

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 12: Formgebung

Artikel: Hinweis auf Bresdin
Autor: Keller, Heinz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-38505>

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

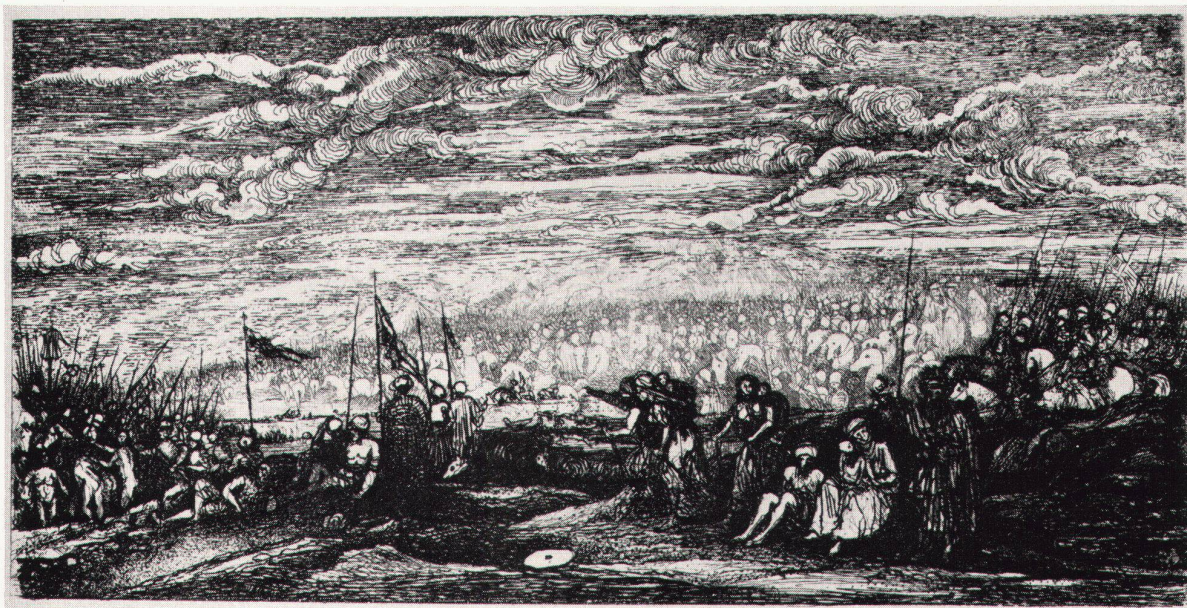
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 18.04.2025

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



1

Unsere Zeit mit ihrer universellen Neugier und ihren üppig entwickelten Masseninformationsmitteln von Ausstellungen, Zeitschriften, Kunstbüchern, Radio und Fernsehen ist der Bewahrung eines geheimen Ruhmes so ungünstig gesinnt wie wohl keine zuvor. Was gestern noch den happy few vorbehalten schien, kann heute schon Gegenstand allgemeiner Neugier sein. Und dennoch gibt es einzelne Künstler, die einer Divulgation den hartnäckigsten inneren Widerstand entgegenzusetzen. Zu ihnen gehört – mitten im kunstgeschichtlich hell ausgeleuchteten französischen 19. Jahrhundert – Rodolphe Bresdin, geboren 1822 in Monrelais oder in Ingrandes, im Grenzgebiet von Bretagne und Anjou, gestorben 1885 in Sèvres. Selbst guten Kennern seiner Epoche sind Werk und Name oft unbekannt; große graphische Sammlungen besitzen keines von seinen Blättern, und viele Kunstgeschichten und Lexika übergehen ihn mit Stillschweigen. Umgekehrt aber suchen eine Reihe von französischen, holländischen, amerikanischen und Schweizer Sammlern seine Blätter mit Leidenschaft, und in den letzten Jahren haben so berühmte Institute wie das Rijksmuseum in Amsterdam und das Museum of Modern Art in New York Ausstellungen seiner Graphik veranstaltet. Als kürzlich in Bern das Archiv J. B. Neumann, New York, zur Auktion kam, erzielten zwei seiner Lithographien, der «Gute Samariter» und die große «Flucht aus Ägypten», Summen, die ihren eigenen Schätzungspreis wie auch die Graphikpreise der gleichzeitig versteigerten modernen Meister um ein Mehrfaches übertrafen. Diese Beschränkung des Ruhmes auf einen engen Kreis von Liebhabern mag damit zusammenhängen, daß Bresdins erhaltenes Werk fast nur aus Radierungen und Lithographien, wenigen Zeichnungen und fast keinen Ölbildern besteht; doch trifft dies auf andere große Graphiker auch zu, ohne daß ihre Berühmtheit dadurch eingeengt würde. Der Zwiespalt scheint vielmehr in Bresdins Werk selber begründet zu sein. Immer wieder setzten sich Malerkollegen und – bezeichnenderweise – vor allem Dichter für ihn ein. Schon 1847 wurde der in elendesten Verhältnissen in Paris lebende Fünfundzwanzigjährige durch Champfleury (Jules Fleury) zum Helden einer romantischen Bohème-Novelle, «Chien-Caillou», gemacht. 1861 schilderte in ähnlichem Sinne Alcide Dusolier in der biographischen Skizze «Le Maître au Lapin» Bresdins Reise von Paris nach Toulouse, eine fluchtartige Wanderung, auf der er sein Lieblingstier, einen Hasen, mitgetragen haben soll. Im gleichen Jahre erschien dazu eine Kritik, die Bresdins künst-

lerischem Range angemessen war: Théodore de Banville, in seinem Bericht über den Salon von 1861, gab eine Analyse des «Guten Samariters», der heute noch kaum etwas beizufügen ist. Bresdin gehörte damals dem Kreise der avantgardistischen «Revue fantaisiste» an, die zwölf seiner Radierungen veröffentlichte. Baudelaire interessierte sich für ihn und empfahl ihn auch Théophile Gautier. Als Bresdin von 1862 bis 1870 in Bordeaux, in der Rue Fosse-aux-Lions, hauste, nahe bei dem Friedhofe, wo damals noch Goya ruhte, wurde der junge Odilon Redon zu seinem Schüler, und ihm verdanken wir die wohl zuverlässigsten, die schlichsten und menschlich respektvollsten Zeugnisse über Bresdin (in einem Ausstellungsbericht von 1869, einem Katalogvorwort von 1908 und einem in Holland gehaltenen Vortrag, abgedruckt in «A soi-même», 1922). Victor Hugo ermöglichte ihm und seiner Familie die Rückkehr aus Nordamerika, wohin er sich 1871 wegen dem Auftrag für eine Banknote hoffnungsvoll begeben hatte. Von der literarischen Romantik ging das Interesse für Bresdin auf die Symbolisten über. In «A Rebours» gibt Huysmans eine Beschreibung seiner «Comédie de la Mort» (die bereits Théophile Gautier zu einem Gedicht inspiriert hatte), und der exklusivste und raffinierteste Kenner aus diesem Kreise, Robert de Montesquiou, schrieb gar die größte je publizierte Studie über den Künstler, «L'Inextricable Graveur. Rodolphe Bresdin», Paris 1913. – All diesen Zeugnissen des Interesses und Respekts steht aber das unerschütterliche Urteil der offiziellen Kunstkritik gegenüber: 1885, im gleichen Jahre, da Bresdin in seiner ungeheizten Dach-

1
Rodolphe Bresdin, Die römische Armee 1856. Radierung, 62 : 125 mm.
Sammlung Richard Bühler, Winterthur
L'armée romaine. Eau-forte
The Roman Army. Etching

2
Rodolphe Bresdin, Der gute Samariter. Lithographie, 561 : 437 mm.
Sammlung Richard Bühler, Winterthur
Le Bon Samaritain. Lithographie
The Good Samaritan. Lithograph





3

Rodolphe Bresdin, Die Stadt mit der Steinbrücke, 1860. Radierung, 119 : 216 mm. Sammlung Richard Bühler, Winterthur
La ville au pont de pierre. Eau-forte
The Town with the Stone Bridge. Etching

4

Rodolphe Bresdin, Aufbruch zur Jagd, 1869. Lithographie? Nach: Robert de Montesquiou, L'Inextricable Graveur. Rodolphe Bresdin. Paris 1913
Le départ pour la chasse. Lithographie?
Gone Away. Lithograph?



4

kammer in Sèvres tot aufgefunden worden war, schreibt Henri Beraldi im vierten Bande seines großen Werks «Les graveurs du XIX^e siècle»: «Des eaux-fortes, Bresdin n'en a fait que très peu et elles sont extravagamment mauvaises. (Voir *Mon Rêve*, dans *l'Art moderne*: c'est absolument fou!)» Und 1910 lautet die bündige Charakteristik Bresdins im vierten Bande von Thieme-Beckers «Allgemeinem Lexikon der bildenden Künste» immer noch so: «Bresdin, Rodolphe, gen. Chien-Caillou, Zeichner, Radierer und Lithograph . . ., dessen ungezügelter Leben sich in seinen, eines gewissen Reizes nicht entbehrenden, aber unausgeglichene Arbeiten widerspiegelt.»

Wie ist nun die Kunst beschaffen, die so verschiedenartige Bewertungen provozieren konnte? – Nur im Vordergründigsten erinnert sie an Zeitgenössisches, an die ungleich routiniertere Graphik des zehn Jahre jüngeren Gustave Doré und an sekundär-romantische Illustrationen, zu Jules Verne etwa. Eine echtere, zugleich auch weniger offenkundige innere Verbindung besteht zu den Architekturradierungen des nur um ein Jahr älteren Charles Meryon mit ihrer unfassbaren Hintergründigkeit. Näher steht ihr Vergangenes: Daß Bresdin Rembrandt verehrte, wird deutlich sichtbar; stärker aber noch sind Erinnerungen an Hercules Seghers und an die Meister der Donauschule des 16. Jahrhunderts, an Albrecht Altdorfer vor allem, an besessenes Formengekräusel zwischen Spätgotik und Frühbarock. Aber auch damit ist noch nicht alles gesagt.

Beraldi trifft die Richtung eigentlich gar nicht so übel, wenn er von «noix de coco», von den Geduldsarbeiten der Gefangenen, Schnitzereien auf Kokosnüssen, spricht. Bresdins Schaffen hat etwas durchaus Obsessionelles. Erst Detailvergrößerungen enthüllen die unabsehbaren Liniengeschlinge, Kreuzlagen, Wellensysteme, Strukturen, Punktsaaten auf dem Grunde seiner Lithographien, für die er bezeichnenderweise auf dem Namen «Steinzeichnung» bestand, denn sie entstanden nicht mit der breiten, samtigen Bahnen führenden Lithokreide, sondern mit der spitzen Zeichenfeder. Redon beschreibt die unendliche handwerkliche Sorgfalt, mit der Bresdin sein graphisches Schaffen umgab. Es gibt zwar auch Zeichnungen mit großzügig dynamisch schraffierten Felsen; aber in seiner Druckgraphik kommt Bresdin immer zurück zu einem fast manischen Gespinnst als Grundlage der künstlerischen Erfindung. Der Sumpf und der Wald, das Sprießen aus der Feuchte, be-



5

Rodolphe Bresdin, Die Stadt hinter dem Sumpf. Lithographie,
193 : 156 mm
La ville derrière le marécage. Lithographie
The Town beyond the Swamp. Lithograph

stimmen sein Vegetationsbild. Tiere sind in dieses Wachstum hineingeschlungen, und bei manchen Blättern gelingt es kaum mehr, Tier und Pflanze zu unterscheiden. Der Mensch erscheint verloren klein zwischen dem Wuchern der Natur, oder dann deckt er als wimmelnde Menge auf Flucht oder Kriegszug weite Talböden. (Wieder wird, wie in den Wolkenbildungen, die Erinnerung an Altdorfer, an die «Alexanderschlacht», aber auch an Ensors «Cathédrale» geweckt.) Selbst die Architektur ergreift ein wildes Wachstum: türmereiche Burgen und Schlösser, verrottete Stadtfronten am Wasser, flämische Bauernstuben voll von Speisen, Krügen und Ruß. Die Zeiten gar wachsen ineinander, Antike und Mittelalter, sagenhafter



6
Rodolphe Bresdin, Mon Rêve, 1883. Radierung, 184 : 119 mm. Sammlung
Richard Bühler, Winterthur
Mon Rêve. Eau-forte
My Dream. Etching

Orient und Zweites Kaiserreich. Vor einem balkon- und türmenbestückten Fabrikantenschlößchen rüsten sich mittelalterliche Ritter zur Jagd, und an einer Villa der sechziger Jahre mit ausgesägten Chaletverzierungen zieht eine Rokoko-schäferin vorbei. Man fühlt sich hier ganz nahe bei Saul Steinberg.

Vor Bresdins Bildern kommen und gehen die Assoziationen und machen am Schluß nur klar, wie wenig er mit der eigenen Zeit zu tun hat. Seine Bilderfindungen wurden mit einer Eigenschaft beschenkt, die dem mittleren 19. Jahrhundert nur schwer erreichbar war: der Überzeitlichkeit. Die Kunst seiner Epoche erstrebte so sehr das Tatsächliche, das Momentane, das gegenwärtig oder historisch genau Fixierte, daß es ihr fast unmöglich wurde, auch das Zeitlose darzustellen. Selbst die Mythologie wurde ihr zu einer Rekonstruktion der Antike. Der Gegensatz Böcklin-Marées macht den Unterschied zwischen einem Bild-dichten im Zeitgebundenen und im Zeitlosen klar. Bresdins Bilderfindung steht in einer anderen Weise als die Marées' außerhalb der Zeitdimension. Bei ihm wächst die Vision wie unkontrolliert, als *écriture automatique* aus psychischen Zuständen heraus, ein Gewebe aus Ahnungen, Erinnerungen, Ängsten und unbewußten Wünschen. Bergformen, Vegetation, Fauna, Architektur, Figur, alles ist Zeichen für ein Psychisches.

So steht Bresdin allein zwischen Vergangenem und Zukünftigem, zwischen der Naturbeseelung der Romantik und der Seelenforschung des Surrealismus, nur für Augenblicke im Kontakt mit ahnungsvoll berührten Zeitgenossen. Gelegentlich mag es scheinen, als füge sich seine Lebenshaltung in ein Daseinsschema der Zeit, das des *peintre maudit*; aber viel deutlicher schließt er sich den Künstlern an, die von Wilhelm Uhde als die «Maler des Heiligen Herzens» bezeichnet wurden. Auf der einen Seite steht als Förderer Bresdins der Dichter Baudelaire, auf der anderen Seite als Auftraggeber ein Herr Hippolyte de Thierry Faletan (dessen Korrespondenz Montesquiou mit mokantem Vergnügen mitteilt), ein ahnungsloser und präntziöser Dilettant aus der geistigen Verwandtschaft der Friederike Kempner. Er bestellte bei Bresdin Illustrationen zu seinen Fabeln: «Souvenez-vous du ciel sans nuages, et quant au papillon, il devrait être légèrement posé sur l'eau, et comme se débattant et faisant des efforts pour sortir de la mare, sans se souiller au contact impur et suicidial de l'eau corrompue, dans laquelle s'étale la belle fleur aux reflets d'albâtre, qui l'a tenté. Tous les animaux mal faisants ou autres que vous mettez dans la mare, devront converger leur attention sur le papillon, etc.» Bresdin entzieht sich – nachdem er einige der Lithographien ausgeführt hat – den Zumutungen dieses Wohltäters. Und doch fällt von hier aus auch ein Licht auf die Arglosigkeit seines Wesens und die Unbewußtheit seines Schaffens.

Naiver und Visionär, Vagabund und leidenschaftlicher Handwerker – nicht aus seiner Zeit und nicht aus seiner Umgebung heraus ist Bresdin zu begreifen, nur im Eingehen auf sein versponnenes und ahnungsreiches, unheimliches und Vertiefung forderndes Werk. Darum muß er wohl immer wieder als Einzelner von Einzelnen entdeckt werden.