

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 5: Sanatorien - Hotels

Artikel: James Ensor
Autor: Gradmann, Erwin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-31728>

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: 06.02.2025

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

JAMES ENSOR

Von Erwin Gradmann*

Es ist eine menschenalte Erfahrung, daß unsere Lebensäußerungen in der allgemeinsten wie in der besonderen Sphäre bestimmt werden durch Momente der Anziehung oder der Abwehr, daß unser Verhältnis zur Erscheinungswelt, zu allen Dingen und anderen Wesen eingerichtet ist durch Interesse, Aufmerksamkeit, Teilnahme, Liebe und Ehrfurcht oder daß es verengt wird durch Ablehnung, Angst, Furcht, Feindschaft und Haß. Dazwischen liegt, mit beiden kommunizierend, ein breites Feld von Empfindungen und Trieben, die, oft unter der Schwelle unseres Bewußtseins liegend, wirksam sind, ohne aufgerufen zu werden, Empfindungen auch und Beziehungen zur Umwelt, die sich «im vereinfachenden Bild der Gewohnheit» abgeschliffen haben, ein Teil unseres Wesens geworden sind.

Der Künstler teilt diese Grunderfahrung nach seiner menschlichen Natur; als schöpferisches Wesen potenziert er sie, er reinigt sie zugleich von allen Elementen der Nützlichkeit. Was er ergreift, ist abgelöst vom Schauplatz der Welt und bleibt doch zutiefst ihm verhaftet durch den Charakter der Sprache, der Aussage, des Bekenntnisses. Der Künstler ist ein empfindsam-empfindliches Wesen, dem praktischen Menschenverstand nicht ganz begrifflich. Er nimmt Dinge wahr, die andere nicht sehen und fühlen; das heißt, er erfährt sie tiefer und unbedingter, er macht sie sichtbar. Das verleiht seinen Äußerungen bewußt oder unbewußt jenen höheren Gleichnischarakter, der das Wesen aller Kunst umschließt, nämlich «des Lebens Leben» zu sein. Der Künstler ist ein ewiges Elementargeschöpf; er ist reicher und ärmer zugleich, und er haust immer an zwei Orten.

Wir wissen, daß Anziehung und Abstoßung nicht so einfach gelagert sind und nicht ihre einfachen Entsprechungen haben wie Gut und Böse, Hell und Dunkel, sondern ein unendlich kompliziertes Geflecht bilden, das nicht leicht zu entwirren ist. Das Schreckliche kann eigentümlich anziehen, ohne daß wir es lieben; das Furchtbare kann uns ängstigen und doch in einen merkwürdigen Bann ziehen; das Häßliche hält uns gefangen; das Rätselhafte, Geheimnisvolle läßt uns nicht aus. Ein Widerstreit entsteht, ein Konflikt der Empfindungen. Und so ist dem Künstler nicht nur aufgetragen zu gestalten, was nach Licht und Dunkel reinlich geschieden, sondern auch was Ungeschiedenes ihn bedrängt. Immer gibt er damit auch sich zu erkennen, durch die Motive und Gegenstände, die er wählt, durch

die Tonart seiner Formensprache, die zusammen eine Art Geistesschlüssel bilden. Wir erfahren seine Stimmung und die Zeit als einen Ausdruck des Kunstwerkes.

Einem Bruegel war das menschliche Wesen fragwürdig und zwiespältig, dessen Tun und Treiben heillos, die Natur hingegen in Ordnung, intakt. Jenem galt seine Aufmerksamkeit, die sich mit Befremdung, Sarkasmus und Ironie mischte, dieser, der Natur, galt seine Liebe. – Für Jacques Callot zählte wieder nur der Mensch, die Menschenwelt im Kleinmaßstab, als Insektengewimmel auf einer ungeheuren Raumbühne, als ein Welttheater, seien es Krieg oder Feste, Weltliches oder Religiöses. Seine Lust war, alles zu überschauen, es mit einem optischen Kniff in die Gewalt zu bekommen, ein Spiel mit Figuren, ein Spielzeug, eine Komödie, eine geistreiche Definition des Weltmechanismus, ein phantastischer Aphorismus. – Rembrandt bewegte ausschließlich die Liebe zu allem Geschöpflichen. Er bringt uns das Menschliche nahe; in allem Gebrechen, in allem Häßlichen, selbst im traurig Peinlichen zeichnet er stets mit ein die Ehrfurcht vor dem Leben und dem Tode; er beschönigt nichts, er entstellt nicht, er versöhnt.

Wenn ich diese drei Meister erwähne, dann geschieht es im weitesten Sinne, um einen Maßstab und Zugang zu gewinnen zu dem Meister, der, wo jene noch in irgendeiner Weise behaust waren im Glauben, als ein vollkommen Einsamer ausgeliefert war sich selbst und einer zerfallenden Welt: das ist James Ensor.

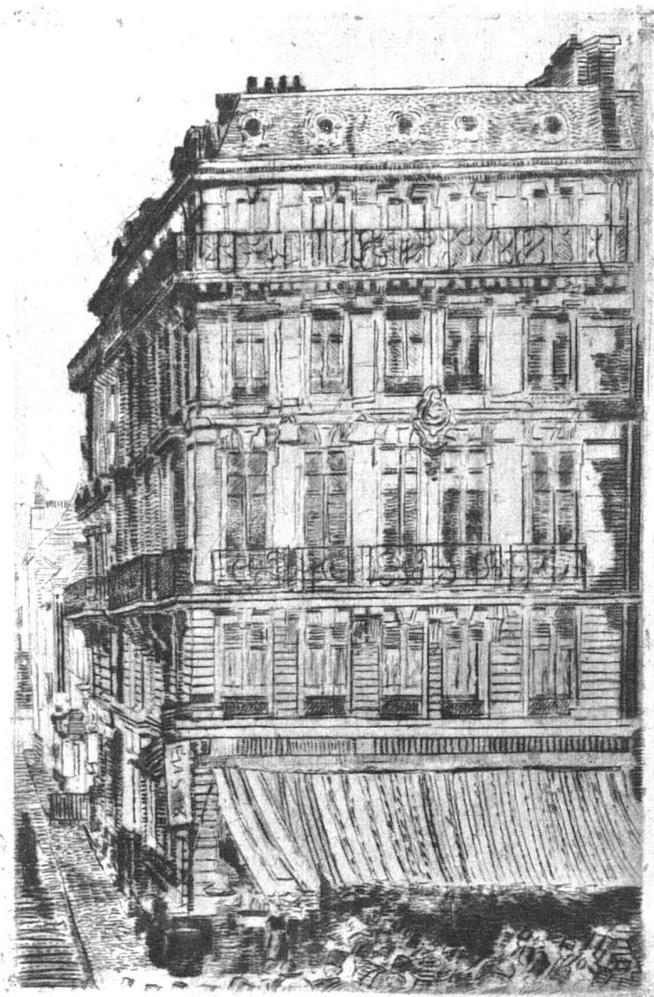
Vom äußeren Lebensweg Ensors erhalten wir wenig Aufschlüsse über die Ursprünge seiner Kunst. Er ist nicht ein gläubig Besessener, ein geblendet Erleuchteter wie Van Gogh, bei dem Leben und Werk eine so ungeteilte tragische Bruderschaft halten. Bei Ensor ist die Verknüpfung von Leben und Werk dunkler, geheimnisvoller, eigentlich rätselhaft. Die Tatsache, daß der junge Künstler mit seinen «unakademisch» empfundenen Bildsujets, denen etwas Schwermütiges eignet, nicht verstanden wurde, daß er Ablehnung, Abweisung und ätzende Kritik erfuhr, von den offiziellen Salons ausgeschlossen wurde, Mitbegründer der sezessionistischen «Gruppe der Zwanzig» geworden, daß er im ganzen Leidenserfahrungen machen mußte wie so viele andere Künstler des neunzehnten Jahrhunderts – diese Tatsache des Verkanntseins, ja der Verhöhnung erklärt wohl eine Art revolutionären Hasses gegen eine borniert bürgerliche Welt; auch macht es verständlich die Unversöhnlichkeit eines zutiefst Verwundeten, der sich dann immer mehr der Umwelt entfremdete. Es erklärt wohl den Anlaß, aber gibt uns nicht den Schlüssel zur

* Aus Anlaß der Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH, Zürich, März/Mai 1954.

eigentlichen Wendung in seinem Werk: dem Einbruch des Dämonischen. Erst in diesem Moment setzt auch das graphische Werk ein. Es wäre wohl eine Verkennung und leichtfertige Herabsetzung künstlerischer Strebungen, wollte man diese Wendung lediglich als Reaktion gegen äußere Unbill ansehen. Ohne Zweifel sind einige seiner Äußerungen pamphlethafte Invektiven gegen bestimmte Zustände gesellschaftlicher oder politischer Art; aber diese machen nicht sein Werk und seine Gesinnung aus.

Unter dem Äußeren einer «schönen» männlichen Erscheinung verbirgt sich eine labyrinthische Natur, die in ständiger Selbstbefassung – mit einem Zug ins Eitle – Konflikte erlebt, die nicht allein das persönliche Unbehagen an Zeit und Umwelt spiegeln – das ist nur ein Aspekt –, sondern die zu objektiveren Vorstellunggehalten führen, Vorstellunggehalten, die ihrem Wesen nach so viel besagen, wie daß der Mensch sich fremd geworden, daß die gesellschaftliche Ordnung nur noch eine dünne Schutzwand ist, die das Abgründige schlecht verbirgt, daß im Zerfall auch ethischer Ordnungen, im Abbau des Wertgefüges der Welt, der Einzelne isoliert wird, daß er in dieser Vereinzelung die Gesellschaft nur noch als ungegliederte Masse empfinden kann, als feindliches Element, das ihn bedroht. Es ist die dialektisch gewordene Daseinsform, unter der Ensor sich selbst und die Umwelt leiden sieht. Der isolierte, vereinsamte Künstler projiziert seine Gegenwelt, die Masse in die dämonisierte Sphäre. Hätte *nur* Ensor das gesehen und empfunden, so würden wir das befremdend Abseitige vieler seiner Bildgedanken nicht ganz ernst nehmen, vor allem weil sie häufig pathologische Züge aufweisen. Ensor ist indessen nicht der einzige; es geht eine glühende Kette von ihm über Beckmann, Grosz, Kubin und andere zum Surrealismus und wirkt weiter in vielen Äußerungen unserer Tage.

Ensor wurde im Jahre 1860 in Ostende geboren. Zwanzig Jahre jünger als die Generation des Impressionismus, wird er zum Wortführer dieser neuen Richtung in Belgien. Er vereint englisches und flämisches Blut: der Vater war Engländer, die Mutter Belgierin; er vereint eine hohe malerische Begabung mit einer überaus sensiblen Fähigkeit des graphischen Ausdrucks. Es ist schon vermerkt worden, daß die bitteren Erfahrungen des jungen Künstlers offensichtlich einen gewissen Einfluß auf seinen weiteren Lebensgang hatten. Er ist bald nach Ostende zurückgekehrt und hat es, abgesehen von wenigen Reisen und gelegentlichen Fahrten nach Brüssel, nicht mehr verlassen, sondern zeit seines Lebens im elterlichen Haus gewohnt, ein in sich verponnener Sonderling, der in dem selbstgewählten Gefängnis immer mehr ein Schattendasein führte, im ständigen Zwiegespräch mit dem Tod, ein Menschenfeind und Hilfloser. In einem Zeitraum von zwei Jahrzehnten entsteht der größte Teil seines malerischen und graphischen Werks, dann versiegt die schöpferische Kraft. Er erreicht ein hohes Alter, aber mehr als das halbe Leben bleibt eigentlich unfruchtbar. Vielleicht



James Ensor, *Haus am Boulevard Anspach*, 1888. Radierung | *Maison du Boulevard Anspach*. Eau-forte | *House of Boulevard Anspach*. Engraving
James Ensor, *Skelettisiertes Selbstbildnis*, 1889. Radierung | *Mon portrait squelettisé*. Eau-forte | *My Portrait Skeletonized*. Engraving





James Ensor, *Die Teufel Dzitts und Hihanox geleiten Christus in die Hölle, 1895. Radierung* | *Les Diables Dzitts et Hihanox conduisant le Christ aux Enfers. Eau-forte* | *The Devils Dzitts and Hihanox conducting Christ to Hell. Engraving* Photo: Walter Dräyer, Zürich

war das der einzige ihm vollziehbare Akt der Selbstbefreiung. So drängt sich in der Kunst alles in einer kurzen Zeitspanne zusammen, seine Liebe und seine Abwehr, seine Sehnsucht und sein Haß: das Leben im Abglanz leuchtender Farben, das bedrängend schillernde Zwischenreich des Ungeschiedenen und die abgründigen Dialoge mit dem Tode, ein Totentanz und Ausdruck gebrochenen Lebensgefühls, der Lebensangst. In solcher Weise kann das nur ein Vereinzelter, Vereinsamer empfinden, der von seiner Vereinzelung und Absonderung Bewußtsein hat. Ihm ist nicht der Tod im Leben enthalten als ein Mitwirkender, sondern ihm ist das Leben umstellt vom Tode und macht es eng und verzweifelt. Seine Vorstellung antizipiert den Tod bereits.

Was sieht Ensor, was durchschaut er – muß man fragen –, und was schaut er? Da ist das elterliche Haus in Ostende mit seiner Überfülle der bürgerlichen Dinge, mit dem exotischen und belanglosen Andenkenkram, den man im Laden für die Fremden feilhält. Dies alles ist Ensor von einer gespenstischen Wirklichkeit, die er konkret werden läßt in Gestalt der Maske. Mit Masken umgibt er sich; inmitten von Masken stellt er sich selbst

dar, in etwas eitler rubenshafter Pose. – Da ist Ostende, halb Hafen und Fischerdorf, halb mondäner Badeort, einmal wimmelnd von hektischer Betriebsamkeit, dann wieder verödet und wie ausgestorben. – Zeitlos: das Meer, der Hafen, die Dünen, die Polderlandschaft, die Weite, der große Himmel und das Licht; das erfüllt ihn: die Natur. Das andere verfolgt ihn, bedrängt und quält ihn.

Zwei wesentliche Aspekte hat demnach seine Kunst: einen des Friedens, des farbigen Lebens und der lichtvollen Stille und einen des Ungeheuerlichen, des Grotesk-Komischen, des Gespenstischen und Makabren. Ensor ist darin ein später Geistesverwandter Bruegels, daß er nur die Natur als das letzte große tröstende Gegenüber empfinden kann, wengleich auch dieses Gegenüber, diese relativ heitere Welt so klein, so weit und fern erscheint, daß auch darin der Ausdruck der Einsamkeit mitschwingt wie eine zu traumhafter Ferne entgleitende Welt. Er ist ein Geistesverwandter Bruegels darin, daß er hingegen alles Menschliche, die Menschenwelt als verfallen, töricht, teuflisch und gemein ansieht.



James Ensor, *Le jardin d'amour*, 1891. Privatbesitz Bern | *The Garden of Love*

Das graphische Werk, 130 Blätter umfassend, nahezu vollständig in der Zürcher Ausstellung gezeigt, spricht eine deutliche Sprache. Die Register sind: ein Pandämonium der Trieb- und Todeswelt, Dämonen, Masken, Gespenster, Skelette, die Menschen entstellt, als Dämonen handelnd, die Masse, das Grauen, das Obszöne, Grotteske und Schauerliche. Er wird selbst von dieser Verwandlung ergriffen. Er stellt sich im «Portrait squelettisé» als «Totenskelett im Jahre 1960» dar, und er verwandelt sich im Bild zu einem Insekt. Man könnte, ganz im Sinne seines grimmigen Humors, die makabren Sätze Nestroys zitieren: «Er betreibt ein stilles, abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, er ist Verweser seiner selbst – er ist tot.» (Der Talisman.)

Nur in wenigen Blättern ist die Würde des Menschlichen gewahrt, in einigen Bildnissen ihm Nahestehender, unter welchen das Bild des toten Vaters durch die pietätvolle Art, wie Ensor das verloschene Leben und die Zeichen des Verfalls aufzeichnet, einen überragenden Platz einnimmt.

Zwei Sphären sind also deutlich voneinander zu scheiden: die eine, die, wenn man klassifizieren will, dem Impressionismus zuzuzählen wäre, und die andere, die, wieder klassifizierend, unter die Vorzeichen des Jugendstiles, des Symbolismus zu stellen wäre, aber in den Bereich des Phantastischen gehört, also eigentlich keiner Zeit angehört, obwohl sie gerade das Zeitliche, das Vergängliche und die Unzeit so erschreckend schildert. Zu diesen beiden Aspekten von Ensors Kunst tritt ein weiterer, in welchem gewissermaßen konkreter Welt und Gegenwelt gefaßt werden, einander begegnen: in den religiösen Bildstoffen. Es sind vorwiegend Szenen aus dem Leben Christi. Wie schon der Titel einer Reihe von Zeichnungen angibt, die 1885 entstanden, «*Les auroles du Christ ou les sensibilités de la lumière*», verkörpert sich Ensors Lichtelebnis in der Gestalt Christi. Äußere Anklänge an Rembrandt sind unverkennbar, vor allem dort, wo Ensor das Wunderbare der Lichterscheinung Christi sinnfällig zu machen sucht – in farbigen Zeichnungen und in zwei Radierungen. Aber was Ensor ungleich stärker beschäftigt, das ist die Leidensgeschichte Christi und mit ihr die dämonische Gegenwelt, die ihren schauerlichsten Aus-

druck in der Kreuzesdarstellung Christi findet: der Sterbende, von Dämonen gequält. Die dämonische Welt in Gestalt der Masse, Maske und Larve ist indessen die eigentliche innere Erfahrung Ensors, denn stets wird die Gestalt Christi, trotz Aureole, trotz formaler Dominanz gewissermaßen verschluckt durch die ungeheuerliche Gegenwart der Ungeschiedenen und Bedrängenden. Sie kann nicht bestehen; ihre Gestalt, ihr Gestus ist gezeichnet durch Hilflosigkeit, die äußere Strahlkraft ist nicht innerlich glaubhaft; sie vermag nichts zu bewirken.

Das Dämonische und Infernalische ist überzeugender, wirklicher. Christus in der Vorhölle, dem ein dreckiger Teufel väterlich den Arm auf die Schulter legt, scheint eher ein Verlorener als ein Rettender, jedenfalls ein recht befangener Gast in den Vorgelassen der Hölle. Man vermeint eine merkwürdige Identifikation Ensors mit einigen seiner Christusgestalten zu spüren; es ist mir von Freunden Ensors bestätigt worden – das sind pathologische Züge.

In dieser dritten Sphäre mit den religiösen Bildstoffen treffen die beiden primären Sphären, jene des Lichtes, das ihm die Natur noch bedeutet, und die des Dunklen, mit der Menschenwelt aufeinander, und hier zeigt sich, daß das Dunkle und Abgründige die mächtigere Sprachkraft besitzt und als tiefe Heimsuchung von Ensor erfahren wird. Das führt so weit, daß bestimmte Aussagen derb blasphemistisch wirken, wo sie der Intention nach wohl gar nicht so gemeint waren; das soll heißen, daß ein gewisser Automatismus der Formulierungen eintritt, dem Ensor zwingend zu folgen hat.

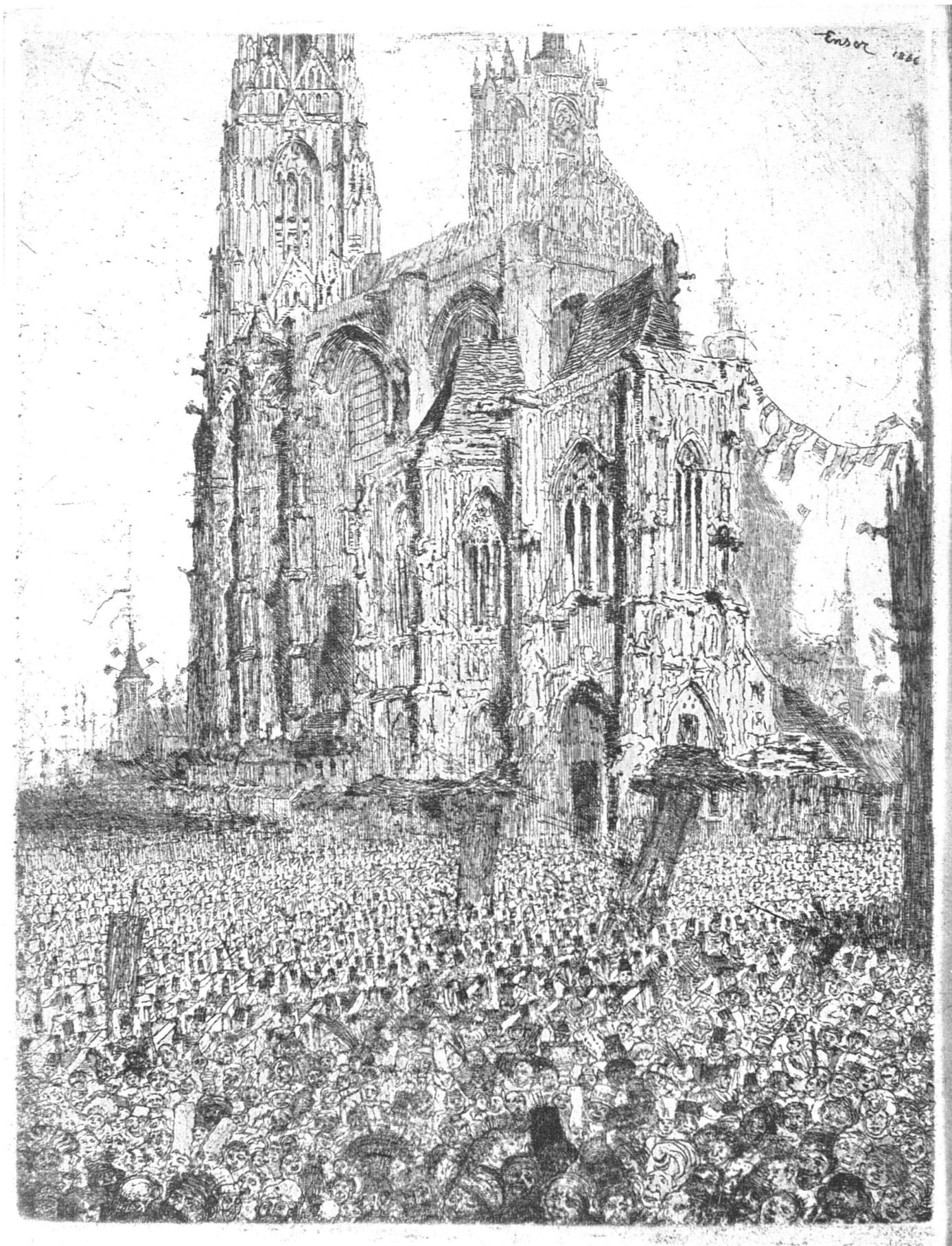
In Ensors graphischem Werk nimmt ein Blatt einen besonderen Rang ein – die «Kathedrale». Wilhelm Fraenger hat sie in einer aufschlußreichen Studie interpretiert und damit als erster einen wichtigen Zugang zum Werk Ensors vermittelt. Das Blatt läßt sich in einem gewissen Betracht religiösen Bildstoffen angliedern, denn der Held dieser Darstellung ist ein Kathedralbau, dessen Chorseite mit den überragenden Türmen wir sehen, als Gesamterscheinung impressionistisch aufgelöst, von geisterhafter Schönheit.

Vor dem wie zerbröckelnden mürben Bauwerk sieht man in starrer Draufsicht eine gewaltige Menschenansammlung auf einem riesigen Raumplan, der an der Kathedrale vorbei schräg in die Tiefe führt. Die Menschenmenge ist in zwei Elemente geschieden, ein starres, das sich als eine gewaltige Truppenparade, ein exerziermäßiger Truppenaufmarsch entpuppt, und ein trubelnd bewegliches, das anmutet wie ein närrisch aufgeputztes Karnevalsvolk. Es sind zwei Arten der Massenbildung: Masse als eine offene Gruppenbildung, die unter Ansteckung steht, und organisierte Zwangsmassen. – Standarten, Wimpel und Fahnen an den Häusern und über die Straßen würden auf ein Fest, einen Karneval weisen. Möglicherweise bewirkte ein Karnevalstreiben den Bildeinfall; doch wird uns bei näherem Zusehen

deutlich, daß nichts deutlich genug ist, um eine eindeutige Antwort zu geben. Vielmehr sind grundsätzliche Züge im Bild vorhanden, die es verrätseln, die das Komisch-Lustige ins Gespenstisch-Unheimliche wenden. Die Menschen tragen keine Masken, sie sind selber Larven, Maskengeschöpfe; das ist ihr Gesicht – also Phantome. Man gelangt zu keinem definierbaren Bildsinn. Wie Fraenger einsichtig gemacht, sind als Projektion persönlicher innerer Erfahrungen allgemeine Vorstellungsgelände sichtbar gemacht: die Vorstellung des Massenhaften, des Maskenhaften, des Larvenhaften und die Vorstellung einer forcierten Raumbewegung als Raumflucht, die nur das Zeichen ist für ein panisches Angstbewußtsein.

«Die Zusammenrottung der Menschen in der Panik ist gleichbedeutend mit ihrer Zerrüttung.» Dieses Prinzip des Panischen tritt auch in anderen Bildthemen auf, im Totentanz Ensors «Der Tod verfolgt die Herde Menschen»; es ist enthalten in der schauerlichen Rachezene des Hofnarren Hopp Frosch, die Ensor nach der Novelle Edgar Allan Poes gestaltete; es ist nicht minder wirksam als phantastische Erscheinungsweise in den Massenszenen des Speisungswunders, der Güldensporenschlacht und Christi Einzug in Brüssel, alles Hauptschöpfungen im graphischen Werk Ensors. «Die Maske als ein tiefster Wesenstrug» – wie Fraenger sagt –, «der die Gestalt verhüllt und den Gehalt vertauscht und selbst dem baren Nichts noch den Schein leibhaftiger Existenz zu leihen weiß: die Maske war sein Gleichnis und sein Bild des Menschen.»

Ensor verfügt nicht über das kritische Weltbewußtsein und die geistige Überlegenheit eines Bruegel, obwohl er dessen Grundeinstellung teilt, und er vermag nicht lächelnd das Welttheater als ein grotesk-bizarres Spiel in amüsanten Regelmäßigkeiten zu exerzieren wie Callot, obwohl er im Kleinmaßstab, im Insekten- und Spielzeughaften, im Skurrilen, im Cartouchenmäßigen der Rahmenfiguren und damit zusammenhängend auch in der Raumauffassung durchaus ein Sprachverwandter des Lothringers ist. Die Tonart ist eine andere bei Ensor, das Szenarium ungleich düsterer; seine Formulierungen nehmen nicht selten Züge an, die an die Eingeweidegrotesken des Flamen Jan Floris aus manieristischer Zeit gemahnen. Ensors graphische Sprache ist der Monolog eines Isolierten, eines Einsamen, wie ihn Rudolf Kaßner verstanden, «der ohne Gesicht ist, mit einer Maske statt des Gesichtes, ein ganz und gar Versteckter, ein unter der Haut lebender Schreckhafter, ein Unterirdischer, gleichwie sein Gott in gewissem Sinne jenen Dämonen gleicht, welche die Alten sich unter der Erde hausend dachten und in den Schlangen sahen . . . Ich ziehe nebenbei» – sagt Kaßner – «das ‚Unterirdische‘ dem sogenannten ‚Unbewußten‘ vor. Und zwar um des Gesichtes und der Bedeutung willen, die dem Gesicht, dem Antlitz zuzuerkennen ist. Die Maske gehört dem Dämon, das Gesicht oder Antlitz ist Gottes. Maske und Gesicht stehen zueinander wie Leidenschaft und Charakter. Das, was wir Charakter nennen, nicht



James Ensor, *Die Kathedrale*, 1886. Radierung, 1. Zustand | *La Cathédrale*. Eau-forte, 1^{er} état | *The Cathedral*. Engraving, 1st stage
Photo: Walter Dräger, Zürich

die Leidenschaft, die sich selbst aufzehrende, ist darum notwendig mit Handlung verbunden oder kann nur in einer Handlung zum Ausdruck kommen.» – Daher das eigentümlich Handlungslose oder das gleichsam eruptiv Wirkende in so vielen Bildern Ensors.

Wo steckt in diesem Pandämonium das Befreiende? Im Aphoristischen, im Andeutungshaften, im Kleinmaßstab? Die Thematik ist im allgemeinen zu kraß und derb unflätig, als daß man sie nur als witzig geistreich empfinden könnte. Ensors Humor ist schwerblütig grimmig, ein makabrer Humor. Das Rettende bleibt ihm stets die Sphäre, wo er den Menschen übersehen kann, d. h. wo der Mensch für ihn nicht existiert, in der Natur, die absolut gesetzt wird, oder wenn er sich flüchten kann in die kindliche Welt der Puppen, des Märchens, darin Kubin und Ensor einander nahe verwandt sind. Die «Gamme d'amour», eine Pantomime, zu welcher Ensor sich auch musikalisch versuchte, ist

mit den anmutig drolligen Figurinenzeichnungen ein wichtiges Zeugnis dafür.

Ensor hat sehr häufig seine Radierungen in zarten Aquarelltönen koloriert, der Intention nach wohl eine Sehnsucht nach Enthebung und Entschärfung der bedrängenden Visionen, wie überhaupt der Maler Ensor der Glücklichere oder wenigstens der Gelöstere zu sein scheint als der Graphiker. Die Farbe bedeutete ihm vermutlich noch so etwas wie einen letzten Inbegriff der Freiheit des Lebens, während die graphischen Psychogramme fast ausschließlich von dessen Bedrohung sprechen. Thematisch stehen graphisches und malerisches Werk in enger Wechselbeziehung; aber die Erforschung des Todes, die Ensor treibt, sein Todesverlangen, kommt am vehementesten in den graphischen Blättern zum Ausdruck, Berichten und Beichten innerer Ereignisse, die zu Zeichen der Zeit, kommender äußerer Ereignisse wurden.

James Ensor, Die Rache des Hop-Frog, 1898. Radierung, 2. Zustand | La Vengeance de Hop-Frog. Eau-forte, 2^e état | The Vengeance of Hop-Frog. Engraving, 2nd stage

