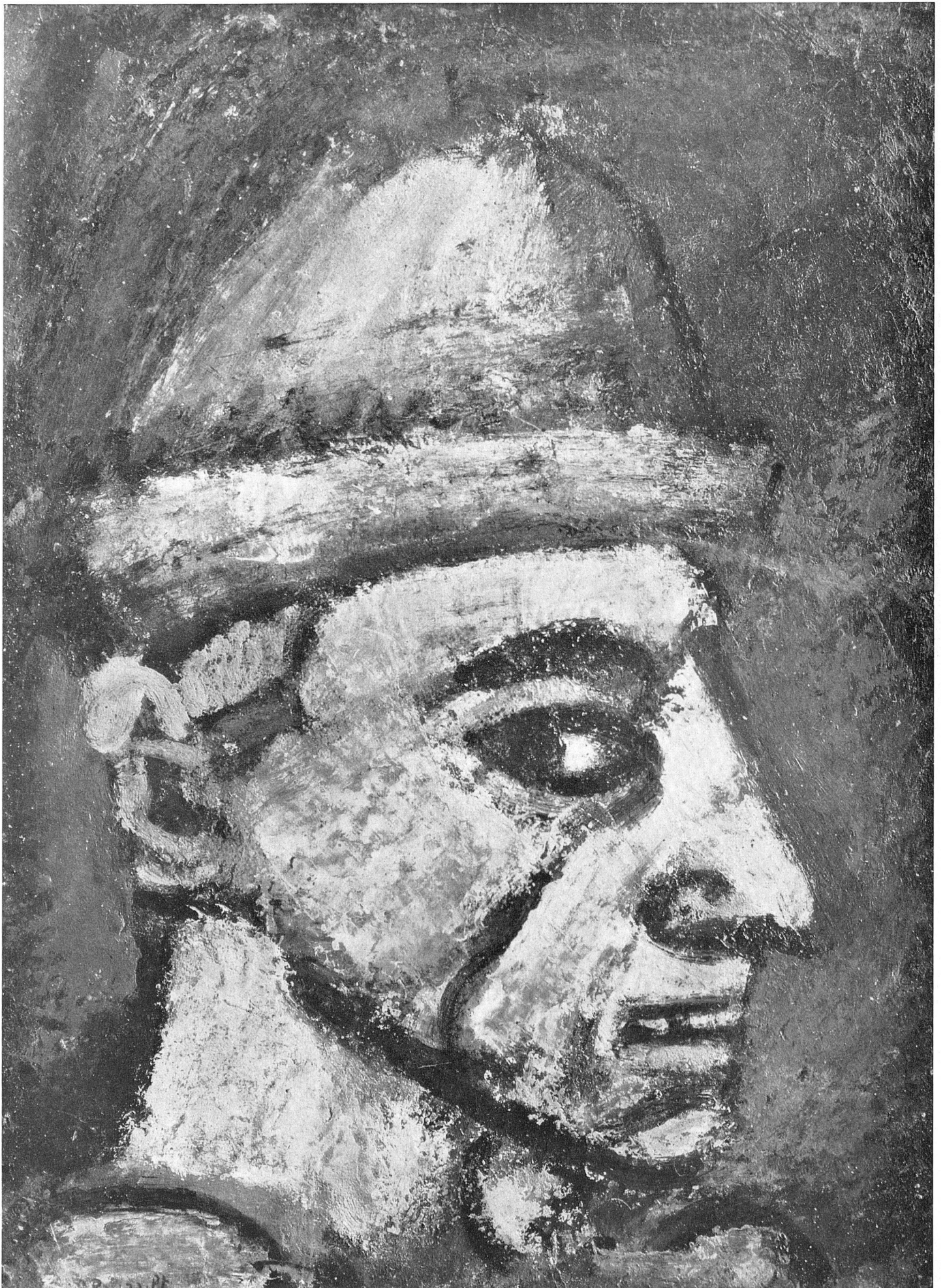
Photo: W. Dräyer SWB, Zürich

Georges Rouault wurde am 27. Mai 1871 in Paris geboren: als Sohn eines bretonischen Vaters und einer pariserischen Mutter. Eine zeichnerische Begabung, die sich schon frühe zeigte, veranlaßte den Vater, ihn einem Glasmaler in die Lehre zu geben. Während dieser Jahre studierte der junge Rouault eifrig und gründlich die Glasgemälde der verschiedensten Zeiten und Gegenden. Am Tage arbeitete er für den Meister, am Abend zeichnete er für sich. Im Alter von zwanzig Jahren trat er als Schüler in die Ecole supérieure des Beaux-Arts ein. Gustave Moreau, der bald darauf zum Professor an dieser Schule ernannt wurde, war vom Wissen des Zwanzigjährigen überrascht, erkannte sein Talent, förderte es und gab ihm den Rat, sich um den Rompreis der Ecole supérieure des Beaux-Arts zu bewerben. Rouault malte in dieser Absicht das Bild «Samson tournant la meule», hierauf «Christ mort». Aber er erhielt den Preis doch nicht. Im Jahre 1894 entstand das erste Werk, das ihn, wenn auch vorerst nur in einem engeren Kreis, berühmt machte: «Jesus unter den Schriftgelehrten». Für dieses Bild erhielt er den Prix Chenavard; und als es im Salon des Artistes Français ausgestellt wurde, erregte es großes Aufsehen. So wies ihn alles auf eine offizielle künstlerische Laufbahn hin. Aber bald darauf entsagte er diesen Möglichkeiten. In den Jahren zwischen 1894 und 1903 vollzog sich seine entscheidende geistige und künstlerische Wandlung. Als er im Jahre 1903 im ersten Salon d'Automne ausstellte, wurde er

von den selben Kreisen, die ihn so frühe anerkannt hatten, vollständig abgelehnt; leidenschaftliche Freunde verwandelten sich in Gegner. Aber er hatte seinen eigenen Weg erkannt, und nichts vermochte ihn von nun an davon abzubringen.

Seine Stoffwelt erweist sich, wenn man genauer zusieht, viel reicher, als sie einem ersten Überblick erscheint. Er stellt den Kruzifixus mit den trauernden Marien dar, allein in ganzer Gestalt, als Brustbildnis, nur das Haupt mit der Dornenkrone, das Schweißstuch der Veronika, die Taufe Christi, die Grablegung. Er gibt die Welt des Gerichtes wieder: die Richter, die Angeklagten, die Geschworenen. Von jeher hat ihn die Welt des Zirkus und der fahrenden Leute beschäftigt: Zirkusparade, Zirkusreiterin, Akrobatin, Dummer August, Clown, der Clown allein oder mit einem Partner. Er malt und zeichnet die wichtigsten Gestalten der Commedia dell'Arte: Pierrot, Columbine. Vor allem aber gestaltet er das Weib des öffentlichen Hauses – auf allen Stufen des Alters: vom Kind bis zur Greisin; stehend, sitzend, kauern, liegend; von vorn, von der Seite, von hinten; dick oder bis zum Skelett abgemagert; allein, mit einer Berufsgenossin, in einer Dreiergruppe (drei Grazien), vor einer einfachen Wand oder in einem weiten Saal: mit liegenden Weibern im Hintergrund, wenn die im Vordergrund stehen, mit stehenden, wenn die im Vordergrund liegen – oder auch so, daß sich die Gestalten des





Georges Rouault Tête de Clown

Vordergrundes und Hintergrundes parallel entsprechen. Er hat auch eine ganze Reihe von Landschaftsbildern geschaffen – Landschaften, in denen sich die Häuser an einem Hügel emportürmen, in denen sie auf einer trostlosen Ebene stehen, in denen eine Straße senkrecht zur Fläche den Bildraum aufreißt, in denen diese sich bildflächenparallel hinzieht. Im übrigen hat er eine ganze Reihe von Illustrationen gezeichnet.

Rouault hat als Glasmaler begonnen, und diese Herkunft hat er später nie verleugnet – er hat sie eigentlich nur immer fruchtbarer gestaltet. Sie hat ihn zur Beschränkung in der Auswahl der Farben erzogen, hat ihn schon frühe zu jenen Farben geführt, mit denen er sich am stärksten auszudrücken vermochte und aus deren Zusammenklang sich jene besondere Intensivierung ergibt, die seine Malerei kennzeichnet. Die Farben, die in seinen Bildern vorherrschen, sind Blau, Rot, Braun, die in satten Tönungen auftreten, oft nicht nur dicht, sondern pastos, sogar teigig aufgetragen sind, und denen sich da und dort, in kleineren Flächen oder Flecken, auch nur strichweise, andere Farben: Gelb, Grün, Violett, Schwarz einfügen. Mit diesen Farben, die bei ihm symbolträchtig wirken, erreicht er die Leuchtkraft der großen Glasmalerei. Erst in der Vereinfachung der einzelnen Farben und deren Steigerung in der Begegnung mit einer andern erstet diese Symbolkraft in ihrer ganzen Stärke und Dichtigkeit. . . . Diese schweren Farben sättigen den Blick und wühlen immer zugleich auch das Gefühl auf. Wenn auch in vielen Bildern die selben Farben und Farbverbindungen vorkommen, so treten sie doch in jedem in einer andern Spannung auf: die scheinbar gleiche Wirkung ist in jedem Bild mit andern zeichnerischen und farbigen Mitteln erreicht; sie ist nie das Ergebnis der bloßen Farbverbindung, sondern immer das der Farbgestaltung, darum ist es nicht Ausdruck der Manier, sondern der Vision. Oft scheint es das einzige Anliegen des Malers zu sein, die selbe dunkle Strahlungskraft mit einer immer andern farbigen Materie und zeichnerischen Struktur zu erreichen.

Die Bilder und Aquarelle von Rouault, so kühn sie auch wirken mögen, verletzen doch nie das entscheidende Grundgesetz der Malerei. Es sind Bilder und Aquarelle, die mit der Bildfläche rechnen, die sie mit der zeichnerischen und farbigen Struktur gliedern. Darin kommt denn auch ein großes handwerkliches Können, eine reiche künstlerische Erfahrung zur Geltung. Der scheinbar dumpfe Ekstatiker, dessen Malerei oft nur Selbstbefreiung zu sein scheint, wird darin manchmal zum Bildrechner. Die vergewaltigende Kraft der Farbe zwingt ihn schon instinktiv dazu, ihrer überbordenden Wirkung im Bilde selber Schranken zu setzen. Die Bildverantwortung ist gleichmäßig auf die beiden Komponenten: Zeichnung und Farbe verlegt; die Vereinfachung der einen und der andern ist mit der selben Intensität durchgeführt; im selben Ausmaß, in dem sich die Farbe verdichtet, straft sich die Zeichnung: dabei durchwirken sich Zeichnung und Farbe so, daß sie sich überhaupt nie voneinander trennen lassen. Die Zeich-

nung lebt am stärksten (ihre Formelhaftigkeit ist dann am prallsten mit Leben geladen), wenn die Farbe am reichsten leuchtet. Wie sehr diese gegenseitige Beziehung die Grundbedingung der Wirkung ist, läßt sich in jedem schwächeren oder müderen Bild nachweisen: Zeichnung und Farbe sind um den selben Grad schwächer, sacken im selben Ausmaß ab, verlieren ihre Notwendigkeit.

Die Stellung von Rouault innerhalb der französischen Malerei der Gegenwart kann auch durch einen Vergleich mit Matisse klargestellt werden. Wir fragen: Worin sind sie miteinander verwandt? Worin sind sie voneinander verschieden? In beiden wirkt sich – und das verbindet sie – ein Generationsgegensatz zum Impressionismus aus. Beide sind «grands simplificateurs», wie auch andere Generationsgenossen. Aber innerhalb dieses gemeinsamen, generationsbedingten Gegensatzes zum Impressionismus bilden sie dann geistige und künstlerische Gegensätze, scheiden sie sich schroff voneinander, treten sie als Repräsentanten der beiden wesentlichen Grundströmungen der französischen Kunst auf, die sich durch deren ganze Entwicklung hindurch nachweisen lassen, aufeinander folgen oder nebeneinander bestehen: Rationalität und Irrationalität, wie sie sich in der Klassik und im Barock, im Klassizismus und in der Romantik, im Realismus und Impressionismus, im Kubismus und Fauvismus, in der abstrakten Kunst und im Surrealismus auswirken. In Matisse wirkt Manet, in Rouault Daumier in die Gegenwart hinein. Als Landschaftsmaler kann dem ersteren Marquet, dem letzteren Vlaminck zur Seite gestellt werden. Matisse ist ein moderner Klassiker, Rouault ein moderner Romantiker. Der eine hebt alles in die Oberfläche, verwandelt die Welt der sichtbaren Erscheinung ununterbrochen in Dekoration; der andere scheint alles aus dem Bildraum heraus zu verdichten und verwandelt die Welt der sichtbaren Erscheinung ständig in eine Runenschrift. In der Malerei des einen wird alles geklärt, auf das Gesetz abgezogen, in der des andern alles verdumft, mit dem Urgrund des Gefühls verbunden. Beide sind aber Verherrlicher der Formel (Matisse: Verherrlicher einer Formel, die immer den Schein, Rouault: Verherrlicher einer Formel, die immer das Sein bejaht), die aber nie erstarrt, weil sie von Bild zu Bild neu geschaffen wird: nie eine bloße Bilderfahrung registriert, sondern eine Bildvision auf die einfachste künstlerische Form bringt.

Die Malerei von Rouault wirkt in ihrer Gesamtheit manchmal wie ein einziger leidenschaftlicher Protest – gegen die Welt selber: und gegen die übrige Malerei. Sie wirkt wie ein Protest gegen die Ecole des Beaux-Arts, von der der Maler doch herkommt. Sie gestaltet nicht den religiösen, mythologischen oder großen historischen Stoff, den diese als einzig würdigen Stoff der Kunst anerkennt, sondern das gleichnishafte Motiv, das ohne weitere Erklärung verstanden wird, sie sucht nicht Harmonie, sondern Ausdruck, nicht Schönheit, sondern Charakter. Sie wirkt wie ein Protest gegen den Impres-

sionismus: Sie bekennt sich zur straffen Zeichnung, die wie ein Bleiguß die Fläche überzieht, und zu einer Farbengebung, die auf fast alle Mittel und Möglichkeiten der impressionistischen Malerei verzichtet, um wieder gewinnen zu können, was diese verloren hatte: Leuchtkraft und Gefühlsgehalt der einzelnen Farbe, Raum und Gestalt, lesbare Form und Gehalt, seelische Hintergründigkeit, geistige Fülle, psychisches (aber nicht psychologisierendes) Bekenntnis. Sie wirkt wie ein Protest gegen die Genremalerei der ganzen Vergangenheit: Die gegenständliche Vielheitlichkeit ersetzt sie durch den einzelnen Gegenstand, die Bildnovelle durch die Bildparabel, die reiche Ausprägung in der Bilderzählung, die zwangsweise vom eigentlichen Bilderlebnis wegführt, durch die dramatische Spannung in der scheinbaren Abstraktion, die den Betrachter immer wieder an das Bildganze heranzwingt. Und dieser mächtigen Gefühlskraft gelingt es denn auch, die gegensätzlichen Stoffwelten in eine: seine Welt umzuglihen, in der nun alles mit dem selben Pathos gestaltet ist: der Kruzifixus und die Dirne, das Opfer und der Raub, der Heilige und der Clown – wie in dieser Malerei auch die verschiedenen Gestaltungsweisen ineinander aufgehen: Monumentalmalerei und Tafelmalerei, Glasmalerei und Ölmalerei, Fresko und Aquarell.

Rouault, das ist, auf einen einzigen Künstler beschränkt, französischer Expressionismus, der damit lange vor dem eigentlichen europäischen Expressionismus auftritt. Sein Beitrag an die französische Malerei ist die Gestaltung eines neuen Weltgefühls, die Schaffung eines Pathos des Leidens, der Häßlichkeit, der Niedrigkeit, der Ge-

meinheit. Damit steht er in der französischen Malerei der Gegenwart ganz allein. Seine Malerei enthält viele Elemente, welche das französische Wesen zu zwingen scheinen, ihn von innen heraus heftig abzulehnen. Daß dieses nun nicht der Fall ist, daß die wesentliche französische Öffentlichkeit diese Malerei trotz allem als französisch empfindet, hat seine tiefen Gründe, von denen wir einige angedeutet haben. Man sieht seine Malerei ja nur dann richtig, wenn man sie innerhalb der Gesamtheit der französischen Malerei der Gegenwart und darüber hinaus auch jener des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet. Wir sehen sie, von der Schweiz aus, gerne allein: und erleben dann nur ihren brutalen Gefühlsgehalt, der uns packt, aufwühlt, abstößt; wenn wir sie aber mit der übrigen französischen Malerei zusammensehen und mit dieser vergleichen, erkennen wir den ganzen Reichtum der künstlerischen Gestaltung, die Fülle und Struktur der farbigen Materie, die zeichnerische und farbige Stufung des scheinbar amorphen Farbteiges, der überall beseelt ist: Einheit, Maß und sogar – Vernünftigkeit der formalen Mittel, die darin zur Geltung kommen. Sein zeichnerisches und farbiges Pathos wirkt darum so stark und zwingend, weil es sich immer aus klassischen Grundgesetzen heraus ergibt und zuletzt auch immer wieder darauf hinweist. Man blickt durch seine Bilder wie durch Fenster in eine Welt der Qual, des Leides, der Häßlichkeit, der Niedrigkeit, der Gemeinheit sogar, die doch in ihrer Gesamtheit zum Ausdruck eines großen, ewigen Grundgesetzes wird. «Vous êtes du pays de Shakespeare», sagte einmal sein Lehrer Gustave Moreau zu ihm.

Georges Rouault La Loge

