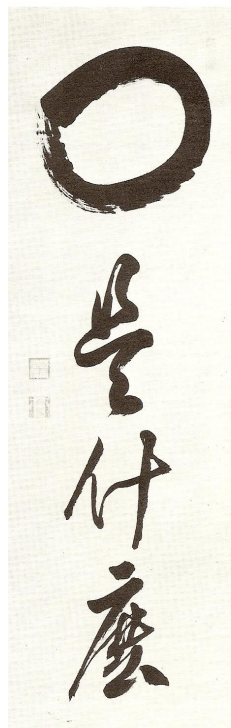


Seurat



# GEORGES PIERRE SEURAT DER FERNÖSTLICHE IMPULS

Klaus Nenno 2012



# GEORGES PIERRE SEURAT - DER FERNÖSTLICHE IMPULS

INHALTSVERZEICHNIS <sup>1</sup> .....	2
VORWORT.....	4
1. EINFÜHRUNG .....	8
2. SEURAT UND DER JAPONISMUS.....	14
2.1. ZUR JAPONISMUSFORSCHUNG .....	23
2.2. JAPONISTISCHE ELEMENTE IM WERK SEURATS .....	31
2.3. SEURAT IM LICHT DER JAPONISMUSFORSCHUNG .....	31
2.4. DIE REZEPTION DER WASSERLANDSCHAFTEN MONETS.....	47
2.5. ZEN-MALEREI, IMPRESSIONISMUS UND NEOIMPRESSIONISMUS ...	56
3. VERGLEICH DER BILDMITTEL .....	78
3.1. ASYMMETRISCHER BILDAUFBAU .....	78
3.2. ANGESCHNITTENES OBJEKT .....	87
3.3. DIAGONALER BILDAUFBAU.....	104
3.4. EXTREME NIEDERSICHT.....	109

---

<sup>1</sup> Abbildungen auf vorheriger Seite:

Maximilien Luce 1858-1941, Bildnis des malenden Seurat, 1890, Bibliothèque Nationale, Paris.

Taigen Shigen 1768-1837, Kore Nan Zo, 87.5 x 28 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln.

3.5. VERGITTERUNG DES LANDSCHAFTSRAUMES .....	114
3.6. DEKORATIVE REIHUNG .....	121
3.7. BEWEGTE REIHUNG.....	127
3.8. BILDTEILENDER PFOSTEN .....	131
3.9. AUFBAU AUS KLEINSTRUKTUREN .....	140
3.10. ABSTRAHIERENDE FARBGEBUNG IM UKIYO-E .....	144
EXKURS: DIE FARBE IM CHROMO-LUMINARISMUS.....	146
4. LE CHAHUT - EIN BILD AUS DER FLIESSENDEN WELT .....	188
4.1. NÄHE UND DISTANZ.....	189
4.2. MONTMARTRE UND YOSHIWARA .....	206
4.3. JAPONISMEN IN 'LE CHAHUT' .....	217
4.4 BEWEGUNG UND STABILISIERUNG .....	234
FAZIT .....	251
LITERATURVERZEICHNIS .....	254
ERKLÄRUNG .....	265

# GEORGES PIERRE SEURAT

## DER FERNÖSTLICHE IMPULS

### VORWORT

Mein Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Sozialwissenschaften an der Ruhr-Universität-Bochum hat mich gelehrt, Gegensätzliches nicht als Getrenntes zu betrachten. Der Zusammenhang scheint mir heute wichtiger als das scheinbar Unvereinbare. Den Dingen, Phänomenen aber auch Methoden nachzuspüren durch Bewegung und permanenten Wechsel der Bezugspunkte ergibt einen verbindenden und sinnstiftenden Ansatz, und so schicke ich mich an, Professor Leo Koflers Vorlesungen zur Anthropologie erinnernd, gleichzeitig als Homo Ludens und Homo Faber die Welt zu entdecken. Die inspirierenden Seminare bei Professor Gottfried Boehm insbesondere zur Entwicklungsgeschichte der Befreiung der Farbe in der Malerei und zur Bedeutung der Metapher von der Unschuld des Auges (John Ruskin) beziehungsweise der Reinheit des Sehens (Konrad Fiedler) zogen eine dauerhafte Beschäftigung mit dem unerschöpflichen Themenkreis Phänomenologie der Wahrnehmung nach sich. Einen ganz besonderen Eindruck diesbezüglich hinterließ Professor Max Imdahl, der mich immer wieder darauf verwies, das Kunstwerk selbst und dessen unmittelbare Anschauung in den Mittelpunkt jedweder Exegese zu stellen. Professor Paul Vogt, langjähriger

Direktor des Folkwang Museums in Essen, unterstrich die Evidenz dieser Art der Annäherung im Angesicht von Kunst in seinen Übungen vor den Originalen. Diesen Lehrern bin ich zutiefst dankbar für ihre für mich richtungsweisenden Vorgaben.

Die einzigartige Ausstellung von Seurats zeichnerischem Werk in der Kunsthalle in Bielefeld 1983, die große Seurat-Retrospektive im Grand Palais in Paris 1991, als auch unzählige Besuche der Gemälde des Pointillisten im Kröller-Müller Museum in Otterlo bis hin zur viel beachteten Seurat-Ausstellung in Frankfurt 2010 führten neben der oben genannten Weichenstellung und der Beschäftigung mit Farbtheorien und deren Bedeutung für die Anschauung von Malerei schließlich zu einer besonderen Beziehung zur Kunst des Georges Pierre Seurat. Gleichzeitig galt und gilt mein Interesse der Kunst und Kultur Ostasiens, die mich zeitlebens fasziniert und inspiriert hat. Nicht zuletzt das Studium der Artefakte des Museums für Ostasiatische Kunst wie auch die Besuche der Bibliothek des Japanischen Kulturinstituts, beide in Köln, verfestigten meinen Wunsch, tiefer einzudringen in diese wunderbare Welt. Mein Dank gilt dem Direktor des Museums und der Japan Foundation Professor Kôji Ueda für seinen persönlichen Rat und Frau Takayama-Wichter Sensei in Münster für ihre aufschlussreichen Einblicke in die japanische Sprache und Lebenswelt. So haben zur Formulierung der Problemstellung der vorliegenden Arbeit im Wesentlichen zwei Entwicklungsstränge meines wissenschaftlichen Interesses geführt. Der

Japonismus als Ausdruck einer Begegnung zwischen Japan und Europa war folgerichtig im Fokus meiner Aufmerksamkeit. Die Ausstellungen 'Le Japonisme' in Paris 1988 und 'Japan und Europa - 1543-1929' in Berlin 1993 bestätigten meine Absicht, das Werk von Georges Pierre Seurat erstmals und umfassend auch unter diesem Blickwinkel zu erforschen.

Professor Joachim Petsch an der Ruhr-Universität-Bochum hat mich in diesem Ansinnen ermutigt und hilfreich unterstützt. Für seine Betreuung dieser Arbeit in ihren Anfängen und sein Vertrauen bis zu seinem schmerzlichen Tod gilt ihm mein ganz besonderer Dank. Ebenso danke ich Professor Klaus Peter Strohmeier, Sozialwissenschaftler und Stadt- und Regionalsoziologe sowie Professor Wolfgang Boettcher, Germanist, Linguist und Gesprächsanalytiker stellvertretend für die vielen Lehrer an der Ruhr-Universität-Bochum. Ich danke auch dem Amt für Denkmalpflege beim Landschaftsverband Westfalen-Lippe und hier besonders dem ehemaligen Landeskonservator Professor Eberhard Grunsky für ein tieferes Verständnis des Begriffes 'Denkmal', Zuspruch und persönliche Unterstützung für dieses Projekt, wie auch Dr. Ulrich Schäfer und Klaus Meschede für ihren unschätzbaren Rat, Ansporn und freundschaftliche Anteilnahme.

Mein allergrößter Dank gebührt meinen Eltern, meinen Kindern Frederik, Esther und Philip sowie Heidi Seemann, die mir alle immer und rückhaltlos auch in schweren Zeiten

in Liebe zur Seite standen. Für ihre herzliche, großzügige und vorbehaltlose Unterstützung, Ihr Dasein, wenn es darauf ankommt, aber auch für den liebevollen Druck, den sie aufzubauen verstanden, gilt mein tiefer Dank Heike und Wilhelm Kind.

Frau PD Dr. Annette Dorgerloh von der Humboldt-Universität zu Berlin hat diese Arbeit begleitet und zu ihrem Abschluss geführt. Für ihre wissenschaftliche, ermutigende und stets nach vorne gerichtete Betreuung danke ich ihr ganz besonders. Sie ist es, die den Kreis in der bildwissenschaftlichen Tradition geschlossen hat, die mit den Professoren Gottfried Boehm und Max Imdahl begann und die mir immer wieder aufs Neue ein neugieriges, kritisches aber vor allem lustvolles Interesse am Bild beschert hat. Ebenso danke ich Professor Markus Müller, dem Leiter des Kunstmuseums Pablo Picasso in Münster, der mich als Zweitgutachter begleitet hat.



1 Fotografie von Seurat, um 1888, Autor unbekannt. Ernest Joseph Laurent 1859-1929, Porträt Seurats, 1883, 39 x 29 cm, Paris.

## 1. EINFÜHRUNG

Im Zentrum der Untersuchungen steht das malerische und graphische Werk des Neoimpressionisten Georges Pierre Seurat (1859-1891) in seinem Bezug zur fernöstlichen Bildtradition.

Diese hatte, wie gezeigt werden soll, einen grundlegenden Einfluss auf die Entwicklung der Avantgardekunst und ihre radikale Erweiterung und Aufspaltung des Formkanons. Seit der Öffnung Japans im Jahre 1854 hatte die Kultur des Fernen Ostens einen tiefgreifenden Impuls auf die Künste des Westens ausgelöst. Dieses Phänomen ist mit dem Begriff 'Japonismus' beschrieben und erforscht worden. In Geschäften für Ostasiatica, Privatsammlungen, Galerien und nicht zuletzt bei den Weltausstellungen konnten Vielfarbenholzschnitte (Ukiyo-e), Skizzenbücher (Manga), Querrollen- (Emaki-mono), Hängerollen- (Kakemono), Fächer-, Stellschirm- und auch Tuschmalerei (Suiboku oder Sumi-e), Kimonos, Lackschränken sowie Beispiele japanischer Gartenbaukunst und Grundzüge der japanischen Architektur im Paris des späten 19. Jahrhunderts gesehen werden und den Interessierten auch als Anregung dienen.

Die Œuvres der meisten Impressionisten und Neoimpressionisten sind hinsichtlich der Anregungen aus dem Fernen Osten vergleichsweise gut untersucht, Werke Seurats aber sind bislang nur oberflächlich unter diesem Gesichtspunkt



betrachtet worden. Lediglich Ansätze, diese Lücke zu schließen, bieten die Beiträge von Henri Dorra und Sheila C. Askin (1969) sowie Klaus Berger und Siegfried Wichmann (1980). Ihre Suche nach direkten Vorlagen aus der Kunst des japanischen Vielfarbenholzschnitts und eher passiver Motivübernahme für einzelne Werke Seurats bleibt an der Oberfläche und suggeriert eher eine eindimensionale Rezeption bei dem französischen Maler, ohne seine äußerst vielschichtige und kreative Auseinandersetzung mit der Kunst Japans - flankiert von vielen anderen auf ihn einwirkenden Inspirationen - als aktives Ringen um neue Bildformen zu erkennen. Diese schöpferische Aneignung wird in dem Dissertationsprojekt als ein Transformationsprozess beschrieben. Auch die zahlreichen Veröffentlichungen im Umfeld der großen Seurat Retrospektive in New York und Paris 1991 und der letzten Ausstellung in Zürich und Frankfurt 2010 blieben den alten Seurat-Interpretationen verhaftet. Es muss festgestellt werden, dass dem Japonismus insgesamt immer weniger Aufmerksamkeit zukommt. In der Seurat-Literatur der letzten zwanzig Jahre blieben diese Einflüsse im Gegensatz zu der immer wieder hervorgehobenen Bedeutung beispielsweise der Quattrocentisten und der naturwissenschaftlichen Forschung für Seurat unterbelichtet.

Im Zentrum des Dissertationsprojektes stehen daher Untersuchungen, die drei Grade der Assimilation japanischer Kunst im Werks Seurats konstatieren und beschreiben: Von der Imitation einzelner Motive führte der Weg zur stilisti-

schen Anpassung und von dort aus zu einer schöpferischen Umgestaltung. Auch wird geprüft, ob der - über die traditionelle Japonismusforschung hinaus weisende - Versuch Jacques Dufwas (1981), der zunächst einen Faden von der alten Zen-Malerei bis zu den späten Holzschnitten Andô Hiroshiges spinnt, um dann einen diesbezüglichen Einfluss über Hiroshiges Blätter auf Manet, Degas, Monet und Whistler nachzuweisen, für die Analyse der Werke Seurats relevant ist.

Es gilt, die graphischen und malerischen Aspekte, die als typisch japonistische Bildmittel im Werk zahlreicher Künstler zu identifizieren sind, in ihrer spezifischen Bedeutung für Seurat herauszustellen. Anhand von Beispielen aus seinem Werk soll dargelegt werden, inwieweit und mit welchen Intentionen sich Seurat jener Formensprache bedient hat. Beispiele aus der Kunst des Fernen Ostens sollen hier nicht als Vorlage identifiziert werden, sondern als kongeniale Artefakte, die dem Künstler unterstützende Impulse bei der Entwicklung einer eigenen Bildsprache vermittelten. Im Mittelpunkt wird dabei die große Komposition 'Le Chahut' (1889/90) stehen, der eine Schlüsselstellung innerhalb dieser Entwicklung zukommt.

Entsprechend werden im Hinblick auf die Bedingungen des Pointillismus und Chromo-Luminarismus wahrnehmungsphänomenologische Aspekte der Bildauslegung und hier explizit die Problematik des Farbensehens einer kritischen Betrachtung unterzogen.

Die Arbeit versteht sich als Beitrag zur Japonismusforschung und erweitert ebenso den methodischen Horizont bezüglich der Auseinandersetzung mit dem Werk Seurats, indem sie sich zum Ziel setzt, die Relevanz der fernöstlichen Bildmittel für ihn erstmals umfassend aufzuzeigen und einzugliedern in den Kanon der in der Kunstwissenschaft bisher anerkannten Bezugsgrößen Seurats.

Zu diesem Zweck werden Kompositionsgewohnheiten und Gestaltungstechniken fernöstlicher Farbholzschnitte, Stellschirme, Zeichnungen und anderer Kunstwerke analysiert, benannt und mit Gemälden und Zeichnungen Seurats konfrontiert. Dabei wird zu zeigen sein, dass der Franzose in geringem Umfang zwar auch Motive seiner japanischen Kollegen als Inspiration nutzte, weit mehr aber von Anregungen bezüglich des Bildaufbaus, der Akzentuierung, der Flächengestaltung und anderem mehr profitierte. Auch diese führten seinen aufnahmebereiten Geist zu völlig neuen Bilderfindungen, deren viele im Folgenden besprochen werden sollen.

Die Herausarbeitung der Bedeutung dieser interkulturellen Begegnung, die zu Beginn als rein künstlerisch-visuelle Konfrontation in Erscheinung trat, um im Fortschritt ihrer Entfaltung tiefe Berührungspunkte zwischen dem Kunstschaffen und -verständnis beider Kulturen zu dekuivieren, wird eine gravierende Lücke in der Erforschung des Werks von Georges Pierre Seurat schließen.

Ein wesentliches Merkmal der Arbeit wird also sein, immer wieder die Erdung durch das Kunstwerk selbst zu suchen, nah an der Arbeit des Künstlers zu bleiben und jedem Bild seine Einzigartigkeit und Unersetzbarkeit zu belassen. Dementsprechend wird zwar der formale Hintergrund des Künstlers durch die Offenbarung des Bezugs zum Japanismus bereichert und wesentlich vervollständigt, um dann jedoch eben diesen Hintergrund in seiner Gesamtheit abzurücken vom Bild als eigentlichen Mittelpunkt, und um so Raum zu schaffen für den Interpreten, der über seine Anschauung den Zugang zum Inhalt jedes einzelnen Kunstwerkes findet.

Ein Wechsel in der Methodik ergibt sich zwangsläufig aus der Unterschiedlichkeit der Teilbereiche und schließt naturwissenschaftliche, historische, komparative, deskriptive bis ikonisch-anschauliche Analyse ein.

Horst Bredekamp charakterisiert die Kunstkammern des 16. Und 17. Jahrhunderts: „Augenscheinlich ging es bei der Plazierung der Kunstkammerobjekte nicht so sehr um eine säuberliche Trennung der verschiedenen Bereiche, sondern um die Inszenierung schöpferischer Unordnung. Mit purer Regellosigkeit ist diese jedoch keineswegs zu verwechseln. Vielmehr lag ihr intellektueller Anspruch darin, die Sammlungsobjekte in ein Netz des assoziativen und grenzüberschreitenden visuellen Austausches zu spannen und auf diese spielerische Weise sowohl die äußere wie

auch die innere Natur des Menschen zu erkunden.“<sup>2</sup> „Unbestreitbar bleibt aber ihr Verdienst, jenes Denken in visuellen Assoziationen geschult zu haben, das den Sprachsystemen vorausläuft. Auch hierin liegt ihre aktuelle Bedeutung.“<sup>3</sup> Hier fühle ich mich ebenso dem großen Sozialwissenschaftler und Medientheoretiker Manuel Castells verpflichtet. "I continue to believe that theories are just disposable tools in the production of knowledge ... a toolbox to understand social reality."<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Bredekamp, Horst, Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993), in Bredekamp, Horst, Bilder bewegen – Von der Kunstkammer zum Endspiel, Berlin 2007, S. 124.

<sup>3</sup> Ebenda S. 135.

<sup>4</sup> Castells, Manuel, Communication Power, Oxford 2009, S. 5f.

## 2. SEURAT UND DER JAPONISMUS



2 Georges Pierre Seurat, *La Grande Jatte*, 1884/86, 207 x 308 cm, Art Institute, Chicago.

Als am 2. Dezember 1859 in der Rue de Bondy 60 in Paris Georges Pierre Seurat geboren wird, sind bereits die Weichen gestellt für eine Entwicklung im internationalen Kunstgeschehen, die bis heute sowohl in ihrer vollen Ausprägung als auch in ihren spezifischen Auswirkungen noch längst nicht voll erfasst und kunsthistorisch ausgewertet worden ist. Gemeint ist der durch die plötzliche Öffnung Japans zum Westen im Jahre 1854 ermöglichte Einfluss, den die fernöstliche, insbesondere die japanische Kunst unvermittelt auf die Maler des 19. Jahrhunderts ausübte und der in mehreren Wellen bis ins 20. Jahrhundert spürbar blieb als Ausdruck einer zunächst visuellen Begegnung zwischen Ost und West. Die künstlerische Auseinandersetzung mit den als revolutionär empfundenen Artefakten und schließlich ihr subtiler bis offenkundiger Niederschlag

in der Kunst des Westens bildete das Fundament einer Strömung, die heute im Allgemeinen mit dem Begriff 'Japonismus' bezeichnet wird, und in der französischen Metropole in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ihre Anfänge fand, bevor sie sich unaufhaltsam ausbreitete.

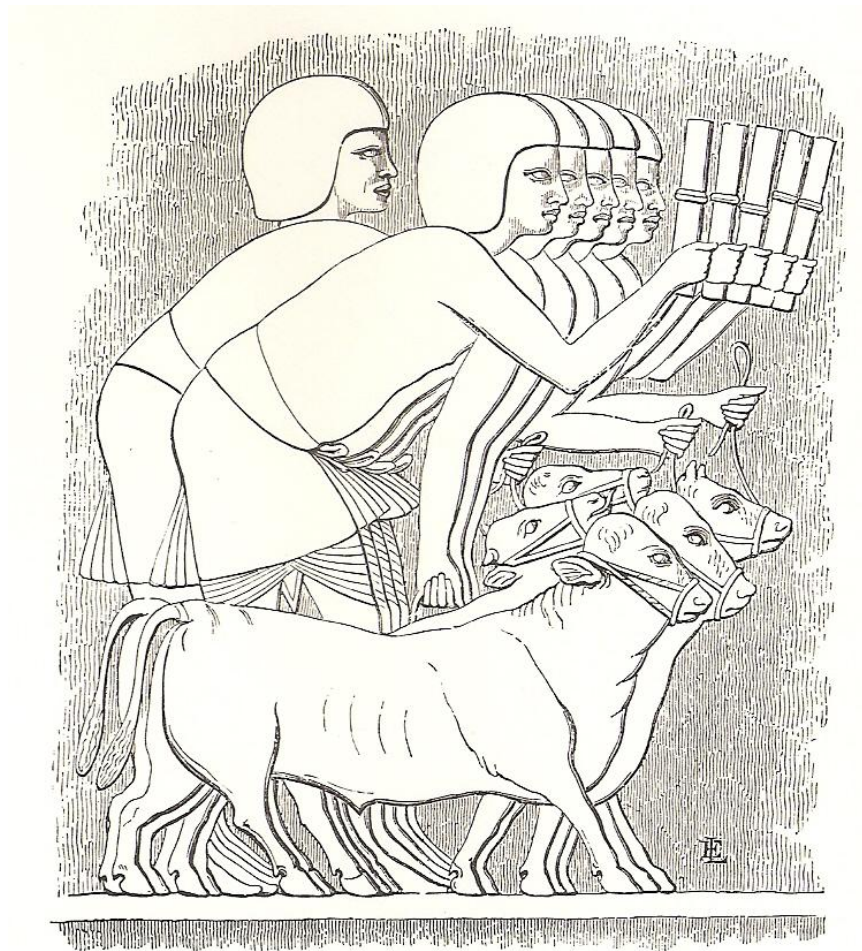
Seurat steht nicht gerade in dem Ruf, ein ausgesprochener Japonist zu sein. Die Frage nach möglichen Vorbildern oder inspiratorischen Quellen für den Pointillisten wird meist beantwortet mit dem Hinweis auf den Einfluss Piero della Francesca und der ägyptischen Kunst sowie der wissenschaftlichen Arbeiten von Charles Blanc, Michel-Eugène Chevreul, Hermann von Helmholtz, Charles Henry, Ogden Nicholas Rood, David Pierre Giottino Humbert de Superville und David Sutter.<sup>5</sup> "Die Grande Jatte ist sicher eines der am gründlichsten durchdachten Bilder aller Zeiten und genauso vollendet durchkomponiert wie ein Wandbild von Piero della Francesca. Es hat eine zeitlose Würde, die an die altägyptische Kunst erinnert."<sup>6</sup> Auch Robert L. Herbert hebt diese Einflüsse hervor: "Quattrocento painting, another art then considered primitive, may also have been of special interest to Seurat at the time of the Grande Jatte. Several of his friends compared his painting to early Renaissance Art. Although they do not mention Piero della

---

<sup>5</sup> Vgl. Martini, Alberto, Negri, Renata, Cézanne und der Nachimpressionismus, München 1975, S. 11. Homer, William Innes, Seurat and the Science of Painting, Cambridge, Mass. 1964.

<sup>6</sup> Janson, Horst W., Janson, Dora Jane, Malerei unserer Welt, Köln 1960, S. 261f.

Francesca, copies of whose frescoes were in the Ecole des Beaux-Arts when Seurat was a student there, he has more recently been considered a possible influence. ... Did Seurat also look carefully at Egyptian art?"<sup>7</sup>



3 Stich eines ägyptischen Reliefs in Blanc, Charles, Grammaire, Sculpture, Abschnitt XV.

Herbert selbst unternimmt einen unmittelbaren Vergleich zwischen einem ägyptischen Relief abgebildet bei Charles Blanc und Seurats *Le Chahut*. "... sieht man einen Stich

---

<sup>7</sup> Herbert, Robert L., *Seurat's Drawings*, New York 1962, S. 113f. In einer Fußnote bezieht sich Herbert auf weitere Texte, die einen Vergleich von Seurat mit Piero della Francesca dokumentieren. S. 168.



nach einem ägyptischen Bas-Relief, dessen wiederholte geometrischen Rhythmen bemerkenswert denen von Le Chahut ähneln. Es ist nicht auszuschließen, dass Seurat sich in ihnen unbewusst an das graphische Schema aus einer Jugendlektüre erinnert."<sup>8</sup>

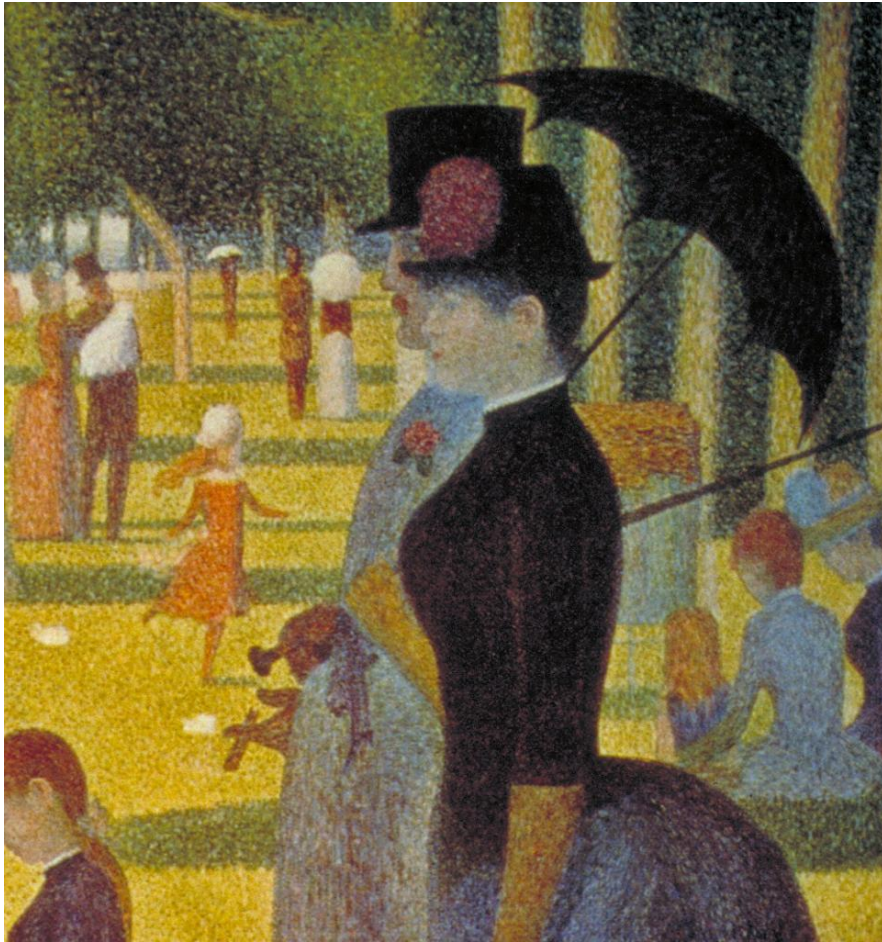


4 Piero della Francesca 1420-1490, Federico da Montefeltro mit seiner Gattin Battista Sforza, Diptychon, 1465/66 oder um 1473, Galleria degli Uffizi, Florenz.

In den Magazinen der École des Beaux Arts, die Seurat seit dem Februar des Jahres 1878 besuchte, lagerten zahlreiche Kopien nach Fresken des italienischen Malers Piero della Francesca, die dort als Zeichenvorlagen dienten. Der strengen Formenwelt der ägyptischen Kunst begegnete er in den umfangreichen Sammlungen des Louvre.

---

<sup>8</sup> Herbert, Robert L., Die Theorien Seurats und der Neoimpressionismus, in Sutter, Jean, Die Neo-Impressionisten, Berlin 1970, S. 40.



5 Georges Pierre Seurat, Detail, *La Grande Jatte*, 1884/86, 207 x 308 cm, Art Institute, Chicago.

Auch wird der Fotografie und hier insbesondere der Wirkung von Momentaufnahmen auf die Künstler jener Epoche ein nicht unwesentlicher Einfluss zugeschrieben<sup>9</sup>, wobei oft unberücksichtigt bleibt, dass der Aufbau einer veröffentlichten Fotografie in der Regel den eher konservativen Gestaltungsmerkmalen der damaligen Salonmalerei verpflichtet war. Momentaufnahmen mit zufälligen, gewagten und einen Künstler inspirierenden Ausschnitten waren

---

<sup>9</sup> Vgl. Imdahl, Max, *Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Edgar Degas*, in *Festschrift für Gert Von Der Osten*, Köln 1970, S. 228ff.

wegen der immer noch relativ langen Belichtungszeiten die Ausnahme, galten als nicht vollendet und wurden von den Fotografen nur selten veröffentlicht.

So stichhaltig und begründet diese Vergleiche auch sind, so ist es doch aus heutiger Sicht verwunderlich, dass der japanische Impuls auf Seurat nahezu ausnahmslos unterschlagen wurde. So meint auch Klaus Berger: "Immer wieder ist versucht worden, Seurats rhythmische Gestaltung auf Piero della Francesca oder andere Quattrocentisten zu beziehen, auf ägyptische Reliefs auch oder auf byzantinische Mosaiken, aber niemand ist es eingefallen, sein Verhältnis zum zeitgenössischen Japonismus zu prüfen..."<sup>10</sup>

Ein Grund für die Zurückhaltung bei der Untersuchung jener möglichen Inspirationsquelle für Seurat könnte in dem Umstand liegen, dass der Hauptteil seiner Schaffenszeit in das Dezennium von 1881-1891 fällt, also in eine Zeit, in der der Japonismus längst Fuß gefasst hatte. Dies kann bedeuten, dass japanische Elemente im Werk des Künstlers auch schon aus zweiter Hand übermittelt worden sind, so zum Beispiel aus den Werken der Impressionisten. Es bleibt also zu unterscheiden, ob es sich im jeweiligen Fall um allgemein japonistische Tendenzen handelt oder ob für das ein oder andere Merkmal direkte japanische Einflüsse

---

<sup>10</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 126.

nachgewiesen werden können.

Während bereits einige Arbeiten vorliegen, die sich mit den Erscheinungen des Japonismus im Zusammenhang mit einzelnen Künstlern auseinandersetzen, steht die Aufgabe, auch Seurat einmal unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, noch aus. Lediglich Ansätze dazu bieten der Beitrag 'Seurat's Japonisme' von Henry Dorra und Sheila C. Askin aus dem Jahre 1969 in der Gazette Des Beaux Arts und dazu die Ergänzungen von Klaus Berger und Siegfried Wichmann von 1980.<sup>11</sup> Allerdings beschränken sich diese Autoren auf die Suche nach den direkten 'Vorlagen' durch eine Gegenüberstellung von ausgewählten Werken Seurats mit Beispielen aus der Kunst des Ukiyo-e, des japanischen Vielfarbenholzschnitts. So wird leicht eine mögliche Abhängigkeit in Bezug auf Stil und Innovationspotential des französischen Malers suggeriert. Demgegenüber ist es notwendig, die Eigenständigkeit Seurats in seinem künstlerischen Anliegen herauszuarbeiten, um auf diesem Wege die Bedeutung des Japonismus für ihn zu begreifen. Diesen weitergehenden Überlegungen gehen eine Zusammenfassung der bisherigen Untersuchungen bezüglich des Verhältnisses Seurat - Japonismus, sowie einzelne Er-

---

<sup>11</sup> Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969, S. 81-94. Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980. Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980. Wichmann, Siegfried, Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972.

gänzungen und Korrekturen an deren Ergebnissen voran. In der Einführung zu seinem epochalen Werk über Peter Behrens und die AEG macht Tilmann Buddensieg eine bemerkenswerte Feststellung über sich selbst: "So evident das völlige Fehlen technischen Wissens dessen ist, der den einleitenden Essay schrieb ...", um dann zu folgern, "dass zunächst einmal die Zuständigkeit der Kunstgeschichte durch eine möglichst vollständige Behandlung der von ihr selbst darstellbaren Aspekte beansprucht werden sollte."<sup>12</sup> Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit kann also nicht sein, einen Überblick über die japanische oder gar ostasiatische Kunstgeschichte zu liefern, noch eine vollständige Entwicklungsgeschichte des Japonismus und seiner Erforschung aufzuzeigen, zumal zu diesen Themen inzwischen umfangreiche Literatur veröffentlicht worden ist.<sup>13</sup> Über die bereits genannten Arbeiten hinaus sollen hier nur zwei wichtige Ausstellungen zu diesem Thema Erwähnung finden. 'Le Japonisme' wurde 1988 sowohl in Paris als auch in Tokio gezeigt. 'Japan und Europa - 1543-1929' war 1993 in Berlin zu sehen. Beide Ausstellungen wurden durch hervorragende Kataloge begleitet.<sup>14</sup> Ziel dieser Arbeit ist es

---

<sup>12</sup> Buddensieg, Tilmann, *Industriekultur - Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979, S. 6.

<sup>13</sup> vergl. Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980. Wichmann, Siegfried, *Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980. Wichmann, Siegfried, *Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972

<sup>14</sup> Editions de la Réunion des musées nationaux, *Le Japonisme*, Paris 1988. Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, *Japan und Europa - 1543-1929*, Berlin 1993.

vielmehr, Seurats malerisches Œuvre mit Werken der ostasiatischen, vornehmlich japanischen Kunst zu konfrontieren, um anhand der Untersuchungsergebnisse dem künstlerischen Ansinnen des französischen Malers neue und erhellende Aspekte abzugewinnen.



6 Georges Pierre Seurat, *Der Künstler in seinem Atelier*, 1884, 30,7 x 22,9 cm, Museum of Art, Philadelphia.

## 2.1. ZUR JAPONISMUSFORSCHUNG



7 Edouard Manet 1832-83, Emile Zola, 1867/68, 46 x 114 cm, Louvre, Paris.

In der Mehrzahl der Arbeiten, die den japanischen Einfluss auf verschiedene europäische Künstler erwähnen, wird ausschließlich die Graphik in Form des Vielfarbenholzschnittes (Ukiyo-e) als Impulsgeber gewürdigt. Auch Klaus Berger legt in seiner umfangreichen und detaillierten Studie über den Japonismus das Hauptgewicht auf die Kunst des

Ukiyo-e und die Skizzenbücher (Manga) Katsushika Hokusais (1760-1849).<sup>15</sup> Dass darüber hinaus das japanische Kunsthandwerk, die Querrollen- (Emaki-mono), die Hängerollen- (Kakemono), die Fächer-, die Stellschirm- und auch die Tuschmalerei (Suiboku oder Sumi-e) im Paris des späten 19. Jahrhunderts gesehen wurden und dem Interessierten auch als Anregung dienen konnten, dokumentiert Siegfried Wichmann in seinem grundlegenden Werk.<sup>16</sup>

Ebenso schildert Peter H. Feist die Situation jener Zeit in Paris. "Ein Symptom für den neuen weltweiten Austausch kultureller Leistungen ist in der Mode des Japonismus zu erblicken, die an die verspielten höfischen Launen der Chinoiserien im Rokoko anknüpfte. 1856 stieß der französische Grafiker Félix Bracquemond, der später mit den Impressionisten ausstellte, als erster auf japanische Holzschnitte, für die er bald auch seine Freunde Manet und Whistler begeisterte. Nachdem es seit 1862 in Paris ein Geschäft für Ostasiatica gab, dem bald weitere nachfolgten, und die japanischen Pavillons auf den Weltausstellungen immer mehr Schätze präsentierten, wurden Kimonos, Fächer, Wandschirme und Lackschränken zu einem -Muss-

---

<sup>15</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980. Vgl. Baumgart, Fritz, DuMont's Kleine Kunstgeschichte, Köln 1972, S. 296 u. 307. Selz, Jean, Lexikon des Impressionismus, Köln 1975, S. 80.

<sup>16</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980. Wichmann, Siegfried, Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972.



für modebewusste Damen und Herren."<sup>17</sup> Die Weltausstellungen jener Zeit vermittelten der westlichen Welt sogar Beispiele japanischer Gartenbaukunst und Grundzüge der japanischen Architektur anschaulich, und so erkennt Walther Gensel auch an, dass "die japanische Kunst ... seit dem Beginn der 60er Jahre und besonders seit der Weltausstellung von 1867 ein stetig wachsendes Interesse gefunden hatte."<sup>18</sup> Aber auch die damals schon umfangreichen Sammlungen einiger Privatleute und bekannter Galeristen wurden zum Magneten für viele Künstler, von denen einige sich selbst bedeutende Sammlungen zulegte.<sup>19</sup> Hier sind vor allem Vincent Van Gogh, der mit seinen Drucken sogar eine Ausstellung einrichtete<sup>20</sup>, und Claude Monet, der sich in seinem Landhaus in Giverny eine auch von Kennern bewunderte Ukiyo-e-Sammlung aufbaute hervorzuheben.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Feist, Peter H. (Hrsg.), *Impressionismus - Die Erfindung der Freizeit - Mit Texten von Baudelaire bis Zola*, Leipzig 1993/2007, S. 12.

<sup>18</sup> Gensel, Walther, *Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution*, in Knackfuß, H., Zimmermann, Max, Gensel, Walther, *Allgemeine Kunstgeschichte*, Bielefeld/Leipzig 1910, S. 477f.

<sup>19</sup> Vgl. Billy, André, *Les Frères Goncourt*, Flammarion 1954, S. 323.

<sup>20</sup> Vgl. Rewald, John, *Von Van Gogh bis Gauguin - Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Köln 1967, S. 42.

<sup>21</sup> Aitken, Geneviève, Delafond, Marianne, *La Collection D'Estampes Japonaises De Claude Monet À Giverny*, Paris o.J. Beaucamp, Eduard, *Maler, Gärtner, Mystiker - Claude Monet in Giverny*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.8.1980. Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Mün-



8 Vincent van Gogh 1853-90, Pere Tanguy, 1887/88, 92 x 75 cm, Musée Rodin, Paris.

Pissarro äußerte sich überschwänglich: "Hiroshige ist ein prachtvoller Impressionist. Monet, Rodin und ich sind begeistert. ... diese Japaner bestärken mich in unserer Sehweise."<sup>22</sup>

---

chen 1980, S. 79. Joyces, Claire, Forge, Andrew, Monet at Giverny, London 1975, S. 72 u. 85.

<sup>22</sup> Pissarro, Camille, zit. in Platte, Hans, Zauber der Farbe - Der französische Impressionismus, Stuttgart 1962, S. 174.



9 Claude Monet (1840-1926) in Giverny - Japanische Holzschnitte an den Wänden des Esszimmers wie auch in den meisten der anderen Räume, Foto Slg. Piguet.

Die Plötzlichkeit, mit der die ersten japanischen Holzschnitte in Frankreich auftraten, wurde durch die gewaltsame Öffnung des japanischen Handelsmarktes seitens der Amerikaner nach einer jahrhundertlangen und strengen Isolation in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts provoziert und zog für die Rezeption dieser Erzeugnisse besondere Konsequenzen nach sich: Das Pariser Publikum sah sich der Betrachtung und Beurteilung der eingeführten Kunstwerke völlig unvorbereitet ausgesetzt, ohne jede Kenntnis zu besitzen von deren Entstehungsbedingungen in dem fernen Kaiserreich. Viel zu schnell funktionierte der Handel, als dass ein profundes Wissen über Philosophie, Politik und Religion, die eng mit der Bedeutung der japanischen Kunst verknüpft sind, die Rezeption hätte untermauern können.

"Es ist die Stärke und zugleich die Begrenzung des Japonismus, dass er als künstlerisch-visuelle Bewegung in Erscheinung getreten und vom Gehalt der japanischen Lebensweise nur ganz oberflächlich berührt worden ist. Ja, man muss noch einen Schritt weitergehen und feststellen, dass nicht die japanische Kultur und nicht einmal die objektive Geschichte der japanischen Kunst hier ins Gewicht fallen, sondern einzig und allein das, was die Pariser interessierten Kreise sehen wollten und sehen konnten."<sup>23</sup>

Diesem Phänomen Rechnung tragend beschreibt Wichmann seine Arbeitsweise: "Die vorgetragenen Erörterungen und Analysen meinen nicht die sinologischen oder japonologischen Disziplinen, es bestand nicht die Absicht, die ostasiatische Kunst zu interpretieren oder ethnologisch zu analysieren."<sup>24</sup>

Im Vordergrund auch dieser Arbeit stehen Untersuchungen, die nach einer Einteilung Bergers drei Grade der Assimilation japanischer Kunst berücksichtigen: "Von der Imitation einzelner Motive führt der Weg zur stilistischen Anpassung und von da zur schöpferischen Umgestaltung."<sup>25</sup> Diese Entwicklungslinie ist sowohl kennzeichnend für die Geschichte des Japonismus im Allgemeinen, als

---

<sup>23</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 11.

<sup>24</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 6.

<sup>25</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 14.

auch nachweisbar im Werk einzelner Künstler im Besonderen.



10 James Abbott McNeill Whistler 1834-1903, Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room, Die Prinzessin im Porzellanland, 1863/64, 199,9 x 116,1 cm, Smithsonian Institution's Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

Einige Autoren legen inzwischen größeren Wert auf die philosophischen Inhalte der fernöstlichen Kunst, insoweit sie vom Kunstwerk selber vermittelbar sind. Einen interessanten Versuch unternimmt Jacques Dufwa, der zunächst einen Faden von der alten Zen-Malerei bis zu den späten Holzschnitten Andô Hiroshiges webt, um dann einen diesbezüglichen Einfluss über Hiroshiges Blätter auf Manet, Degas, Monet und Whistler nachzuweisen.<sup>26</sup>

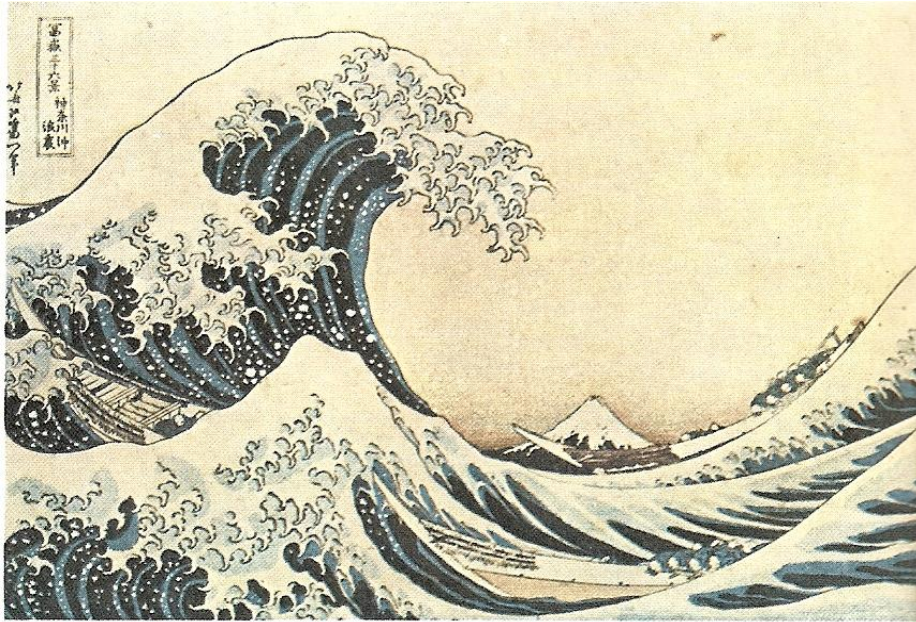
---

<sup>26</sup> Dufwa, Jacques, Winds from the East, A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856-86, Stockholm 1981.

Die vornehmste Aufgabe der Japonismusforschung bleibt, die oftmals subtilen Beziehungen zwischen der Kunst Europas und der des Fernen Ostens transparent werden zu lassen, ohne jedoch den Blick auf die originären Beiträge der beteiligten Künstler zu verstellen.

## 2.2. JAPONISTISCHE ELEMENTE IM WERK SEURATS

### 2.3. SEURAT IM LICHT DER JAPONISMUSFORSCHUNG



11 Katsushika Hokusai 1760-1849, Die Woge - der Fuji gesehen durch ein Wellental bei Kanagawa aus der Serie 36 Ansichten des Berges Fuji, 1830, 25,3 x 38,2 cm.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass sich bisher nur Dorra und Askins, sowie Berger und Wichmann näher über den Einfluss der japanischen Kunst auf das Werk Seurats geäußert haben. Dorra sieht vor allem im hohen Abstraktionsgrad der japanischen Vielfarbenholzschnitte die eigentliche Bedeutung für die Kunst Seurats. "As a matter of fact, although Seurat never adopted the uniform color areas and the continuous boundaries of the Japanese printmakers, he nevertheless borrowed from them some of the devices that enabled him to detach himself from the mainstream of naturalism, and arrive at a new level of

abstraction."<sup>27</sup> Diesen Schluss rechtfertigt der Autor durch einen fruchtbaren Vergleich einzelner Bildmittel Seurats mit Ukiyo-e Blättern vor allem von Andô Utagawa Hiroshige (1797-1858), Katsushika Hokusai (1760-1849), Ichiyosai Kunisada (1786-1865) und Torii Kiyonaga (1752-1815).



12 Katsushika Hokusai 1760-1849, Ein Boot im Kampf mit den Wogen, 1834.

Besonders interessant ist die Gegenüberstellung von Seurats Gemälde 'Le Bec du Hoc' mit Hokusais 'Ein Boot im Kampf mit den Wogen', die eine frappierende Ähnlichkeit beider Kompositionen offenbart. Darüber hinaus hält Dorra das Motiv der fliegenden Vögel in beiden Bildern und auch die Tatsache, dass das Ukiyo-e Blatt eine gemalte Umrahmung aufweist - ein für die Bilder des Franzosen typisches Merkmal -, für ein zusätzliches Indiz der Patenschaft.

---

<sup>27</sup> Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969, S. 83.





13 Georges Pierre Seurat, *Le Bec du Hoc*, 1885, 64,5 x 81,5 cm, The Tate Gallery, London.

Bemerkenswert folgerichtig ist Gottfried Boehms Beschreibung des Felsens, die sich trotz Betonung von "Volumen" und "monumentaler Höhe" wie die einer gewaltigen dynamischen Urkraft ausnimmt mit den Phasen "Auftürmen", "Wölbung" und "Absturz".<sup>28</sup> Noch dramatischer klingt es bei Robert L. Herbert: "All these small accents are nearly overwhelmed by the undulating mass of the cliff, which, like some beached Moby Dick, heaves its bulk upward with an energy that is barely contained by the symmetry of Seurat's composition."<sup>29</sup> Diese scheinbare

---

<sup>28</sup> Boehm, Gottfried, *Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat*, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, *Georges Seurat - Figur im Raum*, Zürich 2009, S. 88.

<sup>29</sup> Herbert, Robert L., *Georges Seurat*, New York 1991.

Umdeutung oder gar Missachtung des Bildgegenstands durch Seurat beweist einmal mehr die Freiheit seiner Art der Gestaltung und die Bedeutung, die den innerbildlichen Bewegungskräften in seinen Bildern zukommt.



14 Georges Pierre Seurat, Frau mit Puderquaste vor einem Spiegel, 1889/90, 94,5 x 79,2 cm, Courtauld Institute Galleries, London.

Ähnliche Beziehungen wie zuvor bei 'Le Bec du Hoc' ermittelt Dorra auch zwischen Seurats 'Der Strand von Bas-Butin bei Honfleur' und Hiroshiges 'Fifty-Three Stages

of the Tokaido Highway - Yui'. 'Les Poseuses - Die Modelle' vergleicht er mit Kunisadas berühmten Kurtisanenbildern und 'Jeune femme se poudrant' mit Kunisadas 'Woman at Toilet'. "It purports to turn a quite prosaic aspect of feminine cosmetic care into a stylised, ballet-like scene."<sup>30</sup>



15 Torii Kiyonaga 1752-1815, Diptychon, Das Frauenbad, um 1780, Museum of Fine Arts, Boston.

Besonders die beiden Bilder der sich schminkenden Frauen ähneln sich in Thema, Komposition und durch die ins Bild aufgenommenen Motive bis ins kleinste Detail. Dorra weist auf den beschrifteten Spiegel in der linken oberen Bildecke von Kunisadas Blatt hin, der in seiner dekorativen Funktion dem Blumenbild mit den Klapptürchen in Seurats Gemälde entspricht. Das ursprünglich an dieser Stelle ausgeführte

---

<sup>30</sup> Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969, S. 85f.

und dann später durch die Blumen ersetzte Selbstportrait des Malers findet ebenfalls in der Kunst des Ukiyo-e seine Vorläufer. "Instead of the vase with flowers seen between the two panels of the folding mirror on the wall, Seurat first had painted his own portrait. When a friend who saw it told him it made him look silly, Seurat covered his face with the flower pot."<sup>31</sup>

Der Vorschlag Mark Roskills, den durch eine Luke schauenden Heizer auf Torii Kiyonagas Diptychon 'Das Frauenbad' als Quelle anzusehen<sup>32</sup>, scheint jedoch weit hergeholt zu sein, da dieses Detail in einem völlig anderen Funktionszusammenhang erscheint. Der nur teilweise sichtbare Männerkopf in der linken oberen Bildecke ist viel zu klein, um dem dekorativen und bildprägenden Spiegel bei Kunisada bzw. dem Portrait Seurats als Entsprechung zu dienen, und ist wohl eher als humoristischer Effekt zur Auflockerung der Badeszene gedacht.

Über die in der Literatur beschriebenen Vorschläge hinaus bieten sich zwei weitere Vergleiche bezüglich des übermalten Selbstportraits an: Lohnend ist hier ein Blick auf zwei Kurtisanenbilder, deren Inszenierung sich zwar nicht so exakt wie der Druck Kunisadas auf 'Jeune femme se poudrant' beziehen lässt, die jedoch anstelle der Beschriftung Personenportraits auf den ebenfalls vorhande-

---

<sup>31</sup> Vgl. Courthion, Pierre, Seurat, S. 120.

<sup>32</sup> Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969, S. 88.

nen und in gleicher Bedeutung aufgefassten Spiegeln zeigen. Es handelt sich hier um ein Werk des Utamaro-Schülers Kitagawa Kikumaro (Tsukimaro) mit dem Titel 'Tsukasa of Ogi-ya compared to a chinese beauty' und um zwei sehr frühe Kurtisanenbilder von Hiroshige aus der Serie 'A mirror of faithful courtisans' mit dem Titel 'Umegawa of Tsuchi-ya' und 'The Courtesan Komurasaki of the Miura-ya House'.



16 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Umegawa of Tsuchi-ya und The Courtesan Komurasaki of the Miura-ya House aus der Serie A mirror of faithful courtisans.

Der Spiegel des ersten Blattes zeigt eine chinesische Schönheit, die in ihrer Vorbildlichkeit für den japanischen Geschmack mit der dargestellten Kurtisane verglichen werden soll. Auf den beiden anderen Blättern befinden sich in den stark vereinfachten Spiegeln die Portraits von Männern, die auf die Japanerinnen herabzuschauen scheinen, - ein Motiv, das man sich ähnlich wie das mit

Seurat und Madeleine Knoblock, der 'Jeune femme se poudrant', vorzustellen hat.



17 Katsushika Hokusai 1760-1849, Manga, Vermischte Skizzen, 1823-1848, Zweifarbendruck, 19,7 x 16,5 cm, Privatbesitz, - im Vergleich mit dem Akrobaten in Georges Pierre Seurat, Der Zirkus, Detail, um 1889/90, Öl auf Leinwand, 186 x 151,1 cm, Musée National du Louvre, Paris.

Über jene die Komposition und die Ikonographie betreffenden Beispiele hinaus "... zeigt Dorra einige Parallelen in Formmitteln und Einzelmotiven zwischen den Landschaften des Pariser Malers und Blättern von Hiroshige und auch Hokusai: z.B. willkürliche Schatten, um rhythmische Kontraste zwischen hellen und dunklen Streifen zu entwickeln,

scharfe Absetzung des dunklen Vordergrundes gegen den hellen Mittelgrund durch eine elegante Kurve, Ersetzung der impressionistischen atmosphärischen Hülle durch ein schwingendes Kurvenmuster ..., Bäume in scharfer Silhouette gegen Wasser und Himmel gesehen, Wolken als rhythmische Figurationen in welligen Bändern, Wiedergabe des räumlichen Zurückweichens durch Addierung weiter Farbflächen vom unteren zum oberen Bildrand ... im Sinne der Vogelperspektive."<sup>33</sup>

Wichmann dehnt den Kanon der möglichen Vorlagen auf die Skizzenbücher (Manga) Hokusais aus. Hier sieht er den Einfluss besonders in der Übernahme japanischer Haltungs- und Bewegungschiffren, die, vermittelt über die Holzschnitte, den Europäern "Empfänglichkeiten gegenüber Stimmungen geringster Intensität"<sup>34</sup> hätten näherbringen können. So lasse sich der Akrobat mit der extremen Körperhaltung in der Mitte des letzten großen unvollendet gebliebenen Gemäldes 'Der Zirkus' auf eine Bewegungsstudie aus Hokusais 'Manga' zurückführen.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 126.

<sup>34</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 69.

<sup>35</sup> Ebenda.



18 Georges Pierre Seurat, Der Zirkus, Detail, um 1889/90, Öl auf Leinwand, 186 x 151,1 cm, Musée National du Louvre, Paris.



19 Hermann Obrist 1862-1927, Wandbehang, Peitschenhieb/Alpenveilchen, 1895, Ausführung Berthe Ruchet, Seide auf Wollstoff, Platt- und Stielstich, 120 x 185 cm, Stadtmuseum, München.

Der Zirkus bietet noch ein weiteres Detail, das im unmittelbaren Zusammenhang mit der Visualisierung von Bewegung, wenn nicht gar akustischen Elementen steht. Die



vom Zirkusdirektor gehaltene Peitsche endet in einer arabesken Spiralform, die an japanische Vorbilder erinnert. Dieser zunächst bemüht wirkende Vergleich gewinnt an Brisanz durch eine fünf Jahre später entstandene und viel beachtete Stickerei von Hermann Obrist. Der sogenannte ‚Peitschenhieb‘ ist eigentlich ein florales Motiv, doch ist der Wille des Künstlers unübersehbar, einerseits zeitliche Bewegung durch eine synchrone Darstellung des Ablaufs von Wachstum, andererseits Virulenz durch einen explosiven Linienverlauf darzustellen. Hier vermutet Christian Drude doch deutlich die Nähe zum Japonismus. „Der hohe Abstraktionsgrad deutet ebenso wie die Dynamik des Kurvenverlaufs darauf hin, dass Obrist durch japanische Farbholzschnitte eines Hokusai und Hiroshige ... angeregt worden sein könnte. ... Während Obrists Paris-Aufenthalts 1890 fand eine umfangreiche Ausstellung zum japanischen Farbholzschnitt statt.“<sup>36</sup> Auch Sandra Uhrig sieht in der Zuwendung Obrists sowohl zur Natur als auch zum Japonismus keinen Widerspruch. "Sein Streben galt dem steten Suchen einer neuen Formensprache in direkter Auseinandersetzung mit den in der Natur vorkommenden Strukturen. ... Die Analogien zur japanischen Kunst sind evident ..."<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Drude, Christian, Reform des Lebens – Reform der Kunst – Jugendstil in Deutschland, in Kohle, Hubertus (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, Darmstadt 2008, S. 476.

<sup>37</sup> Uhrig, Sandra, Der Einfluß japanischen Kunst auf die Jugendstilkünstler in München, in: Salmen, Brigitte, Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hrsg.), '... diese zärtlichen, geist-



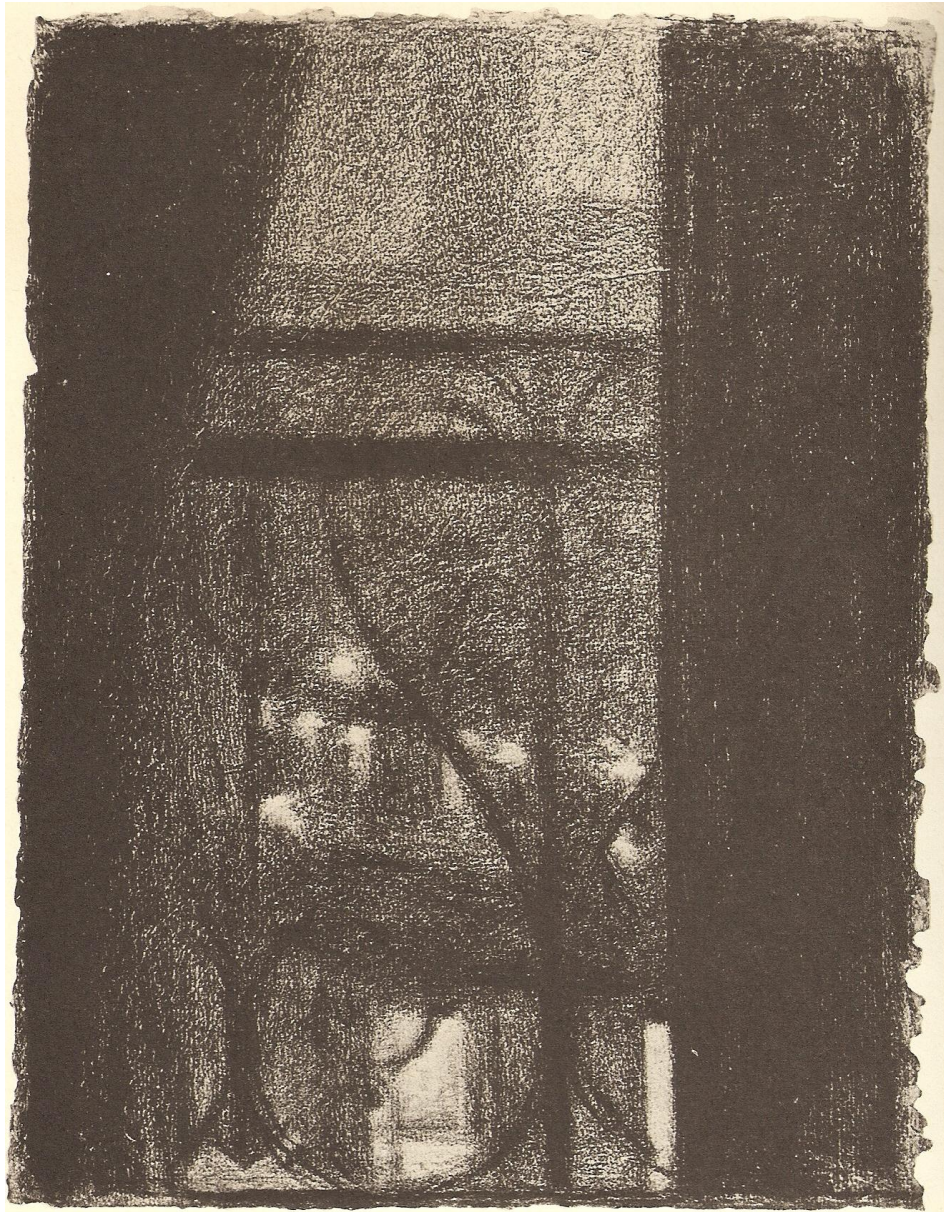
20 Georges Pierre Seurat, *Vor dem Balkon*, ca. 1883. 31 x 24 cm, Musée du Louvre, Paris.

Ob Seurat und Obrist eventuell die gleichen oder ähnliche Vorlagen studiert haben ist unerheblich. Interessanter wäre da schon die Frage, ob der Jugendstilkünstler anlässlich

---

vollen Phantasien ...' Die Maler des 'Blauen Reiter' und Japan, München 2011, S. 47.

seiner Reise 1890 Seurats Gemälde gesehen hat und so auch von dessen Interpretation jener Chiffre inspiriert worden ist.



21 Georges Pierre Seurat, Blick durch das Balkongitter, ca. 1883, 31,6 x 24 cm, Slg. E. W. Kornfeld, Bern.

In einer gänzlich anderen und eher traditionellen Form widmet sich Seurat der Arabeske in ‚Vor dem Balkon‘, ‚Blick durch das Balkongitter‘ und der zugehörigen Studie.



22 Georges Pierre Seurat, Studie, Musée du Louvre, Paris.

Berger vergleicht einen von Robert Rey<sup>38</sup> ermittelten geometrischen Schlüssel zu Seurats 'Le Chahut' mit einem ähnlichen Kompositionsschema auf dem Holzschnitt 'Die Haarfrisur' aus der Serie 'Zehn echt weibliche Handfertigkeiten' von Kitagawa Utamaro (1753-1806), einem frühen Ukiyo-e Meister, und stellt fest: "Aber welches Japanische hat er gesehen? Es ist sein gewaltiges Verdienst, dass er von der Spätkunst Hiroshiges zu der vorangehenden 'klassischen' Sehweise weitergeschritten ist und sich damit einem anderen 'Primitivismus', dem japanischen, erheblich genähert hat. Ist es ein Zufall, dass das Bild 'Le Chahut' genau zu gleicher Zeit komponiert wird, 1888, als Bing zum ersten Mal Utamaros Werk dem Pariser Publikum in seiner Ausstellung vorführt?"<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Rey, Robert, *La Renaissance du Sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle*, Paris 1931, S. 125f.

<sup>39</sup> Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei*

Durch die Hinzuziehung dieser frühen Form des Ukiyo-e, die dem eigentlich 'Ostasiatischen' viel mehr verpflichtet ist als jene späten Werke, hat Berger die Bedeutung des Japonismus für Seurat eindeutig unterstrichen. Er geht somit weit über den Ansatz Dorras und Askins hinaus, die eher zurückhaltend anmerken, dass Seurat im Gegensatz zu den Impressionisten auf einige typische Merkmale verzichte: "... new and unusual groupings of figures, offset compositions, the practice of cutting of figures at the edges of the pictures, a raised viewpoint, - all for the purpose of suggesting an element of surprise and a sense of spontaneity."<sup>40</sup> Diese Einschränkung verlangt eine genauere Überprüfung. Ebenso wichtig erscheint eine Untersuchung, ob es sinnvoll ist, hier die Begriffe 'Überraschungselement' und 'Spontaneität' in einen derart engen Sinnzusammenhang zu bringen, oder ob nicht gerade deren Unterscheidung für die Einschätzung des Japonismus bei Seurat von zentraler Bedeutung ist. Doch zunächst soll eine Untersuchung der tatsächlich im Werk von Seurat nachweisbaren japonistischen Bildmitteln Aufschluss geben über die Nähe des Künstlers zu diesem Themenkomplex.

Bergers im Zusammenhang mit der Erweiterung des Fokus auf frühe Formen des Ukiyo-e aufgeworfene Frage, welches Japanische Seurat gesehen hat, macht ein grundsätzliches

---

1860-1920, München 1980, S. 130.

<sup>40</sup> Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969, S. 90.

Dilemma jeder Arbeit über den Japonismus erneut deutlich. Es ist schwer und in den meisten Fällen geradezu unmöglich, konkrete Arten der Berührung zwischen westlichem Künstler und fernöstlichem Bildwerk nachzuweisen. Da, wo es tatsächlich gelingt, zu belegen, dass Seurat eine Anregung unmittelbar umgesetzt hat, wie zu Beginn dieses Kapitels an wenigen Beispielen demonstriert werden konnte, scheint durch Offensichtlichkeit das Projekt in einer abgesicherten und weniger spekulativen Form gestaltet werden zu können. Doch wie bereits mehrfach betont, sollen in dieser Arbeit eben nicht die direkten Vorbilder beleuchtet, sondern die subtilen Übereinstimmungen herausgearbeitet werden. So, wie der Japonismus hineingenommen wird in den Fokus der Strömungen, die Seurat beeindruckten, soll er zugleich in seiner Bedeutung relativiert werden, wie auch jene anderen immer wieder zitierten Einflüsse, denen oft eine viel zu dominierende Rolle zugeschrieben wird, immer Gefahr laufend, die künstlerische Kreativität Seurats zu verkennen. Diese Bedingungen der Japonismusforschung beschrieb schon Hans Platte: "Zwar ist es nicht leicht, diesen Einfluß im einzelnen genau nachzuweisen, aber die Bekanntschaft mit dieser Kunst hat in kompositioneller und farbtechnischer Hinsicht manchen Bildgedanken der Impressionisten bestätigt."<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Platte, Hans, Zauber der Farbe - Der französische Impressionismus, Stuttgart 1962, S. 171.

## 2.4. DIE REZEPTION DER WASSERLANDSCHAFTEN MONETS

Im Abschnitt über die Japonismusforschung und deren Aufgaben und Grenzen wurde bewusst Wert gelegt auf die Unterscheidung zwischen der eher traditionellen, auf analytischer Bewertung einzelner Bildmittel basierenden Definition und einer neueren, auch auf die philosophischen Hintergründe der zum Vergleich herangezogenen fernöstlichen Bilder rekurrierenden Vorgehensweise. Berger und Wichmann auf der einen und Dufwa auf der anderen Seite repräsentieren diese scheinbar gegensätzlichen Positionen. Berger jedoch gibt nicht nur den Anlass für den Schritt, jenen selbstgesteckten Rahmen der Japonismusforschung, der sich an dem Begriff einer "künstlerisch-visuellen Bewegung"<sup>42</sup> orientiert, zu sprengen, indem er mehrfach betont, "dass es sich hier nicht um eine passive Rezeption, sondern um einen auslösenden, aktiven Faktor handelt."<sup>43</sup> Er beginnt sogar, wenn auch zögernd, diesen Schritt zu vollziehen. "Äußere Einflüsse treffen auf innere Bereitschaft."<sup>44</sup> "Innere Notwendigkeit und äußere Gelegenheit haben hier nur ein erstaunliches Zusammenspiel erfahren."<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 14.

<sup>43</sup> Ebenda.

<sup>44</sup> Ebenda S. 8

<sup>45</sup> Ebenda S. 324.



23 Claude Monet (1840-1926) in Giverny, Fotografie Slg. Piguet.

Den Wasserlandschaften Monets in der Orangerie in Paris stellt Berger einen Textausschnitt Dietrich Seckels gegenüber, der sich ausschließlich mit ostasiatischer Kunst befasst und dessen Aussagebedeutung eindeutig über die aufgeführten Bildmittel hinaus zielt, um an das für jene Kultur Wesentliche, das Durchdrungensein von philosophisch-religiösen Inhalten, anzuknüpfen. "Alle Gebilde der ostasiatischen Kunst bewahren sich eine eigentümliche Fähigkeit, mit einer sie alle umfassenden 'Sphäre', in die sie eingebettet sind, zu kommunizieren, sich offen, verschieblich und frei schwebend zu verhalten ... Rahmenlosigkeit ... Raumunendlichkeit ... Anweisung zur Ergänzung und Ausweitung im offenen Raum des Nicht-Dargestellten ... Fehlen der Perspektive ... Entschwerung, Transparenz ... Raum-Zeit-Kontinuum ... in der Strenge der Gestaltung die Erscheinung leichter Anmut."<sup>46</sup> Berger spricht dann auch

---

<sup>46</sup> Seckel, Dietrich, Einführung in die Kunst Ostasiens, München 1960, S. 370; zit. ebenda S. 304.



von einer "seltenen Vision", von den "schwimmenden Blumen als Symbol des Kosmos" und von einer "religiösen Aura der Existenz", die jene 'Seerosen' auszudrücken vermögen.<sup>47</sup>



24 Claude Monet 1840-1926, Nymphéas, 8 Gemälde, 1920-26, insgesamt 2 x 100 m, Musée de l'Orangerie des Tuileries, Paris.

Schon vorher hat Susanne Henle in ihrer Dissertation über Monet entsprechende Beziehungen zwischen den Wasserlandschaften und der ostasiatischen Kunst herausgestellt, was sie ebenfalls mit einer Textprobe aus dem bereits genannten Buch Seckels veranschaulicht: "So ist denn die Phänomenwelt, die Natur vor allem, nicht eigentlich 'Objekt' eines beobachtenden und darstellenden Subjekts; die ostasiatische Kunst ist geradezu charakterisiert durch die Aufhebung dieses trennenden Gegenübers. Die Dinge werden von innen her erfasst, nicht vom Außenstandpunkt

---

<sup>47</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 304.

eines Subjekts, der stets einseitig fixiert und daher relativ ist, nur die zufällige Erscheinung trifft und nicht das bleibende Sein. Daher das Fehlen der Perspektive, der schwebende und gleitende Blickpunkt, die Unabhängigkeit von dem die künstlerische Freiheit nur zu leicht fesselnden Wahrheits- und Wahrscheinlichkeitsanspruch eines illusionistischen Realismus, aber ebenso auch von allen Forderungen einer wirklichkeitsfernen, geistgeborenen Idealität; daher auch die Abneigung gegen eine kalt beobachtende Objektivität und die starke Einbeziehung des Betrachters und seiner schauenden, mitlebenden Aktivität in der Eigensphäre des Kunstwerks."<sup>48</sup>



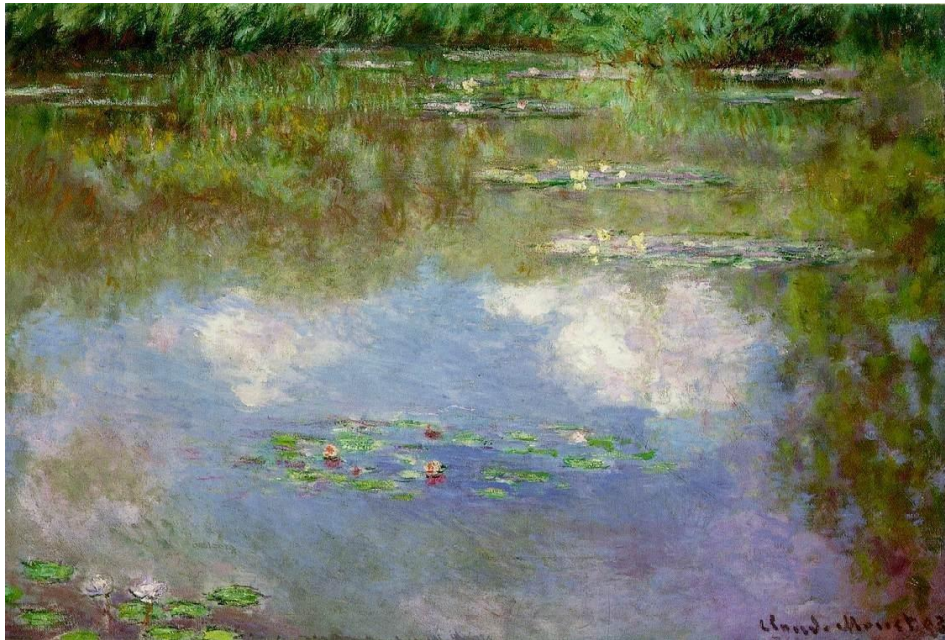
25 Claude Monet 1840-1926, Nymphéas, 8 Gemälde, 1920-26, insgesamt 2 x 100 m, Musée de l'Orangerie des Tuileries, Paris.

Henle wird allerdings noch deutlicher als Berger in ihrem

---

<sup>48</sup> Seckel, Dietrich, Einführung in die Kunst Ostasiens, München 1960, S. 375f. zit. in Henle, Susanne, Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss., Bochum 1976, S. 112.

Vergleich, indem sie ausdrücklich neben der Kunst- auch die Naturauffassung Monets mit jener der ostasiatischen Künstler gleichsetzt: "Seckels Charakterisierung dieser Kunst- und Naturauffassung trifft in jedem Punkt für Monets späte Landschaften zu ..." <sup>49</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die von Henle an gleicher Stelle zitierte Äußerung von Gustave Geffroy, der Monet mit dem Pantheismus und sogar mit dem Buddhismus in Verbindung bringt. <sup>50</sup>



26 Claude Monet 1840-1926, Seerosen mit Wolken, 1903, 74 x 106 cm, Privatsammlung.

H. G. Evers meint von den Farballungen der 'Seerosen':  
 "Sie sind in der Tat von der nicht erklärbaren Intensität der ganz starken Handschrift, der Verwandlung ins Bedeu-

<sup>49</sup> Henle, Susanne, Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss., Bochum 1976, S. 112.

<sup>50</sup> Geffroy, Gustave, Claude Monet, Sa vie, son temps, son œuvre, Band II, Paris 1924, S. 193f.; zit. ebenda S. 112.

tende, wie die riesigen Schriftzeichen, mit denen die modernen japanischen Kalligraphen durch die Welt reisen und über Papieren tanzen." <sup>51</sup> In der Einleitung von Jean-Clarence Lambert für ein Buch über japanische Malerei findet sich folgender Satz: "Im übrigen sind seine 'Seerosen', jene lange malerische Meditation aus den letzten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens, eines der japanischsten Bilder, die je im Okzident gemalt wurden, weniger eigentlich in seiner Manier und Beleuchtung als durch die Empfindungen, von denen es ausgeht und die es beim Betrachter zu erwecken sucht."<sup>52</sup> Diese Beschreibung gipfelt schließlich in einem Vergleich mit dem Zen-Buddhismus. Nach Roger Marx hat sich Monet sogar selbst mit den Japanern bezüglich des Bedürfnisses und der Fähigkeit verglichen, das Ganze durch ein Teilstück darzustellen.<sup>53</sup> Nicht zuletzt Monets Zeitgenosse und guter Freund Georges Clémenceau erwähnt in seinen Erinnerungen an den Maler eine Schrift Louis Gillets, in der jener eine Beziehung zwischen dem Erlebnis der 'Seerosen' und dem Taoismus herstellt.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Evers, H. G., Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden, 1967, S. 155.

<sup>52</sup> Lambert, Jean-Clarence, in Lésoualc'h, Théo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968, S. 7.

<sup>53</sup> Marx, Roger, Maitres d'hier et d'aujourd'hui, Paris 1914, S. 292.

<sup>54</sup> Gillet, Louis, Trois Variations sur Claude Monet, Paris 1927. zit. in Clémenceau, Georges, Claude Monet - Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes, Freiburg 1929, S. 159.

Immerhin sind die unzähligen Versuche, Monets Weltanschauung begrifflich zu fassen, überaus schillernd (nicht religiös, metaphysischer Naturalismus<sup>55</sup>, pantheistische Weltanschauung<sup>56</sup>, antiklerikal und republikanisch<sup>57</sup>, unchristlich, Naturmystik<sup>58</sup>, solitaire incroyant<sup>59</sup>) und lassen sich vielleicht unter der Bezeichnung 'atheistisch-kosmischer Realismus' subsumieren. Nun bewegt gerade die atheistische Komponente des Zen-Buddhismus Fromm zu der Aussage: "Paradoxerweise stellt sich heraus, dass die religiösen Gedanken des Ostens dem westlichen rationalen Denken kongenialer sind als die religiösen Gedanken des Westens selbst."<sup>60</sup> Thomas Mann verweist hier auf C. G. Jung, der ebenfalls " ... analytische Ergebnisse zur Herstellung einer Verständigungsbrücke zwischen abendländischem Denken und östlicher Esoterik benutzt."<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Seitz, William C., Claude Monet, Köln 1960, S. 11 u. S. 46.

<sup>56</sup> Charmet, Raymond, Französische Malerei in russischen Museen, München/Genf/Paris 1970, S. 35.

<sup>57</sup> Suckale, Robert, Claude Monet - Die Kathedrale von Rouen, München 1981, S. 58.

<sup>58</sup> Keller, Horst, Ein Garten wird Malerei - Monets Jahre in Giverny, Köln 1982, S. 112 u. 117.

<sup>59</sup> Blanche, Jacques Emile, La Revue de Paris, 1. Februar 1927, S. 562.

<sup>60</sup> Fromm, Erich, Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, München 1963, S. 105.

<sup>61</sup> Mann, Thomas, Freud und die Zukunft - Rede gehalten in Wien am 8. Mai 1936 zur Feier von Sigmund Freuds 80. Geburtstag, in Freud, Sigmund, Abriß der Psychoanalyse - Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt/M., Hamburg 1953, S. 142.

Besonders interessant an all diesen Beispielen ist die Tatsache, dass gar nicht erst der Versuch unternommen wird, die Beziehungen zwischen den Seerosenbildern Monets und der ostasiatischen Kunst anhand von stilistischen Untersuchungen zu gewinnen, sondern direkt eine in den Kern der Kunstwerke zielende Aussage getroffen wird, die trotzdem schlüssig und bedeutungsvoll zu sein scheint. Es geht nicht mehr nur um einzelne Bildmittel, sondern um das Ergebnis - um einen Gleichklang zwischen dem Franzosen und dem Japanischen schlechthin. Es werden keine kausalen Zusammenhänge geprüft oder bewiesen. Doch eine direkte Gegenüberstellung ist statthaft und mehr als fruchtbar.

Ohne unmittelbar auf die Affinität Monets zum Japonismus einzugehen, beschreibt Karin Sagner im Katalog zur großen Monet-Ausstellung in Wuppertal 2010 die Wasserlandschaften als Auflösung der separierten Dinge mit dem Ziel, das Alles Verbindende sichtbar zu machen - und dies insbesondere über die Loslösung des Pinselstrichs vom dargestellten Gegenstand. "Von entscheidender Bedeutung war dabei die Vorstellung einer grundlegenden Einheit der Dinge. Für Monet war in der subjektiven Erfahrung der Natur eine Erfahrung des Universums möglich, war der Künstler nicht nur Interpret der Natur, sondern auch Entdecker ihrer -Wahrheit-, was ihn - im Sinne der Romantik

durch Analogiesetzung von Ich und Welt - zum Weltenschöpfer einer neuen Wirklichkeit werden ließ."<sup>62</sup>

Die von Berger beschworene "innere Notwendigkeit"<sup>63</sup> seitens der europäischen Künstler, sich mit den Kunstwerken des Fernen Ostens auseinanderzusetzen, muss nicht nur auf gestaltende Aspekte beschränkt gewesen sein, wenn sie sich auch hier entsprechend deutlich geäußert hat. Bezüglich Van Gogh schreibt Evert van Uitert: "Doch der japanische Einfluß geht tiefer, Vincent muß sich auch mit den Hintergründen und der orientalischen Kunsttheorie beschäftigt haben. Bücher und Artikel erschienen darüber u.a. von dem französischen Experten Louis Gonse."<sup>64</sup> Bei diesem Verständnis ist es aber letztlich nicht entscheidend, ob im einen oder anderen Fall eine tatsächliche Beschäftigung mit buddhistischer Literatur oder eine andere direkte Art der Begegnung mit ostasiatischen Weltanschauungen stattgefunden hat, sondern vielmehr, ob eventuell historische, psychologische oder soziologische Entsprechungen bei den Bedingungen der Entstehung von Kunst zu vergleichbaren Resultaten geführt haben.

---

<sup>62</sup> Sagner, Karin, Finckh, Gerhard (Hrsg.), Claude Monet, Wuppertal 2009, S. 112.

<sup>63</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 327.

<sup>64</sup> Uitert, Evert van, Vincent van Gogh - Zeichnungen, Köln 1977, S. 25.

## 2.5. ZEN-MALEREI

## IMPRESSIONISMUS NEOIMPRESSIONISMUS



27 Mu-ch'i ca. 1220-1290, Kaki-Früchte, 1270, Ryoko-in, Daitoku-ji, Kyoto.

So wie der Impressionismus heute als Inbegriff der französischen Malerei gefeiert wird, lässt sich dies auch über das Ukiyo-e für Japan und über die vom Zen- bzw. Ch'an-Buddhismus inspirierte Tuschnmalerei für China sagen, obwohl in allen drei Fällen die Künstler, wenn auch



unter verschiedenen Vorzeichen, in ihrer Zeit teilweise vergeblich um künstlerische Anerkennung haben kämpfen müssen. Erst nachdem ein Großteil der impressionistischen Gemälde ins Ausland und hier vor allem in die Vereinigten Staaten verkauft worden war, besannen sich die französischen Museen und kauften die Werke teilweise zurück.



28 Mu-ch'i ca. 1220-1290, Affen, rechter Teil des Triptychons Kranich, Kuan Yin, Affen, 1245, Ryoko-in, Daitoku-ji, Kyoto.

Die Tuschbilder von den bedeutendsten Malern der Sung-Zeit, wie die von Mu-ch'i (um 1210-1275) und seinen Kollegen, wurden in China kaum beachtet, fanden aber in den Japanern die glühendsten Bewunderer.



29 Mu-ch'i ca. 1220-1290, Kranich, Kuan Yin, Affen, Triptychon, 1245, Ryoko-in, Daitoku-ji, Kyoto.

"Die stark traditionsbewussten Grundströmungen chinesischer Malerei hatten die allzu individuellen und expressiven Neigungen der Zen-Künstler in Malerei und Pinselschrift ohnedies abgelehnt."<sup>65</sup> "Glücklicherweise sammelten die Japaner, die die Ch'an-Künstler allen anderen vorzogen, eifrig ihre Werke, so dass es heute in Japan noch viele herausragende Beispiele dieser Schule aus der Sung-Zeit gibt."<sup>66</sup>

Noch besser lässt sich die Rezeptionsgeschichte des

---

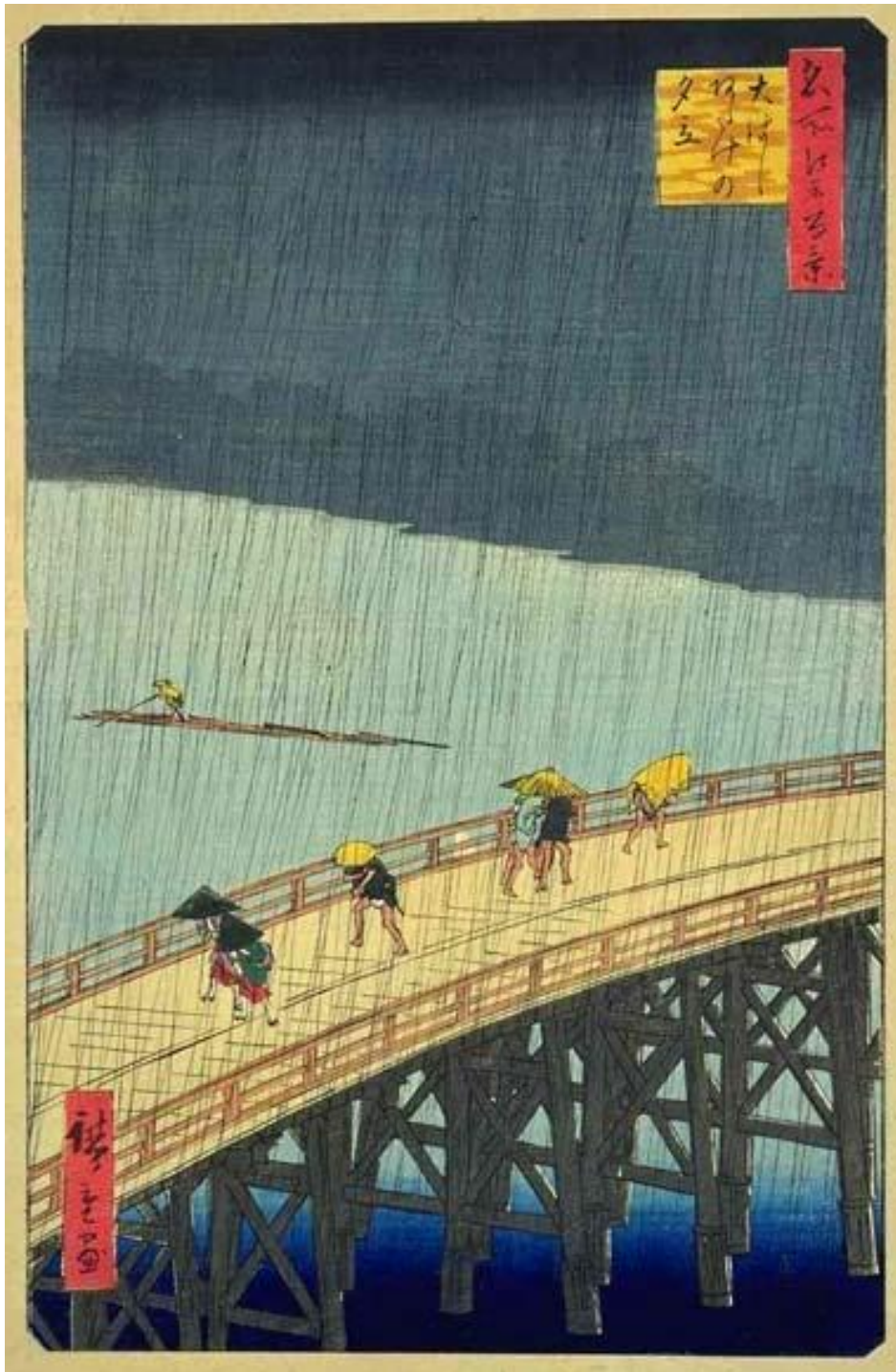
<sup>65</sup> Goepper, Roger, Zen und die Künste - Tuschnalerei und Pinselschrift aus Japan, Katalog, Köln 1979, S. 11.

<sup>66</sup> Munsterberg, Hugo, Zen-Kunst, Köln 1978, S. 28.

Ukiyo-e in Japan mit der des Impressionismus vergleichen, zumal der Japonismus hier in gewisser Weise wieder zurück nach Japan wirkt, also eine echte Wechselwirkung vorliegt. Das Ukiyo-e wurde im Vergleich zum Yamato-e, der japanischen Malerei, in seiner Blütezeit kaum als Kunst angesehen; im Gegenteil sahen sich die Holzschnitt-Meister oft sogar behördlichen Repressalien ausgesetzt.



30 Katsushika Hokusai (1760-1849), Zwei Druckversionen von 36 Views of Mount Fuji - No. 32, Koshu, Kajikazawa, um 1830.



31 Andō Utagawa Hiroshige (1797-1858), Abendregen bei Atake und die große Brücke, 1857.

Roger Goepper stellt fest: "Der spezifische künstlerische Wert des Ukiyo-e, besonders in seiner gedruckten Form, wurde in Japan erst nach dem eigentlichen Absterben

dieser Kunstrichtung sekundär durch Vermittlung des Westens entdeckt. Heute allerdings bringt man ihm eine fast nationalistische Hochachtung entgegen und ist bereit, im Handel die höchsten Preise für seine Erzeugnisse zu zahlen."<sup>67</sup> Im Fakt der gesellschaftlichen Nichtanerkennung liegt eine gravierende Parallelität vor, die den mehr oder weniger auf sich selbst gestellten Künstler in allen Fällen zu mehr Individualität, künstlerischen Innovationen und auch zu einem höheren Abstraktionsniveau verhalf. Auch in der Begründung der jeweiligen Positionen findet sich eine gewisse Ähnlichkeit. In dem Maße, wie der öffentliche Zuspruch versagt bleibt und Kritik wächst, wird die Rechtfertigung der künstlerischen Lösungen aus der Natur selbst abgeleitet.

Ähnlich der Unlust vieler Impressionisten, sich bezüglich ihrer künstlerischen Einsichten zu äußern, gepaart mit einem Verweis auf die Natur, ist auch die Zurückhaltung Hiroshiges zu beurteilen; "... er besaß wohl überhaupt keine rechte Neigung und Gabe, ein schulbildender Meister zu werden. Er war der Ansicht, ein Künstler müsse sich im wesentlichen selbständig ausbilden, vor allem durch treues Studium der Wirklichkeit - so wie er selber es getan hatte."<sup>68</sup> In diesem Sinne und nicht als Aufforderung, einem

---

<sup>67</sup> Goepper, Roger, Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnitts, Köln 1973, S. 11. Vgl. Watanbe S. (Hrsg.), Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Works on the 60th Anniversary of his Death, Tokyo 1918, S. 25.

<sup>68</sup> Seckel, Dietrich, Andô Hiroshige - Tokaido - Landschaften, Baden-Baden 1958, S. 10.

übertriebenen Naturalismus zu huldigen, ist auch folgende Anweisung Hui-tsungs (chinesischer Kaiser 1101-1126) zu verstehen: "Die Maler sollen nicht ihre Vorgänger nachahmen, sondern die Dinge so wiedergeben, wie sie tatsächlich sind, wirklichkeitsnahe in Farbe und Form."<sup>69</sup>

Vor allem die Maler, die in der Tradition der Zen-Kunst arbeiteten, sahen in der Natur den entscheidenden Impulsgeber und Lehrmeister. Der folgende Satz ist typisch für die Zen-Literatur und demonstriert das Verhältnis zwischen Natur und Künstler in eindringlicher Weise: "Der Maler, der Bambusrohr malen will, muss es erst werden und das Bambusrohr seine eigene Form auf das Papier zeichnen lassen."<sup>70</sup> Dieser Ratschlag bezieht sich wohl auf die alte Zen-Anekdote, in der ein Meister seinem Schüler, der an der Aufgabe, Bambusrohr zu malen, zu verzweifeln droht, folgende Lektion erteilt: "Beobachte zehn Jahre lang Bambus, werde selber zum Bambus, vergiss dann alles und - male."<sup>71</sup> So zeigt Liang K'ai, ein chinesischer Maler des 13. Jahrhunderts, den Patriarchen Hui-nêng wie er einerseits vertieft ist in die einfache Tätigkeit des Bambuschneidens und andererseits die heiligen Sutren zerreißt, da sie den unmittelbaren Zugang zu Buddha und zum ei-

---

<sup>69</sup> zit. in Goepper, Roger, Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens, München 1978, S. 115.

<sup>70</sup> Izutsu, Toshihiko, Philosophie des Zen-Buddhismus, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 149.

<sup>71</sup> zit. in Herrigel, Eugen, Zen in der Kunst des Bogenschießens, 1978, S. 89.

gentlichen Wesen der Dinge verstellen. Die von Paul Vogt zitierte Formulierung Max Liebermanns, "dass man die Akademie gelernt haben muss, um sie wieder verlernen zu dürfen"<sup>72</sup>, trifft in gewisser Weise den selben Kern.



32 Liang K'ai, China 13. Jh., Hui-nêng schneidet Bambus, Nationalmuseum, Tokio, Hui-nêng zerreißt die Sutas.

Die Subjektivität des Künstlers tritt hinter die 'wirkende' Natur zurück; der Künstler wird zum ausführenden Organ.

---

<sup>72</sup> Vogt, Paul, Die Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976, S. 22.

Suzuki schreibt: "Die Identifikation versetzt den Maler in die Lage, den Pulsschlag des einen und selben Lebens zu spüren, das ihn wie den Gegenstand beseelt."<sup>73</sup> C. G. Jung definiert die Möglichkeit einer Gewahrung von Totalität, dem Satori-Erlebnis im Zen-Buddhismus, als "unerkannte psychologische Disposition ... Sie ist ein naturgegebener Faktor, und wenn sie antwortet - was offenbar das Satori-Erlebnis ist -, so ist es eine Antwort der Natur, der es gelungen ist, ihre Reaktion dem Bewusstsein unmittelbar zuzuführen."<sup>74</sup> Diese Gedanken aus dem Bereich der ostasiatischen Kunst erinnern an einen Aspekt der Kunstauffassung Conrad Fiedlers. Gottfried Boehm schreibt in seiner Einleitung zu Fiedlers 'Schriften zur Kunst': "Die bildende Natur ist im Künstler wirksam, deshalb kann er höchsten Aufschluss über das Wesen der Dinge geben ... Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers befördert alles Dasein von weltlichen Gegenständen zum Charakter von eigenbedeutsamen Gebilden. Im Blick auf sie wird der innere Erzeugungsprozess der Welt durchsichtig und immer von neuem tief und immer in neuer unendlicher Rätselhaftigkeit sichtbar."<sup>75</sup> Äußerst knapp aber treffend formuliert Peter H. Feist die Prinzipien impressionistischer Kunstauffassung: "Sache des Künstlers sollte eine nicht durch Gefühle vor-

---

<sup>73</sup> Suzuki, Daisetz Teitaro, *Mysticism, Christian and Buddhist*, S. 32; zit. in Munsterberg, Hugo, *Zen-Kunst*, Köln 1978, S. 35.

<sup>74</sup> Jung, C. G., Geleitwort zu: Suzuki, Daisetz Teitaro, *Die große Befreiung - Einführung in den Zen-Buddhismus*, Frankfurt/M. 1975, S. 19.

<sup>75</sup> Boehm, Gottfried, Einführung zu: Fiedler, Conrad, *Schriften zur Kunst*, Band I, München 1971, S. XLIIIff.



eingenommene, sondern ungerührte, dafür um so genauere Wiedergabe sein."<sup>76</sup>

Das Ansinnen der Impressionisten ist dem der ostasiatischen Kunst nicht unähnlich. Auch hier geht es um den Versuch, die Subjektivität des Künstlers einzudämmen, um zu einer umfassenderen Sicht zugelingen. Susanne Henle setzt die dem Impressionismus zugrundeliegende und von Ruskin ausgehende Theorie über die 'Unschuld des Auges'<sup>77</sup> von der romantischen Kunstauffassung Baudelaires ab: "Die Theorie des unschuldigen Sehens dagegen will neue, rein sinnliche Erkenntnismöglichkeiten des Wirklichen eröffnen. Es handelt sich nicht um Ausweitung der Fantasie, sondern um Ausweitung der Sinnlichkeit. Das Kunstwerk soll die verschärfte sinnliche Erfahrung von Wirklichkeit veranlassen, die Erfahrung von Wahrheit unabhängig von Nachahmung, ja sogar im Gegensatz zu ihr."<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Feist, Peter H. (Hrsg.), *Impressionismus - Die Erfindung der Freizeit - Mit Texten von Baudelaire bis Zola*, Leipzig 1993/2007, S. 11.

<sup>77</sup> vergl. Vorwort: Die inspirierenden Seminare bei Professor Gottfried Boehm insbesondere zur Entwicklungsgeschichte der Befreiung der Farbe in der Malerei und zur Bedeutung der Metapher von der Unschuld des Auges (John Ruskin) beziehungsweise der Reinheit des Sehens (Konrad Fiedler) zogen eine dauerhafte Beschäftigung mit dem unerschöpflichen Themenkreis Phänomenologie der Wahrnehmung nach sich.

<sup>78</sup> Henle, Susanne, *Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform*, Diss., Bochum 1976, S. 39.

Sowohl die impressionistischen als auch die beschriebenen ostasiatischen Vorstellungen gehen von einer absoluten Beherrschung der Technik und einem Verzicht auf jegliches Vorgewusste aus; weder plötzlich auftretende Probleme der Malweise noch reflektierende Gedanken bezüglich des Sujets dürfen den auf Spontaneität sich begründenden Malakt aufhalten bzw. subjektivistisch beeinflussen. Spätestens die fortgeschrittene und zumindest auf der Theorie des 'unschuldigen Sehens' aufbauende Arbeit in Monets Spätwerk sowie ihre Interpretation machten den 'fernöstlichen Aspekt' des Impressionismus deutlich. Man sieht den Versuch einer Angleichung von Subjekt und Objekt, von Maler und Gemaltem, die längst den Rahmen strenger Kausalität verlassen hat. "Die Erfahrung des Universums wird zu einer Erfahrung des Ich und umgekehrt. ... Die Interpreten von Monets Spätwerk sehen in seiner Landschaft sowohl Prinzipien des Universums aufgedeckt wie psychische Prozesse freigelegt."<sup>79</sup>

Zu diesem diffizilen Spannungsfeld zwischen Kunst und Erkenntnisgewinn in Abgrenzung zur Wissenschaft äußert sich Umberto Eco und differenziert in gewisser Weise zwischen der Rolle des Künstlers und der des Betrachters eines Kunstwerkes, auch wenn er es nicht unmittelbar formuliert: "Die Wissenschaft ist der autorisierte Bereich der Welterkenntnis, und jedes Streben des Künstlers in dieser Rich-

---

<sup>79</sup> Henle, Susanne, Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss., Bochum 1976, S. 105f.

tung laboriert, so sehr es auch poetisch produktiv werden mag, an einem Missverständnis. Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als epistemologische Metapher angesehen werden: das will heißen, dass in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren - durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt -, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt."<sup>80</sup>

Georges Clémenceau schreibt zu Monets Spätwerk: "Wie im Weltall, geradeso vollzieht sich alles in unserem Organismus. Die Energie in der Natur und ihre Darstellung in der Kunst wären bei uns nicht so, wie sie sein sollen, wenn wir nicht imstande wären, die Welt zu erfassen und wiederzugeben durch eine fast vollständige Harmonie, die durch die Übereinstimmung der Sinnlichkeit bewiesen wird."<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Eco, Umberto, Im Labyrinth der Vernunft - Texte über Kunst und Zeichen, Die Poetik des offenen Kunstwerks, Leipzig 1990, S. 130.

<sup>81</sup> Clémenceau, Georges, Claude Monet - Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes, Freiburg 1929, S. 115.



33 Georges Clémenceau, Claude Monet und Lily Butler in Giverny, Juni 1921, Fotografie Slg. Toulgouat.

Der französische Staatsmann übermittelt einen Ausspruch Monets ihm selbst gegenüber: "Ich habe weiter nichts getan als das anzusehen, was die Welt mir gezeigt hat, um mit meinem Pinsel davon Zeugnis abzulegen. Ist das also nichts? Ihr Fehler ist, die Welt auf Ihren Maßstab zurückführen zu wollen, während doch mit Ihrer wachsenden

Erkenntnis der Dinge auch Ihre Selbsterkenntnis wächst. Lassen Sie Hand in Hand uns gegenseitig helfen, immer besser sehen zu lernen."<sup>82</sup>

Die Idee von parallel ablaufenden und in einem sinnvollen, aber nicht kausalen Zusammenhang stehenden Geschehnissen, verbunden durch ein alles durchwaltendes Prinzip, ist der gesamten fernöstlichen Philosophie immanent. Richard Wilhelm meint über den Taoismus, der einen entscheidenden Anteil am Entstehen des Ch'an-Buddhismus hatte: "Eben durch dieses Teilhaben des Individuums an dem allgemeinen Wahrheitsprinzip ist den Erkenntnissen die Evidenz, diese Wurzel aller Sicherheit, gewährleistet."<sup>83</sup>

Schon im I Ging, dem 'Buch der Wandlungen'<sup>84</sup>, das seinerseits sowohl den Taoismus als auch den Konfuzianismus, die beiden Grundströmungen chinesischen Denkens, beeinflusste, ist durch die 'Orakelfunktion' die Voraussetzung für die Einheit von Mikro- und Makrokosmos gegeben, was C. G. Jung unter anderem als Bestätigung für seine Theorie der "Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge" empfand. "Das Zustandekommen solcher synchronistischer Phänomene erklärt Jung durch ein 'im Unbewussten vorhandenes und wirkendes apriorisches

---

<sup>82</sup> Ebenda S. 146.

<sup>83</sup> Wilhelm, Richard, Laotse - Tao Te King, Düsseldorf/Köln 1957, S. 27.

<sup>84</sup> I Ging - Text und Materialien, aus dem Chinesischen übersetzt von Richard Wilhelm, Düsseldorf/Köln 1980.

Wissen', das auf einer unserer Willkür entzogenen Entsprechungsordnung des Mikro- mit dem Makrokosmos beruht, in der die Archetypen die Rolle der anordnenden Operationen innehalten."<sup>85</sup>

Dem Künstler wird es möglich durch einen Akt höchster Konzentration, der in gewisser Weise als meditatives Malen angesehen werden kann, zum 'Medium' synchronistischer Vorgänge zu werden. Die Grundvoraussetzung dafür ist im Impressionismus die Fähigkeit des unschuldigen Sehens und in der Zen-Kunst die Befreiung von jeder Begrifflichkeit. Auch von Eugen Herrigel wird der vom Zen-Künstler erstrebte Zustand mit Metaphern umschrieben: "Das 'Nichts' selbst wird berührt. Er tritt ein in die Einheit der Leere, in das große Schweigen."<sup>86</sup> Wenn auch keine Identität beider Systeme behauptet werden soll, so ist doch das Bestreben auf beiden Seiten, sich naturhaften, nur über das Unterbewusstsein bzw. die Sinnlichkeit erfahrbaren Prozessen zu unterwerfen und diese in künstlerische Formen umzusetzen, durchaus vergleichbar.

---

<sup>85</sup> Jacobi, Jolande, Die Psychologie von C. G. Jung, Frankfurt/M. 1977, S. 85. Zum Verhältnis von I Ging und Synchronizität bei Jung Vgl. auch Jacobi, Jolande, Symbole auf dem Weg der Reifung, in Jung, C. G., Der Mensch und seine Symbole, Olten und Freiburg im Breisgau 1979, S. 290f.

<sup>86</sup> Herrigel, Eugen, Der Zen-Weg, München 1958, S. 86.



34 Grafische Darstellung der Struktur des I-Ging.

Dies versucht oder gar vollzogen zu haben, wird Georges Seurat traditionell abgesprochen. Die Interpreten des Chromo-Luminaristen legen diesen vorzugsweise auf farb- und kompositionstechnische Aspekte seiner Kunst fest. Eine der wenigen Ausnahmen bildet Alexandrian, der Seurat sogar ansatzweise als Wegbereiter surrealistischer Entwicklungen sieht<sup>87</sup>, wobei er dem ruhigen, nicht ekstatischen Gesamteindruck bei Seurat Rechnung trägt, indem er von einer "kühlen Lyrik"<sup>88</sup> spricht.

<sup>87</sup> Alexandrian, Seurat, München 1981, S. 7.

<sup>88</sup> Ebenda S. 34.

Bemerkenswert ist vor allem sein Insistieren auf der besonderen Rolle der Anschauung in Bezug auf den Malakt, die, was Seurat betrifft, von Henle weitaus geringer eingeschätzt wird.<sup>89</sup> Nach Alexandrian sind die Zeichnungen und 'Croquetons' (Ölskizzen), die zum großen Teil direkt vor der Natur entstanden sind, mit in den Gesamtkomplex der großen Kompositionen einzubeziehen und insofern ein Beleg für die Wichtigkeit der Naturerfahrung in Seurats Kunstauffassung. "Seurat zeichnet, was er sieht, aber er sieht alles intensiver als andere."<sup>90</sup> Alexandrian ist bemüht, Seurats Kunst sowohl vom Ruch eines überzogenen Intellektualismus als auch dem einer Huldigung des Phantastischen zu befreien. "Es ist ihm gelungen, den größten Visionären zu gleichen ohne irgendwelche phantastischen Ideen, allein dadurch, dass er das Beobachten und die Technik bis an die äußersten Grenzen vorantrieb." Ihm sei es darum gegangen, "systematisch eine instinktiv erfasste Wahrheit zu finden."<sup>91</sup> Inspirierend, wenn auch spekulativ, ist in diesem Zusammenhang ein Gedanke Alexandrians bezüglich des Auftragens der Punkte in der pointillistischen Malerei: "Beim Auspunkten einer so großen Fläche musste Seurat unwillkürlich hypnotischen Schwindel fühlen ... Seurat hat durch das Aufbringen der Punkte auf La Grande Jatte jenen Prozess der Selbsthypnose durch-

---

<sup>89</sup> Vgl. Henle, Susanne, Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss., Bochum 1976, S. 74.

<sup>90</sup> Alexandrian, Seurat, München 1981, S. 27.

<sup>91</sup> Ebenda S. 28.



gemacht, den ich in 'Surrealismus und Traum' analysiert habe (und der mit dem Geist wissenschaftlicher Forschung vereinbar ist, wie ich bewiesen habe)."<sup>92</sup>

Da wo Alexandrian von 'Kühler Lyrik' spricht, kreiert Gottfried Boehm viel später die noch ausdrucksstärkere Formulierung 'Kaltes Feuer': "Die impressionistische Pinselfarbe, die sich des offenen Fleckes bedient hatte und der auch Spontaneität nicht fremd war, erscheint nunmehr diszipliniert, unter das Regime des farbigen Punktes und seiner strikten Abfolge gestellt. Mit der Darstellung ebenso ungreifbaren wie wirkungskräftigen Lichtes verbindet sich eine nüchterne Präzision, die selbst Geometrie, Form und Linie einschließt. Die Verbindung von Kalkül und Intensität, von linearen Konstrukten und Energien des Lichtes begründen jenes kalte Feuer, das Seurat auszeichnet und an dem man ihn wiedererkennt."<sup>93</sup> Dieser Ausgleich von regelhafter Ordnung und naturhafter Impulsivität entspricht keinem wie auch immer gearteten Kompromiss, sondern einer Geistes- bzw. Bewusstseinshaltung, die für den ostasiatischen Künstler geradezu typisch ist. Besonders die Zen-Kunst, die in sich die bedeutendsten Tugenden der chinesischen und japanischen Kunst vereint, legt eindeutig Wert auf innerliche Ausgeglichenheit und ist nicht gleichzusetzen mit einem betont expressiven 'laissez-faire'. So

---

<sup>92</sup> Ebenda S. 34f.

<sup>93</sup> Boehm, Gottfried, Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 87.

meint auch Théo Lésoualc'h: "Der Tuschkünstler musste sich zunächst strenger Disziplin unterwerfen, seinen Willen ausschalten und Geist und Sinne in der Gewalt haben, bevor er seinem Gestus freien Lauf lassen konnte."<sup>94</sup> Daisetz Teitaro Suzuki pflichtet ihm bei: "Ist Zen eine Art von Naturzustand, so doch in strenger Selbstzucht."<sup>95</sup> Alan Watts spricht von "abgeklärter Spontaneität"<sup>96</sup>, die der Zen-Künstler zum Ausdruck bringen will, eine Formulierung, die sich ausgezeichnet auf die Haltung Seurats übertragen lässt und dazu angetan ist, Dorra in seiner oben angeführten einschränkenden Bemerkung bezüglich der Japonismen im Werk des Pointillisten zu korrigieren.

Dieses sich gegenseitig Bedingen von Dionysischem und Apollinischem, dem in einem synchronen Geschehen ablaufenden Sprung von der Strenge zur Leere mit dem Ziel einer kreativen Entladung lässt sich vergleichen mit der Hinwendung zu einer spielerischen Gelöstheit, die an jene naturhaften Impulse anzuknüpfen in der Lage ist. Horst Bredekamp stellt fest, „dass der Geist dann besonders schöpferisch ist, wenn er sich einen Moment vom zielgerichteten Zweckdenken entlastet hat. Allgemein gesprochen geht diese Erkenntnis damit zusammen, dass das

---

<sup>94</sup> Lésoualc'h, Théo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968, S. 59.

<sup>95</sup> Suzuki, Daisetz Teitaro, Die große Befreiung - Einführung in den Zen-Buddhismus, Frankfurt/M. 1975, S. 88.

<sup>96</sup> Watts, Alan, Zen in der Kunst, in Lésoualc'h, Théo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968, S. 107.

Wesen, der Kern einer Anstrengung oder einer Person nicht im Ziel selbst, sondern in den freien, spielerischen Begleiterscheinungen des Weges dorthin zu erfassen ist.“<sup>97</sup> Dass gerade der künstlerische Gestaltungsprozess sogar prädestiniert ist für die Verschmelzung einerseits ordnender und andererseits auflösender Kräfte, impliziert der eigentlich in einem anderen Zusammenhang gemachte Hinweis Horst Bredekamps: „Die Künste können diese Rolle einnehmen, weil sie das spielerische Prinzip der Natur nicht brechen, sondern sich ihm überlassen.“<sup>98</sup>

Dass Seurat sehr wohl die von Dorra in Abrede gestellten Bildmittel wie die asymmetrische Komposition, das angeschnittene Objekt und auch die extreme Niedersicht anzuwenden wusste, soll unten gezeigt werden. Die bei Seurat nicht nur aus diesen Japonismen resultierenden Aspekte 'Überraschungselement' und 'Spontaneität' existieren eben doch in seinem Werk und stehen in ihrer 'abgeklärten' Klangfarbe auch nicht im Gegensatz zu Arbeitsweise und Bildform des Künstlers. Tatsächlich kommt Seurat in diesem Punkt dem japanischen Vorbild erheblich näher, als es die Impressionisten konnten, und zwar nicht allein durch die Übernahme einzelner japonistischer Bildmittel, sondern durch seine kühle Distanziertheit, die ihm ein freies und daher adäquateres Umgehen mit den fern-

---

<sup>97</sup> Bredekamp, Horst, Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993), in Bredekamp, Horst, Bilder bewegen – Von der Kunstkammer zum Endspiel, Berlin 2007, S. 134.

<sup>98</sup> Ebenda S. 126.

östlichen Gestaltungsprinzipien ermöglicht hat. Françoise Cachin sieht gerade in der Nüchternheit des Stils ein Bindeglied zwischen Seurat und den Japanern. "Entre Seurat et l'estampe japonais se noue plus d'un rapport: même goût des cadrages décentrés, des misers en pages audacieuses et cependant toujours équilibrées. La sobriété est dans les deux cas gage d'éternité."<sup>99</sup>

Mit einem Zitat von Teodor de Wyzewa, einem Freund Seurats, schreibt Jean Sutter ähnlich wie Alexandrian dem Künstler eben genau jene von Bredekamp, Watts, Suzuki und Lésoualc'h beschriebene Fähigkeit zu, durch die Verschmelzung ernsthafter Anstrengung und spielerischem Impuls der Kreativität zu ungeahnten Blüte zu verhelfen: "Und vom ersten Tage an, da ich ihn kennenlernte, entdeckte ich, dass sein Geist von ehedem war. Die hundertjährige Ernüchterung, die den Künstlern von heute so mühsame Arbeit auferlegt, hatte über ihn noch keinerlei Gewalt gehabt. Er glaubte an die Kraft der Theorien, an die absolute Geltung der Methoden und an die Dauer der Veränderungen. Und meine Freude war groß, in einer Ecke von Montmartre ein so bewundernswertes Exemplar einer Rasse zu finden, die ich für ausgestorben hielt, ich meine die Rasse der Maler-Theoretiker, die die Erfahrung mit der Idee und die unbewußte Fantasie mit der bewußten Anstrengung wieder vereinigen."<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Cachin, Françoise, Hors Série Beaux Arts, Paris o. J., S. 43.

<sup>100</sup> Sutter, Jean, Die Neo-Impressionisten, Berlin 1970, S. 21.

Seurats Werk steht in keinem grundsätzlichen Widerspruch zur Formensprache der Kunst Ostasiens. Ob oder inwieweit sich tatsächlich typische Inhalte jener exotischen Kultur in seinem Werk widerspiegeln, lässt sich nur durch intensive, vorbehaltlose und vor allem anschauliche Auslegung seiner Werke ergründen. Der Fernöstliche Impuls ist unbestreitbar.

### 3.0. VERGLEICH DER BILDMITTEL

#### 3.1. ASYMMETRISCHER BILDAUFBAU



35 Georges Pierre Seurat, Grandcamp am Abend, 1885, 65 x 81,5 cm, Sammlung J. H. Whitney, New York.

Typisch für Seurat ist eine auf Homogenität, Ausgleich und Symmetrie ausgerichtete, oft sogar die Mittelachse betonende Kompositionsweise. 'Die Parade' und nicht zuletzt 'Ein Sonntagnachmittag auf der Grande Jatte' sind beredte Beispiele für diese Tendenz in seinem Werk. Trotzdem hat auch Seurat zuweilen mit alternativen Gestaltungsprinzipien experimentiert und das statische Gleichgewicht zugunsten einer Verlagerung des Zentrums bis hin zur asymmetrischen Komposition aufgelöst. Dies geschah zwar nicht in dem Maße, wie es bei den Impressionisten und hier besonders bei Monet und Degas zu beobachten ist, doch die zwischen seinen großen Kompositionen entstandenen

kleineren Arbeiten dienten ihm zu dem einen oder anderen Versuch auf diesem Gebiet.



36 Georges Pierre Seurat, *Das Ende der Mole in Honfleur*, 1886, 46 x 55 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Ein besonders krasses Beispiel stellt das Bild 'Das Ende der Mole in Honfleur' dar, das aufgeteilt ist in drei Querzonen, von denen der Himmel die obere Hälfte, das Meer das darunter liegende Viertel und eine im Vordergrund liegende Rasenfläche das unterste Viertel einnehmen. Fast die gesamte Höhe des Meeresstreifens füllend und auffallend dunkel ausgeführt erstreckt sich vom linken Bildrand bis fast zur Mitte das Motiv der Mole, auf der ein Leuchtturm, flankiert von zwei Gebäuden, weit in den Himmelsstreifen ragt. Die wenigen, im Nebel fast verschwindenden Segelschiffe in der rechten Bildhälfte vermögen nicht, das starke optische Übergewicht der linken Seite aufzuheben.

Bis auf 'Grandcamp am Abend', das 1885 entstand, und 'Felsen bei Port-en-Bessin' aus dem Jahre 1888, sind alle Gemälde Seurats, die sich mit dem asymmetrischen Bildaufbau befassen von 1886.



37 Georges Pierre Seurat, Felsen bei Port-en-Bessin, 1888, 64,9 x 81 cm, Sammlung Harriman, New York.

Es handelt sich um 'Seinemündung bei Honfleur am Abend'<sup>101</sup>, ein Bild, bei dem im Gegensatz zur Vorstudie<sup>102</sup> die Gewichte noch einmal zugunsten einer deutlicheren Asymmetrie verschoben wurden, 'Der Strand von

---

<sup>101</sup> 1886, Öl auf Leinwand, 78,8 x 94,2 cm, Museum of Modern Art, New York.

<sup>102</sup> 1886, Öl auf Holz, 15,2 x 24,8 cm, Sammlung J. Pacquement, Paris.



Bas-Butin bei Honfleur' mit Vorstudie<sup>103</sup>, 'Der Hafeneingang von Honfleur'<sup>104</sup>, 'Hospiz und Leuchtturm in Honfleur'<sup>105</sup> mit Vorstudie<sup>106</sup>, sowie das bereits beschriebene Gemälde 'Das Ende der Mole in Honfleur'. 'Le Chahut' von 1890 ist eine weitere sehr späte Ausnahme.



38 Georges Pierre Seurat, Der Strand von Bas-Butin bei Honfleur, 1886, 66 x 82 cm, Musée des Beaux Arts, Tournai.

Für die Kunst Ostasiens ist der asymmetrische Bildaufbau geradezu typisch. Schon im alten China, einem Land, das mehrfach die japanische Kunst befruchtete, waren der

---

<sup>103</sup> 1886, Öl auf Holz, 15,8 x 26,1 cm, Museum of Art, Baltimore.

<sup>104</sup> 1886, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Barnes Foundation, Merion, Penns.

<sup>105</sup> 1886, Öl auf Leinwand, 65 x 81,5 cm, Sammlung Chester, National Gallery, London.

<sup>106</sup> 1886, Öl auf Holz, 15,6 x 24,7 cm, Privatbesitz, Paris.

Dialektik des Yin und Yang entsprechend die Grundsätze der asymmetrischen Komposition bekannt, was ein Zitat aus einem chinesischen Malanleitungsbuch, dem 'Kuei Shih Chin Liang' (Das Fährboot der Malerei) anschaulich belegt: "In der Komposition eines Bildes muss der geistige Atem ungehindert kommen und gehen. Allgemein lässt sich sagen: Wenn die linke Seite leer gelassen wird, sollte die rechte Seite massig sein; wenn die rechte Seite leer ist, sollte die linke Seite massig sein."<sup>107</sup>



39 Wu Yün (Ling yün-han), Vogel auf durchlöcherterem Felsen vor Rosenbusch, China, Nanking, 1633, Doppelseite, 27,3 x 28,3 cm, Bd. 15-16, Blatt 16, Hu Chêng-yen (Hrsg.), Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

<sup>107</sup> Hsun Tsu-Yung, zit. in Chang, Chung yuan, Tao, Zen und schöpferische Kraft, Düsseldorf/Köln 1980, S. 187.

So lassen sich hervorragende Beispiele für diesen Lehrsatz in der berühmten 'Sammlung von Kalligraphie und Malerei der Zehn bambushalle' finden, wie der Farbholzschnitt 'Vogel auf durchlöcherter Felsen vor Rosenbusch' von Wu Yün (Ling yün-han).



40 Hsi-kuang chiu-p'i, Bambuszweige vor dem Vollmond, China, Nanking und Hangchou, 1701, Doppelseite, 27,1 x 16,6 cm, Bd. 2, Heft 'Bambus'.

Gleiches gilt für 'Bambuszweige vor dem Vollmond' von Hsi-kuang chiu-p'i aus den nicht minder bedeutenden '-Mallehrbüchern des Senfkorngartens'.



41 Tai Chin 1388-1462, China, Ming-Dynastie, Mit der Zither einen Freund besuchen, 1446, Tusche auf Papier, 25,5 x 137 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

Doch schon viel früher boten die extrem breiten Formate der Querrollen-Malerei (Emaki-mono) einen immensen Spielraum für dieses Kompositionsprinzip. Besonders ausgeprägt ist die asymmetrische Verteilung der Tusche in der Rolle 'Mit der Zither einen Freund besuchen' von Tai Chin (1388-1462), der die linke Hälfte nahezu frei lässt. Lediglich zarte Tuschlavierungen deuten ferne Berggipfel und einen im Vordergrund vertäuten Nachen an. Die rechte Hälfte dagegen ist sehr reich mit Bergen, Bäumen und einer Hütte ausgestaltet.



42 Ogata Korin 1658-1716, Iris, 2 Stellschirme, Tusche und Goldpapier, Höhe 149,8 cm, Nezu-Museum, Tokyo.



43 Maejima Soyu, Muromachi-Periode 16. Jahrh., Küstenlandschaft, Tusche und Farben auf Papier, 50 x 34,5 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

Genannt sei darüber hinaus noch der linke Stellschirm des zum japanischen Nationalschatz zählenden Stellschirm-paares 'Iris', ein in seiner dekorativen Einfachheit beste-

chendes Werk von Ogata Korin (1658-1716). Dieses Bild ist besonders gut mit den meisten asymmetrischen Kompositionen von Seurat zu vergleichen, da ihm eine ähnlich klare Diagonalkonstruktion zugrunde liegt, die die Fläche strikt in eine massige und in eine leichte Hälfte unterteilt, ohne verwischende Übergänge zuzulassen. Auch das betont steile Format der Hängerolle (Kakemono) verschließt sich nicht dem asymmetrischen Bildaufbau. Das Kakemono 'Küstenlandschaft' von Maejima Soyu<sup>108</sup> weist auf der linken Seite lediglich zwei Segelschiffe in weiter Ferne auf, die kein Gegengewicht zu den hohen Felsen der Steilküste und der großen, knorrigen Kiefer über dem Abgrund bilden können.

Auf die besondere Bedeutung des Verhältnisses von Leere und Masse in der Komposition einhergehend mit dem Diagonalprinzip, - wie oben beschrieben eine Voraussetzung für den ungehinderten geistigen Atem -, verweist Claudia Delank: "Eine weitere Lektion, die die europäischen Maler den japanischen Holzschnitten entnommen haben war die Neubestimmung des Verhältnisses von Bildfläche und Darstellung. Der Leerraum zwischen den Gegenständen (ma) erhält gleiches formales Gewicht wie die von einem Gegenstand oder Figur eingenommenen Fläche."<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Maejima Soyu ist identisch mit Kanô Gyokuraku, einem Schüler Kanô Motonobus.

<sup>109</sup> Delank, Claudia, Japonismus, in: Salmen, Brigitte, Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hrsg.), '... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien ...' Die Maler des 'Blauen Reiter' und Japan, München 2011, S. 13.

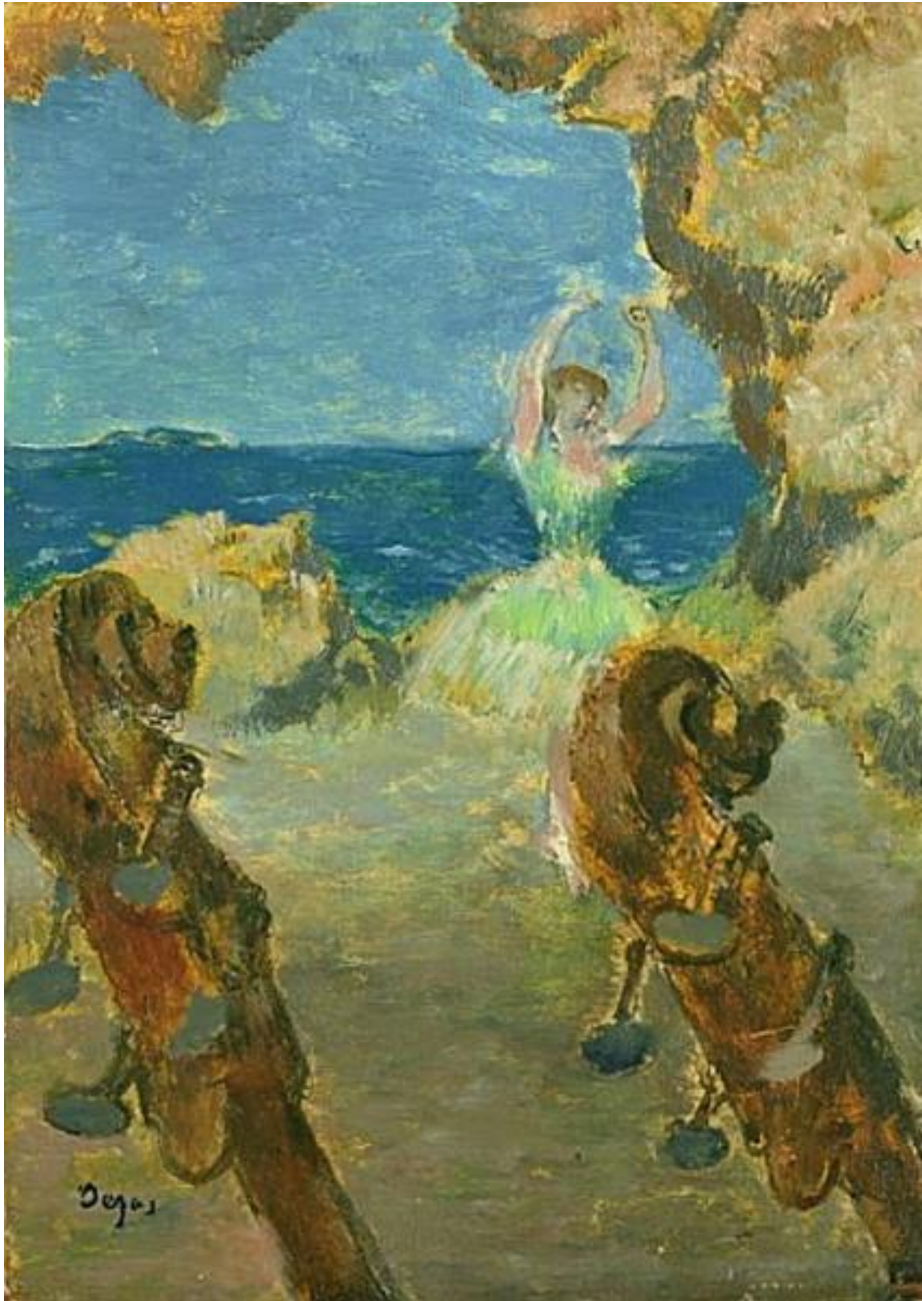
## 3.2. ANGESCHNITTENES OBJEKT



44 Edouard Manet 1832-83, Nana, 1877, 154 x 115 cm, Kunsthalle, Hamburg.

Es lässt sich auch eines der auffälligsten und aufgrund der massiven Übernahme durch die Impressionisten spektakulärsten japanischen Stilmittel - man sprach in diesem

Zusammenhang doppeldeutig von "Hals- und Kopfab-  
schneidern"<sup>110</sup> - in einigen Bildern Seurats wiederfinden.



45 Edgar Degas 1834-1917, Die Balletttänzerin, 1891, 22 x 15 cm, Kunsthalle, Hamburg.

---

<sup>110</sup> Lenbach, Franz von, zit. in Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 247.



Die Rede ist von der Technik, einzelne im Vordergrund des Bildes angesiedelte Objekte durch die Rahmung partiell beschneiden zu lassen. Schon John Rewald verweist in seiner 'Geschichte des Impressionismus'<sup>111</sup> auf die Japaner als Erklärung für die Überschneidung des beobachtenden Mannes in Manets 'Nana'. Besonders Degas fand Gefallen an diesem Effekt und führte seinen Einsatz zu wahrer Meisterschaft. "Durch seinen Freund, den Kupferstecher Bracquemond, entdeckt Degas den Japaner Hokusai."<sup>112</sup> Bezogen auf die Anordnung der beiden Kontrabässe im Bildvordergrund von 'Die Balletttänzerin', die nur zwei überdimensionierte Schnecken freigibt, spricht Yujiro Shinoda vom "Eindruck des Unbeabsichtigten, Augenblicklichen und Zufälligen"<sup>113</sup> beim Anblick dieser Nah- und Fernsicht zusammenfassenden Darstellungsweise. Diese drei Begriffe entsprechen wohl dem, was Dorra mit "element of surprise and a sense of spontaneity" meint und den Japanern und Impressionisten zu- Seurat jedoch abspricht.

1883 taucht das angeschnittene Objekt bei Seurat zum ersten Mal auf. Während in der Studie aus der holländischen Sammlung van Deventer 'Pferd mit Wagen auf einer Wiese' noch Pferd und Wagen vollständig, wenn auch an

---

<sup>111</sup> Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus - Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1965, S. 232.

<sup>112</sup> Cabanne, Pierre, Edgar Degas, München o. J., S. 22.

<sup>113</sup> Shinoda, Yujiro, Degas - Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Diss., Köln 1957, S. 55.

den linken Rand gerückt, abgebildet sind, ist der Wagen in dem Gemälde 'Das Gespann' so radikal beschnitten, dass neben dem Pferd lediglich die Deichsel und die vordere Kante zu sehen sind.



46 Georges Pierre Seurat, Das Gespann, um 1883, Öl auf Leinwand, 32,4 x 41 cm, Salomon R. Guggenheim Museum, New York.

Da in beiden Bildern das Pferd ruhig stehend dargestellt ist, kann es ausgeschlossen werden, dass es Seurat um ein aus einer Bewegung heraus entstandenes Überraschungsmoment ging. Das Gespann ist nicht eben erst in das Bild gekommen. Es handelt sich tatsächlich um einen klaren Affront gegen die Sehgewohnheiten des 19. Jahrhunderts. Dem Bedürfnis nach Ausgleich und Harmonie, nach Vollständigkeit der Abbildung wird nicht nachgegeben. Dies geschieht zugunsten einer Spannung, die die Aufmerksamkeit noch stärker auf den Mittelpunkt des Bildes richtet.

Der in der Studie bereits vorgeführte Kontrast zwischen dunklem Pferd im Zentrum und heller Umgebung wird nun auf die Spitze getrieben. Die dunkelste Stelle, der Pferdekopf, prallt genau an der senkrechten Mittelachse auf die hellste Stelle des Bildes. Das leuchtende Weißgelb des Hintergrundes umstrahlt den Pferdekopf in einer Weise, dass man geradezu animiert wird, diesen mit Energie aufgeladenen Kontrast zu fixieren. Der Wagen rutscht ab in die Peripherie des Sichtfeldes und wird von Seurat konsequenterweise nicht mehr gezeigt.

Es ist auffällig, wie Seurat in einem ja durchaus gegenständlichen Bild ein abstraktes Problem, den Hell-Dunkel-Kontrast, derart in den Mittelpunkt rückt. Er bedient sich dabei auch japanischer Bildmittel, mit denen er allerdings frei umzugehen versteht, indem er sie in einen gänzlich anderen Sinnzusammenhang bringt. Nur Seurat verwendet das angeschnittene Objekt zur Degradierung der Semantik des Bildes mit dem Ziel, die syntaktische Ebene hervorzuheben.

Drei Jahre später entsteht sein in Hinsicht auf dieses Bildmittel wohl 'japanischstes' Werk, 'Hafenbecken von Honfleur - La Darsena'. Der in den Vordergrund des Bildes ragende Schiffsbug erinnert in seiner die Komposition dominierenden Radikalität an die gewagten Bildausschnitte des späten Hiroshige. Besonders 'Wagenrad am Strand' und 'Benten-Tempel' aus der Folge 'Ansichten berühmter

Stätten in Edo' weisen in Aufbau und Thema eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Gemälde Seurats auf.



47 Georges Pierre Seurat, Hafenbecken von Honfleur - La Darsenna, 1886, Öl auf Leinwand, 79,5 x 63 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Zweimal wird der Blick an einem angeschnittenen Objekt vorbei auf eine Hafenlandschaft gelenkt. Im ersten Fall entspricht das nur teilweise sichtbare Wagenrad der Rundung des Bugs in 'La Darsenna', wobei ein Balken des an-

sonsten nicht gezeigten Wagens, ähnlich der Bugspitze bei Seurat, von hier zum oberen Bildrand verläuft.



48 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Blatt 110, Wagenrad am Strand, um 1857, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln.

Im zweiten Fall entspricht das Bein eines Fischers dem Bug und eine von zwei Händen gehaltene Ruderstange der Bugspitze. Darüber hinaus gibt es auf diesem Blatt eben-

falls die senkrecht verlaufenden, doppelt gelegten Tauen und ein dem Betrachter zugewandtes Schiff im Mittelpunkt des Bildes, wenn auch im Maßstab verkleinert, da weiter im Hintergrund liegend als die 'Darsena'.



49 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Blatt 105, Benten-Tempel, um 1858, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln.

Sowohl die beiden Holzschnitte Hiroshiges als auch das Hafenbild Seurats enthalten das angeschnittene Objekt nicht, damit es vom Betrachter ergänzt wird im Sinne einer Ausweitung des Bildraumes über den Rand hinaus. Im Gegenteil unterstreicht es die Begrenztheit des Sehfeldes, da auch bei größter Phantasie eine Erweiterung durch die Vorstellung aufgrund des zu geringen Ausschnittes zum Scheitern verurteilt wäre. Wie bereits angedeutet, soll der Blick auch nicht auf das angeschnittene Objekt, sondern an ihm vorbei gelenkt werden. Die vornehmliche Aufgabe dieses Bildmittels besteht in den gezeigten Fällen darin, ein Gefühl von Betriebsamkeit und Fülle zu vermitteln. Gerade das Offengelassene, das nur Angedeutete ist hier bestens dazu angetan, die Präsenz einer umfassenden Realität spüren zu lassen. So, wie derjenige, der aus einer unüberschaubaren Situation heraus einen Punkt fixiert, sich immer noch durch verschwommene Daten von den Rändern seines Gesichtsfeldes und durch zurückgedrängte akustische und taktile Reize ein Wissen um seinen Standpunkt erhält, weiß der Museumsbesucher in Otterlo beim Anblick von 'Hafenbecken von Honfleur', dass er nicht eine Hafenszene betrachtet, sondern ein Dampfboot - aus einer Hafenszene heraus.

Insbesondere hier setzt Max Imdahl an, um die Bedeutung der Momentfotografie für die kühnen Kompositionen Caillebottes und vor allem Degas hervorzuheben. "In Caillebottes Bild hält sich sowohl die Komposition als auch die Szene selbst im Spielraum der mittels der Momentfoto-

grafie fassbaren kontingenten Wirklichkeit, obgleich im Bilde Kontingenz und Komposition interferieren. Kategoriale betrachtet könnte das Bild von Caillebotte demnach gelten als ein Glücksfall (glücklicher Zufall!) im Bereich der Möglichkeiten der Momentfotografie, als ein glänzend gelungener fotografischer Schnappschuss einer kontingenten Szene, als ein 'moment heureux' gleichsam. Dieser 'moment heureux' ist zu verstehen im Sinne eines Ausgleichs von Kontingenz und Komposition."<sup>114</sup>



50 Gustave Caillebotte 1848-94, Straße in Paris an einem regnerischen Tag, 1877, 212,2 x 276 cm, Art Institute of Chicago.

Wenngleich die besonderen Aspekte der Momentfotografie den Künstlern jener Zeit sicher nicht verborgen geblieben sind, zumal nahezu alles, was Wissenschaft und Technik

---

<sup>114</sup> Imdahl, Max, Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Edgar Degas, in Festschrift für Gert Von Der Osten, Köln 1970, S. 230.



aufzubieten hatte, gerade von Seurat begierig aufgesogen worden ist, wirkt der Rückgriff auf eine Konstruktion über den 'moment heureux' bemüht. Dies gilt auch für scheinbar indirekte Verweise bei der Beschreibung einer Szene, die "... mit kleinteiligen Pinselstrichen und -tupfern, oft betont ausschnitthaft und mit der Beiläufigkeit einer fotografischen Momentaufnahme festgehalten wird."<sup>115</sup>



51 Edgar Degas 1834-1917, Place de la Concorde / Lecomte Lepic und seine Töchter, 1875, 78.4 x 117.5 cm, Hermitage, St. Petersburg.

Die Japaner haben die harmonische Verschmelzung von Kontingenz und Komposition vorzüglich und anschaulich demonstriert. Die Ausschließlichkeit mit der Im Dahl die Momentfotografie ins Feld führt, lässt die ansonsten erhellende Schrift zumindest teilweise einseitig erscheinen.

---

<sup>115</sup> Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.), Der deutsche Impressionismus, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009, S. 21.

Horst Bredekamp gelingt eine bestechend schöne Bewertung der Momentfotografie, indem er den ‚glücklichen‘ durch den ‚fruchtbaren‘ Augenblick ersetzt. Wenn die dort aufgeführten Sport-Fotografien auch erheblich jüngeren Datums sind und insofern für die Thematik des Japonismus keine Bedeutung haben, spiegelt sich doch in ihrer Beschreibung vieles von dem wieder, was eingangs über die Bedingungen der Entstehung der vom Zen inspirierten Tuschebilder und auch über die Denkweise Seurats bemerkt wurde.



52 Patrick Boutroux, Fotografie, Frankreich 1998.

„Wie die Fotografie Feiningers zeigt auch die Aufnahme des französischen Fotografen Patrick Boutroux einen energetisch befrachteten Augenblick, der die Dynamik der Zeit und der Raumbewegung in das Wechselspiel einer zugleich synchronen wie gegensätzlichen Motorik fügt. Es sind diese

unvergleichlichen Momente, für deren intuitive Wahrnehmung der Fotograf, einem geschulten Jäger gleich, die Summe seiner Erfahrungen benötigt. In diesen Augenblicken gleichen sich Spieler und Fotografen einander an.



53 Theodore Lux Feininger 1910-2011, *Der Sprung über das Bauhaus*, Fotografie, um 1928.

Zufallstreffer mögen immer wieder geschehen. Erst die gedankliche Einschmiegung in die geheime Geometrie des

Fußballspieles aber vermag auf Dauer derartig prägnante Aufnahmen zu erzeugen. Auf diese Weise geschieht, was Gotthold Ephraim Lessing im Angesicht des ‚Laokoon‘ den ‚fruchtbaren Augenblick‘ genannt hat: den Moment, in dem die Einbildungskraft über den Augenblick hinaus einen weiten Zeitraum zu umgreifen vermag und ‚der Einbildungskraft freies Spiel lässt‘, weil diese die Geometrie und die Fügung des Moments abstrahiert und aus dem Zustandekommen des Augenblicks die Möglichkeiten neuer, nicht weniger prägnanter Konstellationen imaginiert.“<sup>116</sup>

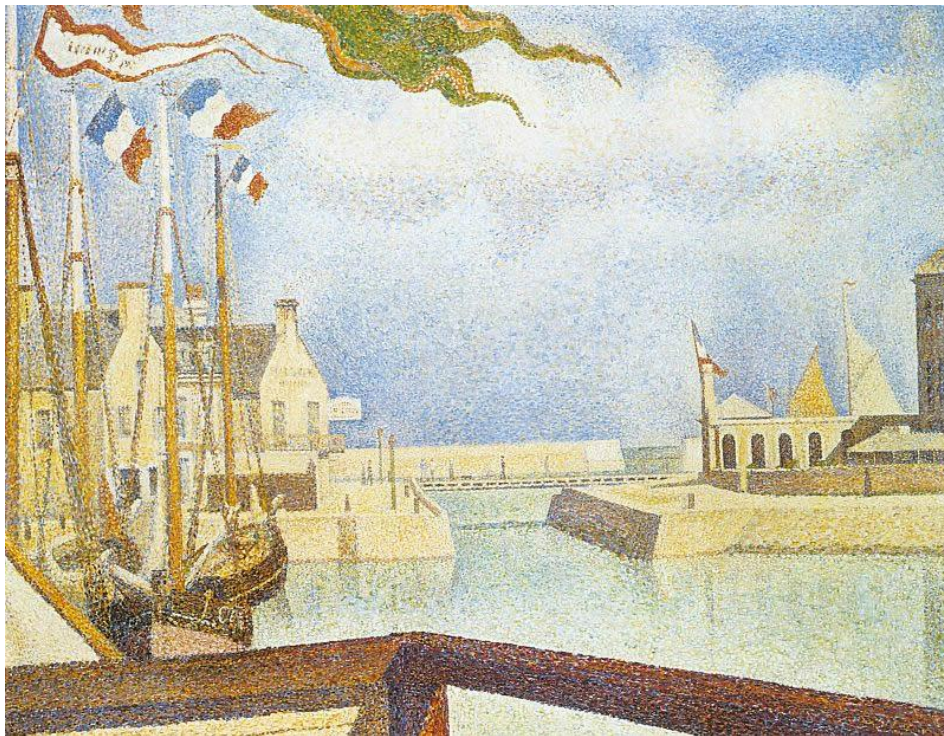


54 Georges Pierre Seurat, Port-en-Bessin - Der Hafen bei Ebbe, 1888, 53,7 x 65,7 cm, The Art Museum, Saint Louis.

---

<sup>116</sup> Bredekamp, Horst, Der fruchtbare Augenblick (2006) in Bredekamp, Horst, Bilder bewegen – Von der Kunstammer zum Endspiel, Berlin 2007, S. 172.

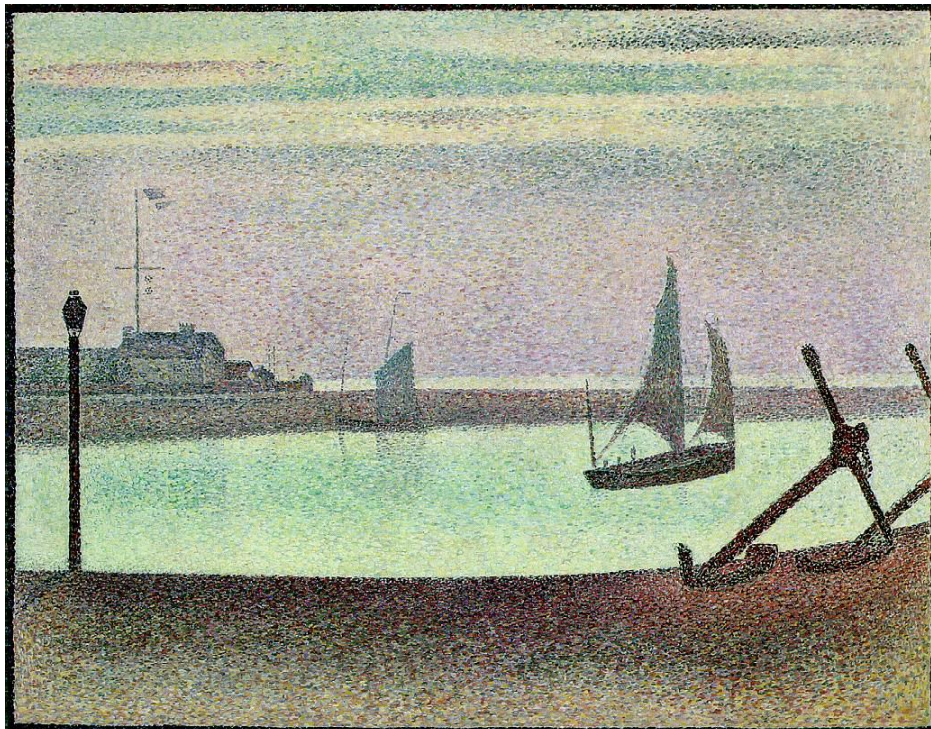
Weitere zwei Jahre vergehen, bis sich Seurat 1888 erneut diesem speziellen Bildmittel ostasiatischer Kunst widmet, und wieder gewinnt er ihm einen für ihn neuen Aspekt ab. Die am unteren Bildrand liegende Kaimauer in 'Port-en-Bessin - Der Hafen bei Ebbe', sowie das Geländer in 'Port-en-Bessin - sonntags' zeigen hier den eher traditionellen Einsatz des Angeschnittenen Objekts.



55 Georges Pierre Seurat, Port-en-Bessin - sonntags, 1888, 62 x 82 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Unter Verzicht auf einen fließenden Übergang zwischen Vorder- und Mittelgrund ermöglichen sowohl die Kaimauer im einen als auch das Geländer im anderen Werk einen sprunghaften Sichtverlauf, der strukturiert wird durch die flächenparallelen Schichtungen im Bildvordergrund. Unterstützt wird dieser Effekt im ersten Beispiel noch durch das im unteren Teil von der Mauer verdeckte Segelschiff, welches die nicht kontinuierliche Entwicklung des Tiefen-

raumes insofern versinnbildlicht, als es geradezu von den Schluchten der senkrechten Flächen verschluckt wird. Die grüne Fahne im zweiten Beispiel, die vom oberen Rand her in das Geschehen flattert, gehört eher in die zweite Kategorie des angeschnittenen Objekts, vergleichbar mit dem Schiffsbug in 'Hafenbecken von Honfleur - La Darsena'.



56 Georges Pierre Seurat, Die Fahrinne von Gravelines - abends, 1890, 65,3 x 82 cm, Museum of Modern Art, New York.

1890 taucht das angeschnittene Objekt noch einmal auf in Form des zweiten am rechten Bildrand befindlichen Ankers in 'Die Fahrinne von Gravelines - abends', - einerseits eher traditionell, andererseits raffiniert durch die paarweise Anordnung der Anker, - und in Form eines kleinen Stückchens Wall oder Wiese am linken unteren Bildrand in 'Der Kanal von Gravelines - Grand Fort Philippe'. Dieses auf den ersten Blick unscheinbare grüne Dreieck entfaltet eine enorme Raumwirkung, denn es widerspricht der ansonsten

auf Flächenwirkung ausgerichteten Komposition, die ganz auf waagerechte Zonen setzt. Die untere Hälfte des Bildes wird durch eine gelbe Fläche beherrscht, die kaum in die Tiefe weisende Strukturen zu erkennen gibt. Doch die kleine Diagonale des angeschnittenen Objekts lässt den Betrachter schwanken zwischen einem sprunghaften Sichtverlauf auf eine nach unten gekippte senkrechte und nahezu abstrakte Fläche und einem dreidimensionalen Blick über jene Zone hinweg in die Tiefe der dargestellten Landschaft mit den Häusern als Horizont, sobald das angesprochene Dreieck mit in das Blickfeld rückt und dort seine räumliche Kraft entfalten kann. Aufgrund seiner geringen Ausdehnung unterstützt es sogar den ambivalenten Charakter der Raum-/Flächenwirkung, indem es die doch relativ kurze Diagonale in ihrer Wirkung dämpft und gleichzeitig als Vordergrund fungierend selbst zu einem sprunghaften Sichtverlauf einlädt.



57 Georges Pierre Seurat, Der Kanal von Gravelines - Grand Fort Philippe, 1890, 64,2 x 80,6 cm, Courtauld Institute Galleries, London.

## 3.3. DIAGONALER BILDAUFBAU

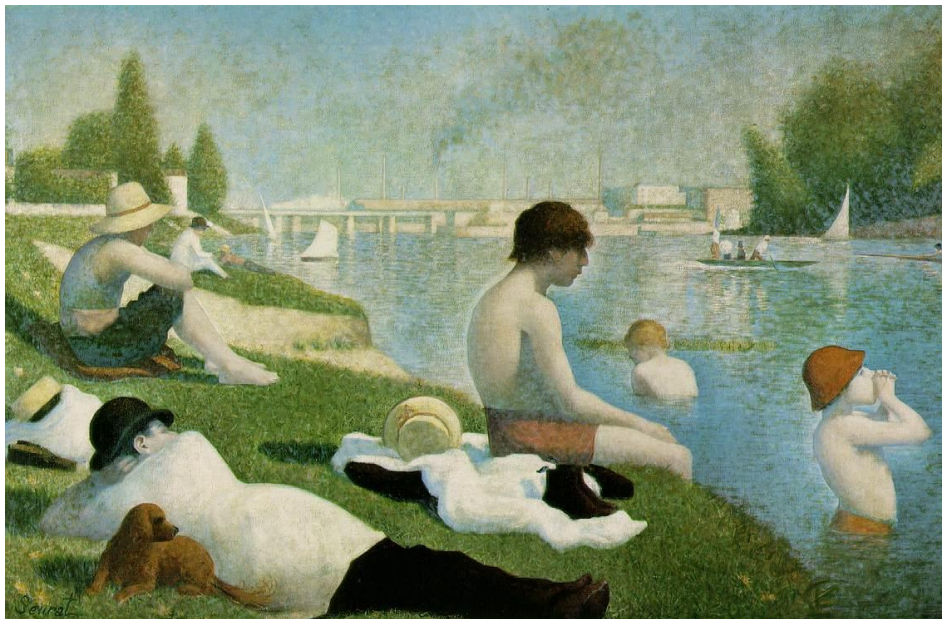


58 Toshiyuki Sharaku, Mitte 18. Jahrh. - ca. 1801, Die Schauspieler Ichikawa Omezo und Otani Oniji II, 1794, 38,8 x 25,8 cm

Das Ukiyo-e bietet eine Fülle von Beispielen für den gekonnten und variierten Einsatz des diagonalen Bildaufbaus.



Toshusai Sharakus Farbholzschnitt 'Die Schauspieler Ichi-kawa Omezo und Otani Oniji II ' und Hokusais 'Die Woge - der Fuji gesehen durch ein Wellental bei Kanagawa' aus der Serie '36 Ansichten des Fuji' zeigen dies eindrucksvoll. Im einen Fall führen die Körperlinien, die Arme und Beine der Schauspieler, aber vor allem ihre Schwerter zu einem sich auftürmenden Geflecht bildbestimmender Diagonalen. Im zweiten Fall sind es die Linien der Wellenkämme sowie der Boote, die das berühmte Bild in einem Hin und Her der Diagonalen erscheinen lassen. Diesmal ist die Wirkung der Diagonalen bereits verstärkt durch die Bündelung und Betonung einer Richtung.



59 Georges Pierre Seurat, *Badende bei Asnières*, 1883/84, um 1887 überarbeitet, 201 x 301,5 cm, Tate Gallery, London.

Obschon er typisch ist für das Ukiyo-e, findet sich der diagonale Bildaufbau innerhalb der japanischen Kunst nicht ausschließlich in der Graphik, sondern taucht auch schon früher sowohl in der japanischen als auch in der chinesischen Malerei auf. "Die gegenständigen Liniensysteme zur

Aktivierung von Bewegungsvorgängen waren vor allem in der hohen Kunst der Querrollen-Malerei (Emaki) übernommen worden."<sup>117</sup> Wie mit dem Beispiel von Ogata Korins Stellschirm 'Iris' bereits angemerkt wurde, bietet auch dieser Bereich interessante Anwendungsmöglichkeiten für den diagonalen Bildaufbau.



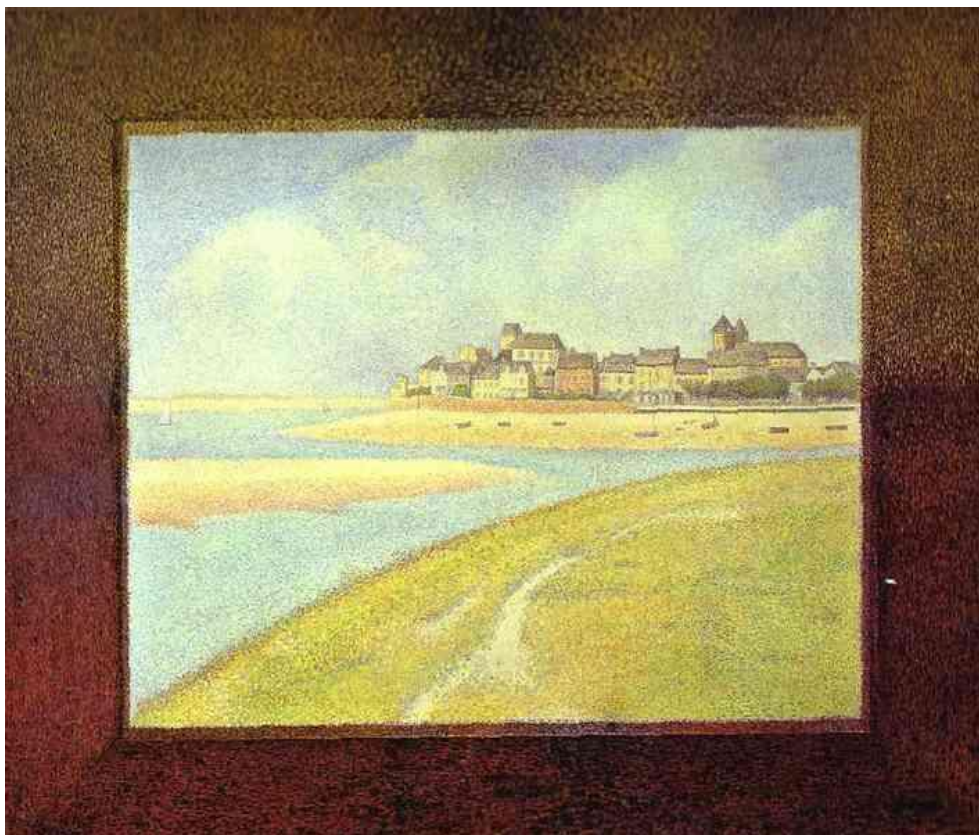
60 Georges Pierre Seurat, *Der Kanal von Gravelines - Petit Fort Philippe*, 1890, 73,7 x 93,5 cm, Museum of Art, Indianapolis.

Bei Seurat hat dieses Bildmittel in allen seinen Schaffensperioden immer wieder zu besonderen Resultaten geführt. Schon in 'Badende bei Asnières' kommt dieses Prinzip zur Anwendung. Fast sieben Jahre später taucht die gleiche Bildaufteilung lediglich in verkleinertem Maßstab

---

<sup>117</sup> Wichmann, Siegfried, *Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980, S. 421.

und seitenverkehrt wieder auf. 'Der Kanal von Gravelines - Petit Fort Philippe' weist erneut ein diesseitiges Ufer im selben Winkel als Hauptdiagonale auf. Die Waagerechte des Horizonts trifft die Diagonale am Bildrand in ähnlicher Höhe, und die Mittelachse wird im älteren Bild durch den auf der Uferkante Sitzenden und im jüngeren durch einen auffälligen Poller gebildet. Alles ist hier vereinfacht und auf das Wesentlichste konzentriert.



61 Georges Pierre Seurat, *Le Crotoy stromaufwärts*, 1889, 69,9 x 86,2 cm, Slg. Tannahill, Grosse Pointe Farms (Mich.). 70 x 86,7 cm, The Detroit Institute of Art, Detroit.

Noch einen Schritt weiter in diese Richtung geht Seurat in dem allerdings früheren Werk 'Le Crotoy stromaufwärts'. Wie in den vorher beschriebenen Gemälden findet sich eine Uferböschung im selben Winkel als Hauptdiagonale, die

auch wieder in einem vergleichbaren Verhältnis zur Waagerechten des Horizonts liegt. Die Mittelachse wird in diesem Bild durch eine das helle Blau des Himmels spiegelnde Pfütze markiert - hier an gleicher Stelle wie der Poller in dem Bild von 1890.

Überhaupt boten die Landschaften, die jeweils zwischen den großen Kompositionen zumeist am Meer entstanden, Seurat viel Gelegenheit, auf den diagonalen Bildaufbau zurückzukommen. Sie gestatteten ihm, auch in Hinsicht auf die anderen Bildmittel, ein klareres Herausarbeiten der gewünschten Wirkung und ein konzentriertes Ringen um Lösungsmöglichkeiten bei den in diesem Zusammenhang auftretenden Problemen. Besonders hervorzuheben sind die bereits im Abschnitt über den asymmetrischen Bildaufbau genannten Werke 'Grandcamp am Abend', 'Der Strand von Bas-Butin bei Honfleur' und 'Felsen bei Port-en-Bessin'.

## 3.4. EXTREME NIEDERSICHT



62 Suzuki Harunobu 1724-70, Kurtisane mit Katze - Die Geschichte von Genji.

Sowohl die asymmetrische Komposition, das angeschnittene Objekt als auch insbesondere der diagonale Bildaufbau sind als Bildmittel dazu geeignet, Tiefenraum zu erzeugen und entsprechend zur Geltung zu bringen. Für Seurat offenbart sich diese Eigenschaft eher als Gefahr, der er mit verschiedenen Mitteln zu begegnen weiß, wie die 'Le

'Crotoy stromaufwärts' und 'Kanal von Gravelines - Petit Fort Philippe' zeigen. Beiden Bildern ist trotz des vehement zum Einsatz gekommenen Diagonalprinzips eine eigentümliche, leicht schwebende Flächigkeit zu Eigen, die zwar viele Ursachen hat, aber auch auf ein weiteres der ostasiatischen Kunst entliehenes Bildmittel zurückzuführen ist: die extreme Niedersicht.



63 Suzuki Harunobu 1724-70, Kurtisane auf Veranda, 1760-70.

Das durch Flächigkeit erhöhte Abstraktionsniveau war ein Angelpunkt in der Kunst Seurats, und so mussten ihn die verschiedenen Lösungen in den vielen bekannten Ukiyo-e Blättern interessieren. Siegfried Wichmann betont: "Vor allem wird die Tiefenillusion im dargestellten Landschaftsraum durch die Niedersicht der ostasiatischen Flächen-Raum-Systeme zurückgedrängt. Die Schwebung der Objekte vor einer Raumfläche bringt für die Europäer viele neue Anregungen."<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts,



64 Suzuki Harunobu 1724-70, Kurtisane mit Haarnadel, um 1766.

Beispiele hierfür bieten die Grafiken 'Kurtisane mit Katze', 'Kurtisane auf Veranda', 'Kurtisane mit Haarnadel' und 'Die Kurtisane Eura' des sehr frühen Ukiyo-e Künstlers Suzuki Harunobu (1718-1770).

---

Herrsching 1980, S. 421.



65 Suzuki Harunobu 1724-70, Die Kurtisane Eura, 28,6 x 21, 4 cm.

Diese Blätter weisen im Übrigen ebenfalls das bekannte Konstruktionsprinzip Seurats auf: Eine oder mehrere starke Diagonalen führen gestützt von Senkrechten aus dem Bereich einer unteren Bildecke quer über das Bild und enden am gegenüber liegenden Bildrand etwas über dessen Mittelpunkt. Darüber teilt eine waagerechte Horizont- oder



Architekturlinie die Komposition und arretiert so die Wirkung der Diagonalen in dem gleichen Maß, wie sie sie verstärkt.

Doch auch das angeschnittene Objekt selbst ist geeignet, Niedersicht zu erzwingen, wie bereits erwähnt im Zusammenhang mit dem grünen Dreieck in der linken unteren Bildecke in Seurats 'Der Kanal von Gravelines - Grand Fort Philippe', wenn beispielsweise Personen vom unteren Bildrand beschnitten werden. Auch Max Imdahl sieht die provozierte Desorientierung innerhalb des Bildraumes im Zusammenhang mit dem angeschnittenen Objekt: "Was zweitens die Willkür im Abschneiden der Figuren durch den Bildausschnitt angeht, so ist es vermöge des unteren Bildrandes prinzipiell unmöglich gemacht, für die dargestellten Personen einen Standort zu exaktifizieren."<sup>119</sup> Die Entwicklung des Raumes lässt sich nicht mehr stringent von vorne nach hinten vollziehen, sondern setzt sprunghaft ein, was somit zu einer erschwerten Verortung der angeschnittenen Figuren oder Gegenstände im Vordergrund, als auch der eigenen Person führt. Diese Ortlosigkeit des Betrachters erhöht ihn, lässt ihn schweben und somit niedersehen.

---

<sup>119</sup> Imdahl, Max, Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Edgar Degas, in Festschrift für Gert Von Der Osten, Köln 1970, S. 233.

## 3.5. VERGITTERUNG DES LANDSCHAFTSRAUMES



66 Traditioneller japanischer Raum mit Schiebewänden und Tatami als Bodenbelag, Quelle: Wikipedia.

Das Blätter Harunobus enthüllen noch eine weitere fernöstliche Spezialität: Die Vergitterung des Landschaftsraumes als ein zur Fläche drängendes und stilbildendes Gestaltungsmerkmal. Die Anregung hierfür dürfte von der japanischen Architektur herrühren, die besonders im In-

nenraum stark geometrisch geprägt ist. Die traditionellen japanischen Fußbodenmatten (tatami), die mit ihrer genormten Größe von annähernd 1 mal 2 Metern gar eine Art Modul für die Architektur darstellten, die Holzeinfassungen der Wände aus Reispapier und die zahlreichen Geländer und Galerien boten den Künstlern vielfach Gelegenheit, ihre Werke mit dekorativen, geometrischen Grundmustern zu versehen, wie das im genannten Ukiyo-e Blatt geschehen ist.



67 Traditioneller japanischer Raum mit Schiebewänden und Tatami als Bodenbelag, Quelle: Wikipedia.

Dieses Verfahren bietet die Möglichkeit, künstliche Strukturen mit Naturformen konkurrieren zu lassen und führt durch seine das Bild überspannende und zur Bildfläche parallele Vernetzung zu einer weiteren Steigerung der ohnehin schon flächigen Wirkung. In den späteren Holzschnitten übernehmen auch oft Baumreihen die Funktion

der Vergitterung, ein Thema, das besonders von den Europäern aufgegriffen worden ist.<sup>120</sup>



68 Georges Pierre Seurat, Männer, die Pfähle aufrichten I, 1882, 14,5 x 24 cm, Slg. Lehmann, New York.



69 Georges Pierre Seurat, Männer, die Pfähle aufrichten II, 1882/83, 17,1 x 25,4 cm, Slg. W. A. Harriman, New York.

---

<sup>120</sup> Vgl. Münsterberg, Hugo, Der Ferne Osten, Baden-Baden o.J., S. 221. Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 421.

Auch Seurat experimentierte mit der Vergitterung des Flächenraumes. Schon früh finden sich Ansätze der Vergitterung in 'Männer, die Pfähle aufrichten' von 1882 und 1882/83, die aber auch noch als dekorative 'Beigabe' verstanden werden können. Um zu zeigen, was an dem erst genannten Bild schon japanisch und was noch nicht entsprechend beeinflusst genannt werden kann, ist ein Vergleich mit Kunisadas zu einem Triptychon kombinierten Holzschnitten 'Szene aus dem Zwischenspiel: Yotsuya Kaidon' fruchtbar. Auffallend ist, wie in beiden Werken die Pfähle sich dekorativ vom Bildgrund abheben und so in ihrer gleichförmigen, permanenten Reihung dem Charakter des jeweiligen Bildes ihren Stempel aufdrücken.



70 Utagawa Kunisada 1785-1865, Triptychon, Szene aus dem Zwischenspiel: Yotsuya Kaidon, 38 x 59,5 cm.

Deutlich in der europäischen Tradition bleibt Seurat jedoch, wenn er die Pfahlreihe vom rechten Bildrand nach links hin den Gesetzen der Perspektive entsprechend verjüngt und noch vor dem linken Bildrand enden lässt, wohingegen Kunisada seine Pfahlreihe parallel zur Bildfläche, also rechtwinklig und ohne Verkürzung platziert, was eine viel

intensivere Verknüpfung von Flächenmuster und Bildform zulässt.

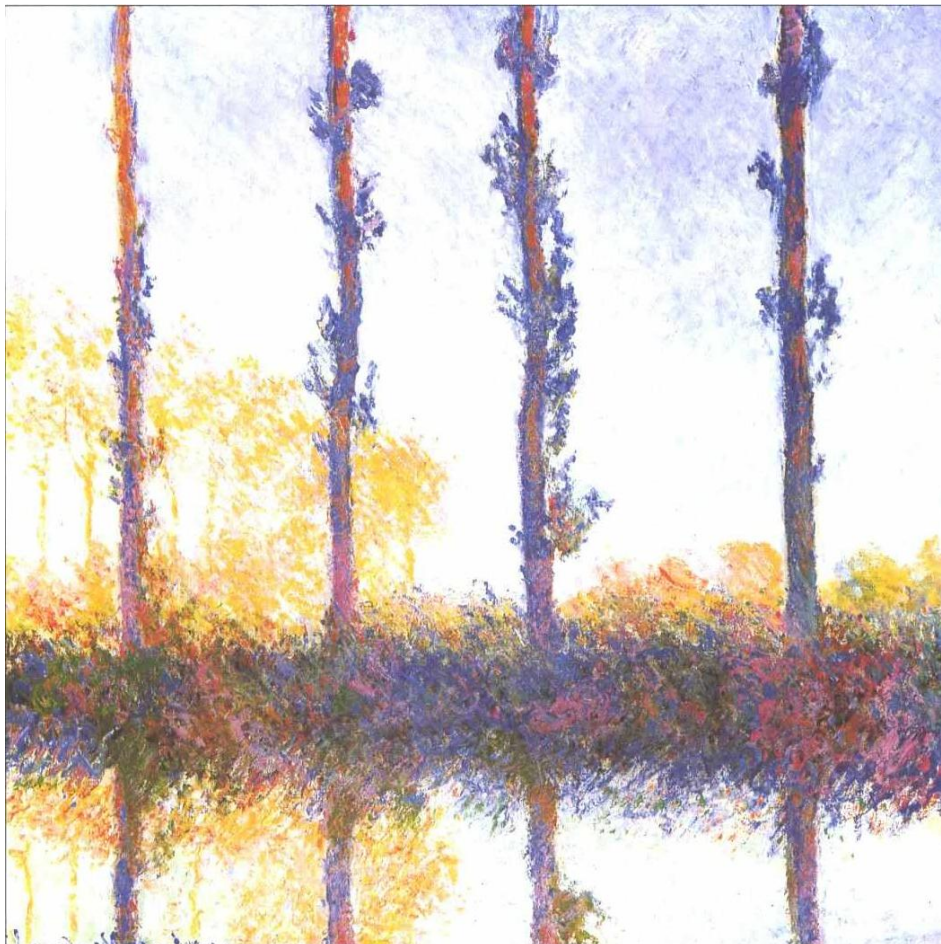


71 Georges Pierre Seurat, *Bäume am Flusssufer*, 1886, 22,4 x 30,2 cm, Mme. L. Jaeggli-Hahnloser, Winterthur.

Anders verhält es sich mit der Zeichnung 'Bäume am Flusssufer', die praktisch nur noch Gitter ist und in ihrer Abstraktheit und Flächigkeit Claude Monets spätere 'Vier Pappeln' aus der Serie der 'Pappeln an der Epte' bei weitem noch übertrifft. Die Angemessenheit des Vergleichs wird von William C. Seitz bestätigt: "Weniger theoretisch als Seurat, dessen letzte Bilder im gleichen Jahr wie die 'Vier Pappeln' entstanden, wendete Monet Grundsätze der Komposition und Farbgebung an, die denen Seurats nicht unähnlich sind."<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Seitz, William C., *Claude Monet*, Köln 1960, S. 140.



72 Claude Monet 1840-1926, Vier Pappeln, 1891, 82 x 81,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ähnlich wirkt eine weitere Zeichnung Seurats, 'Baumstämme', solange man sie für sich betrachtet, ungeachtet der Tatsache, dass es sich um eine Studie für die Baumgruppe in der rechten oberen Bildecke von 'Ein Sonntagnachmittag auf der Grande Jatte' handelt. Stellt man allerdings diesen Zusammenhang erst her, wird deutlich, wie frei Seurat tatsächlich mit den japanischen Bildmitteln umgeht, denn es ist festzustellen, dass die gesamte Komposition des großformatigen Bildes schachbrettartig gegliedert ist, also über den Bereich der Bäume hinaus alles andere ebenfalls in den Dienst der Vergitterung gestellt

wird. Seurat lässt seine Figuren hier nicht, wie beispielsweise Harunobu dies tut, mit dem Gitter konkurrieren, sondern lässt sie das Gitter fortsetzen, bis alle Gegenstände und Motive, die auf dem Gemälde dargestellt sind, in dem allumfassenden Grundrhythmus aufgehen. Genauso geht der Künstler auch in dem Werk 'Die Parade' vor, während er in seinem letzten, unvollendet gebliebenen Gemälde 'Der Zirkus' die Strenge teilweise wieder auflöst. Trotzdem stehen die Bankreihen in diesem Bild in der Tradition der Vergitterung und Rhythmisierung der Bildfläche, wie es die Japaner vor allem in der Kunst des Ukiyo-e vorgeführt hatten.



73 Georges Pierre Seurat, Baumstämme, 1884, 47,4 x 61,5 cm, The Art Institute, Chicago.



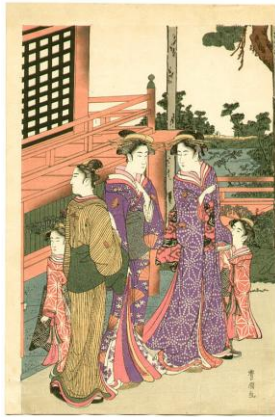
### 3.6. DEKORATIVE REIHUNG

Das Prinzip der Reihung findet sich der ostasiatischen Kunst in zwei voneinander zu unterscheidenden Ausprägungen; es handelt sich erstens um die als Sonderfall der Vergitterung des Landschaftsraumes anzusehende, und daher ebenso als zur Fläche drängende und stilbildende Kraft in Erscheinung tretende, dekorative Reihung und zweitens um die in hohem Maße Bewegung, Lebendigkeit, aber auch räumliche Tiefe evozierende Version, die daher im folgenden als bewegte Reihung angesprochen werden soll.

Die dekorative Reihung gilt insofern als Sonderfall der Vergitterung des Landschaftsraumes, als ihre Elemente nicht einwandfrei mit dem offenen oder bereits durch ein Gitter gerasterten und an die Fläche gebundenen Raumhintergrund verknüpft erscheinen, andererseits auch nicht der agierenden, mit dem Hintergrund konkurrierenden Hauptfigur gleichgestellt sind. Der dekorativen Reihung kommt eine klare Vermittlerfunktion zu, die ihren Wirkungsbereich zwischen abstrahierender Flächigkeit und narrativer Anschaulichkeit findet.

Utagawa Toyokunis (1769-1825) Farbholzschnitt 'Jagdgesellschaft mit Falke' zeigt das Prinzip der dekorativen Reihung vorbildlich. Den oberen Teil des Bildes nimmt eine Flusslandschaft ein, die vom bühnenartigen Vordergrund durch einen auf mittlerer Höhe verlaufenden Zaun, teilweise überlagert und abgetrennt wird. An der rechten Seite

stehen in Höhe des Zaunes zwei Bäume mit einer leichten Neigung nach links, abgeschnitten durch die obere Bildkante. Das Blatt wird beherrscht von einer vierköpfigen Jagdgesellschaft, deren Personen im Vordergrund stehen und teilweise Zaun und Hintergrund verdecken, da ihre Höhe ungefähr zwei Drittel des Bildes ausmacht.



74 Utagawa Toyokuni 1769-1825, Triptychon 'Jagdgesellschaft mit Falke', um 1789.

Ganz vorne in der Mitte steht die Hauptfigur, ein junger Aristokrat mit einem Falken auf dem Arm. Links von ihm, und halb durch ihn verdeckt, befindet sich ein kleiner Diener; rechts hinter ihm in gebührendem Abstand stehen zwei Hofdamen nebeneinander in fast identischer Körperhaltung mit einer leichten Neigung nach links wie der Mann vorne und die beiden Bäume rechts hinter ihnen. Sie scheinen unwirklich in ihrer Parallelität, verstärkt durch den nicht zu übersehenden Bezug zu den Bäumen. Sie sind dekorative Beigabe für den Falkner und sollen seine Bedeutung unterstreichen. Er, der vor der Fläche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt, wird andererseits durch die Hofdamen im ersten und die Bäume im zweiten Schritt wieder in die Fläche eingebunden.



75 Utagawa Toyokuni 1769-1825, Blatt 3 des Triptychons 'Jagdgesellschaft mit Falke', um 1789.

Eine ähnliche Funktion im Sinne der dekorativen Reihung wie die beiden Hofdamen bei Toyokuni haben die vier paarweise geordneten und um die, die Mittelachse beto-

nende Hauptfigur gruppierten Kurtisanen auf Torii Kiyonagas Blatt eines Diptychons 'Die Kirschblütenschau' von 1784 aus der Serie 'Zwölf Monate im Süden'. Ebenso verhält es sich mit den beiden Dienerinnen auf 'Mädchen mit Dienerinnen' von 1783 aus der Serie 'Brokatmoden des Orients' desselben Künstlers, der hier ganz auf die Darstellung des Hintergrundes verzichtet und sich nur auf die drei Frauen, insbesondere auf den Kontrast zwischen Hauptfigur und dekorativer Reihung konzentriert.

Unter den Gemälden Seurats findet sich nur ein wirklich deutliches, dafür allerdings um so bedeutenderes Beispiel für den Einsatz der dekorativen Reihung. Es handelt sich um die 'Parade'<sup>122</sup>. Mit dem durch Vergitterung und Rückführung auf geometrische Grundformen stark flächig und abstrakt wirkenden Hintergrund konkurrieren besonders der Zirkusdirektor, der singende oder rufende junge Mann und auch der Posaune spielende Clown. Sie werden zu Hauptfiguren durch Hervorhebung ihrer individuellen Merkmale hinsichtlich der Gestik und Farbgebung. Demgegenüber treten die drei übrigen Musiker in ihrer Wirkung auffällig zurück. Gleichbehandelt in Form und Farbe, stehen sie getrennt von den anderen hinter einem Querbalken und einem Geländer, leicht verschwommen durch den abendlichen Dunst und somit angeglichen an den Hintergrund, aus dem sie gerade aufzutauchen scheinen. Sie übertragen den Rhythmus der Vergitterung von der rechten auf die

---

<sup>122</sup> Abbildung siehe Kapitel 'Montmartre und Yoshiwara'.

linke Seite, ohne jedoch gänzlich in der Fläche aufzugehen. Im Sinne der dekorativen Reihung sind sie Übergang vom Raum zur Fläche und Vermittler zwischen Einzelem und Ganzem.



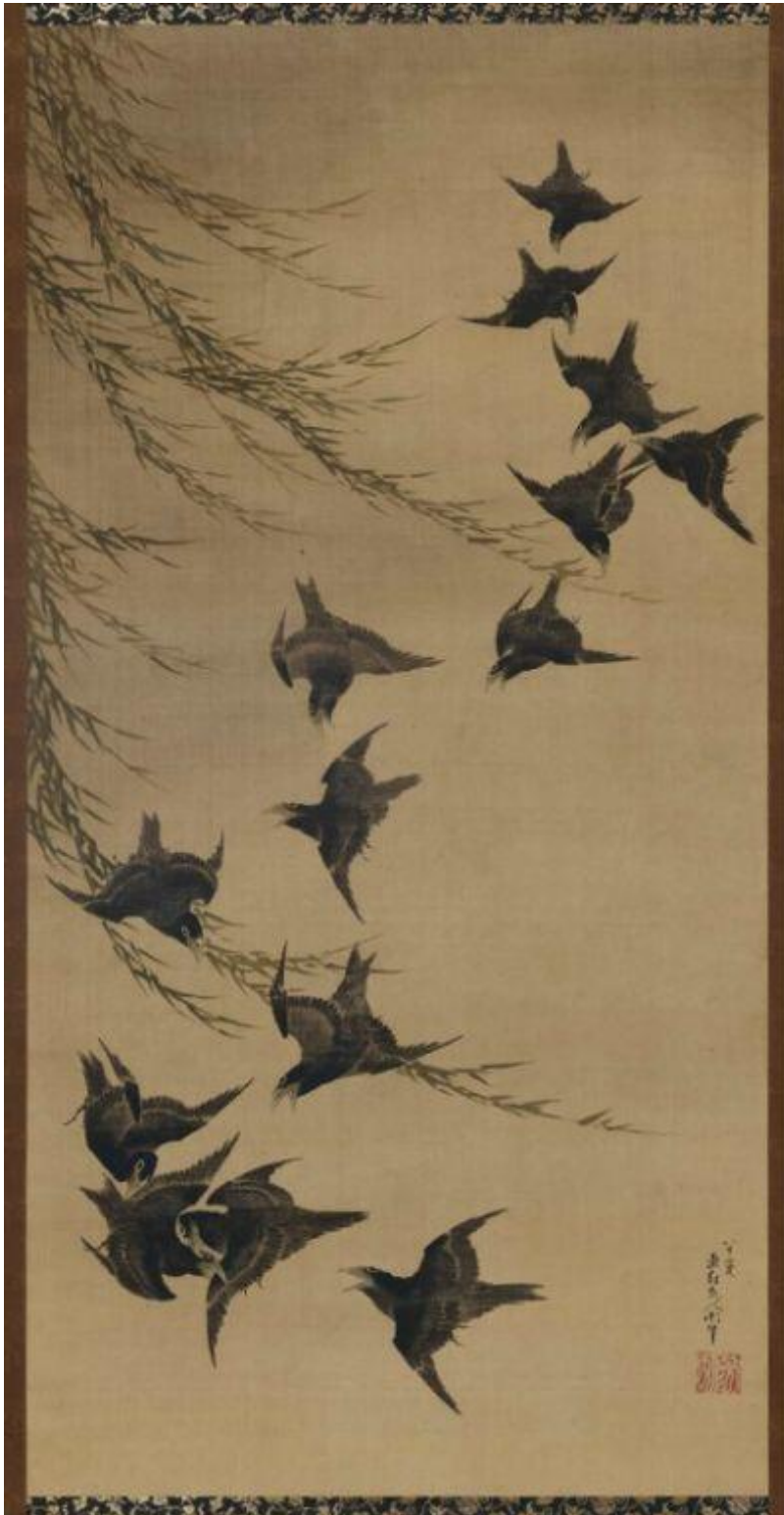
76 Torii Kiyonaga 1752-1815, Kabuki-Schauspieler mit Rezitatoren und Shamisen-Spieler, 1784.

In der japanischen Kunst des Vielfarbenholzschnittes gibt es eine interessante Entsprechung der 'Parade' Seurats. Gemeint ist ein weiterer Druck Kiyonagas: 'Kabuki-Schauspieler mit Rezitatoren und Shamisen-Spieler'.

Ähnlich wie bei Seurat befinden sich die Hauptfiguren vorne; zwei Schauspieler stehen auf einer, das untere Fünftel des hochformatigen Blattes einnehmenden Bühne, hinter der sich ein Podest erhebt, dessen mit Blumenmotiven geschmückte Vorderseite weitere zwei Fünftel beansprucht.

Auf dieser Erhöhung knien die beiden Rezitatoren, die in Größe, Kleidung und Gestik identisch sind, und der Shamisen-Spieler, der kleiner und etwas abgewandelt dargestellt ist. Die drei Musiker füllen die zwei oberen Fünftel des Blattes aus. Die zurückhaltende Farbigkeit ihrer Gewänder entspricht der Gleichmäßigkeit von Bühnengestaltung und Podestvorderseite. Lediglich der schwarze Himmel lässt ihre Silhouetten hervortreten. Wie in den anderen Beispielen für die dekorative Reihung heben sie sich nur leicht von der Fläche ab, um die beiden bis an ihren Schoß heranreichenden Schauspieler, die sich durch Kleidung und Gestik klar hervorheben, nicht abgelöst und isoliert, sondern vielmehr als Teil des Ganzen und eingewoben in den flächigen Rhythmus des Bildes erscheinen zu lassen.

## 3.7. BEWEGTE REIHUNG



77 Katsushika Hokusai 1760-1849, Weide und Vögel, 84,7 x 42,5 cm.

Der Einsatz der bewegten Reihung in der ostasiatischen Kunst zielt in eine ganz andere Richtung als die dekorative Reihung. Hier wird die Staffelung von Personen, Tieren und sogar Gegenständen unter dem Gesichtspunkt vorgenommen, den Ablauf von Bewegung zu demonstrieren, mehr noch, Bewegungsimpulse zu erzeugen. Schon in der frühen chinesischen Malerei gibt es hervorragende Beispiele, die immer wieder die chinesischen und japanischen Künstler bis hin zu den späten Ukiyo-e-Meistern inspirierten.



78 Ma Fên 1127-1179, Querrolle, Hundert Wildgänse, südl. Sung-Dynastie, Tusche und Farbe auf Papier, ehem. Seidenmontierung, 127 x 43 cm, Akademie der Künste, Honolulu.

So findet sich das Motiv der einfliegenden Wildgänse auf der Querrolle 'Hundert Wildgänse', einem Ma Fên (1127-1179) zugeschriebenen Werk, in nahezu allen Perioden der ostasiatischen Malerei wieder. Die Vögel können einerseits als Schwarm, andererseits aber auch als Bewegungsstudie eines einzelnen Vogels in den aufeinanderfolgenden Anflug- und Landephase aufgefasset werden.



In jedem Fall wird nicht die Vereinzelung der Momente eingefangen, sondern der Schwung einer eleganten, alle Elemente des Bildes erfassenden Bewegung. Vergleichbar mit diesem Werk ist das Bild 'Vögel' von Katsushika Hokusai und schließlich eine Abbildung von fünf Wildgänsen nach Hokusais 'Manga' in Samuel Bings Zeitschrift 'Le Japon Artistique' (Nr. 8), die im Dezember 1888 in Paris erschien.



79 Tawaraya Sotatsu ?-1643, Querrolle, Kraniche, Nationalmuseum, Tokio.

Besonders die extremen Querformate, die das Emaki-mono und auch die Wandschirme boten, erlaubten den Japanern atemberaubende Kompositionen, die auf der bewegten Reihung beruhten. Stellvertretend für die Querrollen-Malerei seien hier die Rollen 'Kraniche' und 'Rehe' von Tawaraya Sotatsu (?-1643), einem von der Tosa-Schule beeinflussten Maler des Yamato-e genannt.



80 Tawaraya Sotatsu ?-1643, Querrolle, Detail, Rehe, Edo-Periode 17. Jahrh., Tusche, Gold und Silber auf Papier, Höhe 32 cm, Art Museum, Seattle.

Als Beispiel für den Einsatz der bewegten Reihung in der Stellschirm-Malerei sollen die beiden jeweils aus sechs Tafeln bestehenden Schmuckwände der 'Hundert schwarzen Krähen' eines unbekanntes Meisters der Kano-Schule dienen.

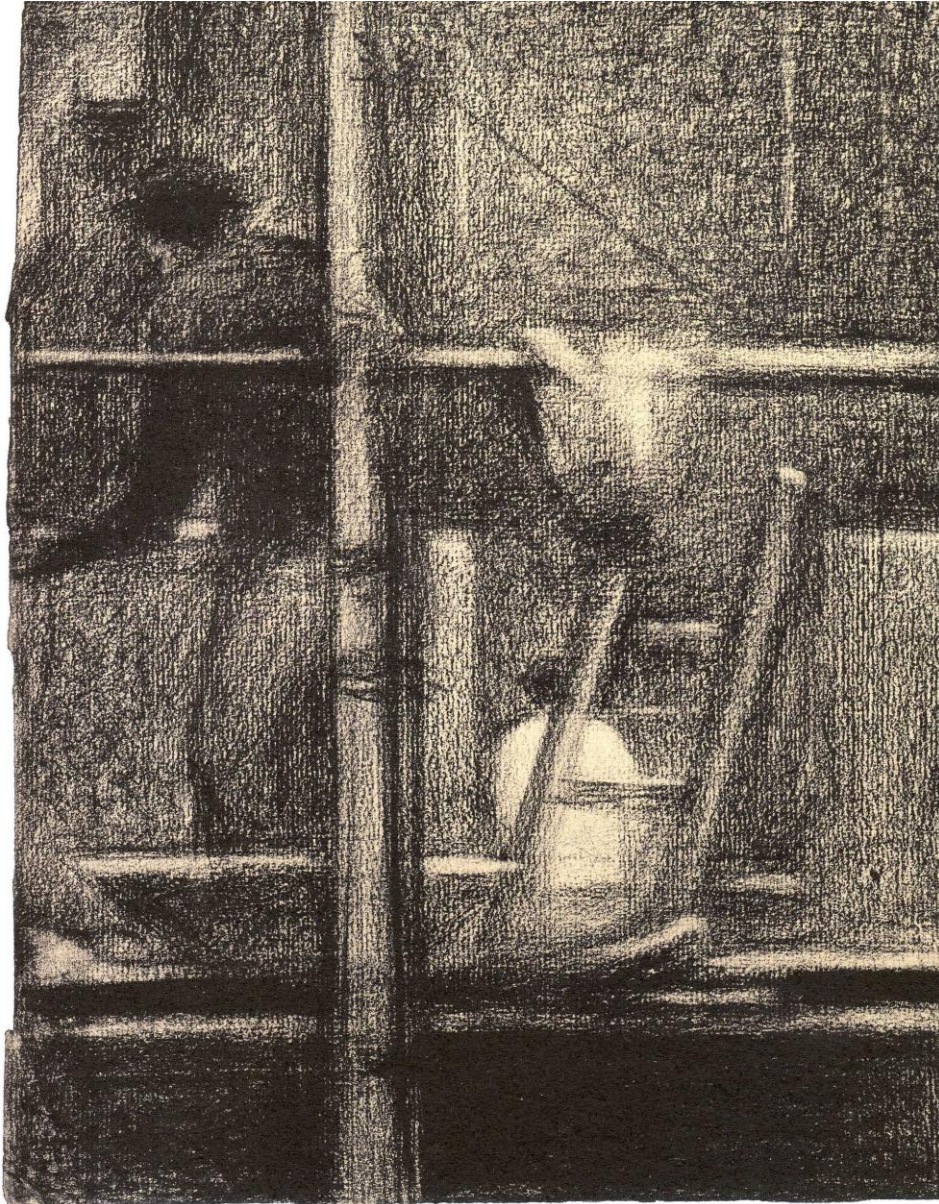


81 Unbekannter Meister, Stellschirm, Krähen, Edo-Zeit 17. Jahrh., Tusche mit Lack und Blattgold auf Papier, Höhe 157,5 cm, Art Museum, Seattle.

Sowohl die Kraniche, die Rehe als auch die Krähen beherrschen die großen Flächen und provozieren in ihrer Anordnung einmal als langsam ziehende Herde und zweimal als wild auf- und niederfliegender, teils ruhender Schwarm ein Gefühl von Bewegung schlechthin.

Was Seurat betrifft, so gilt das in Bezug auf die Verwendung der dekorativen Reihung Festgestellte auch hier. Die bewegte Reihung taucht im Werk des französischen Künstlers nur einmal auf. 'Le Chahut' lässt wie kein anderes seiner Bilder Schwung und Bewegung Wirklichkeit werden. Hierbei liefert die Reihung der vier Tänzer und Tänzerinnen einen nicht zu unterschätzenden Beitrag, dem später noch größere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

## 3.8. BILDTEILENDER PFOSTEN



82 Georges Pierre Seurat, *Das Baugerüst*, 1886/87, 31,7 x 24,6 cm, Privatbesitz, Paris.

So wie die Reihung kann auch die Teilung der Bildfläche durch einen einzelnen Pfosten, einen Baum oder eine Säule als Sonderfall der Vergitterung angesehen werden. Dieses Bildmittel ist in der japanischen Graphik und Malerei ebenso beliebt wie die flächendeckende ornamentale Musterung.

Degas, der laut Siegfried Wichmann als einer der ersten die graphische Brisanz einer "vertikalen Zäsur"<sup>123</sup> für seine Malerei erkannte, untersuchte das japanische Vorbild von allen Seiten und kam zu den erstaunlichsten Ergebnissen. Auch Yujiro Shinoda bestätigt: "Den oft schattigen, dunklen, schmalen Streifen, der die Bildfläche von oben nach unten durchläuft, verwendet Degas bis zur letzten Periode seines Schaffens."<sup>124</sup> So ist es auch nicht verwunderlich, wenn Herbert bei der Beurteilung von Seurats Zeichnung 'Das Baugerüst', die sowohl Elemente der Vergitterung als auch den Pfosten als bildteilendes Objekt aufweist, nicht auf den tatsächlichen Ursprung, sondern auf Degas, dessen Einfluss natürlich nicht bestreitbar ist, rekurriert. "'The Scaffolding' brings to mind such compositions as the pastel 'Evening' Woman outside a Café' (Louvre) which makes prominent use of verticals (here the wooden posts of the café) on the picture surface."<sup>125</sup>

Seurats Werk bietet noch eine Fülle von Beispielen für die Verwendung dieses Bildmittels, von denen hier nur wenige wichtige aus der Frühphase genannt werden sollen: 'L'invalide', 'Wald in Barbizon', 'Der Baumstamm' und 'Gespann mit zwei Pferden'.

---

<sup>123</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 251 u. 255.

<sup>124</sup> Shinoda, Yujiro, Degas - Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Diss., Köln 1957, S. 46.

<sup>125</sup> Herbert, Robert L., Seurat's Drawings, New York 1962, S. 130.



83 Georges Pierre Seurat, *Der Invalide*, 1879/80, 24 x 15,5 cm, Privatbesitz.

Überhaupt scheint der Pfosten in Seurats graphischem Werk eine noch bedeutendere Rolle einzunehmen als in seiner Malerei, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist,

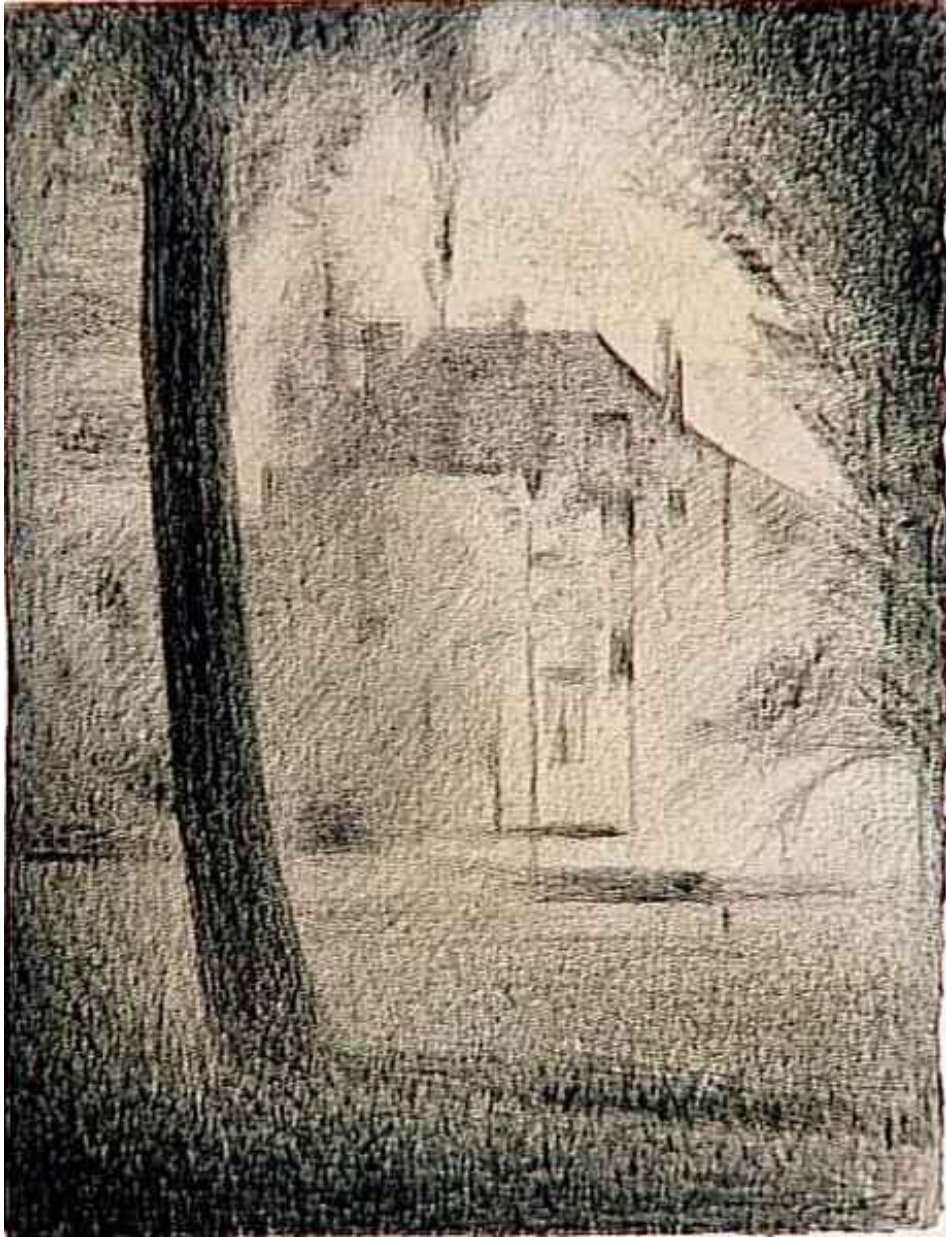
dass dieses an sich schon graphische Mittel hier nicht mit dem auffälligen Einsatz der Farbe des Divisionismus konkurrieren muss.



84 Georges Pierre Seurat, *Gespann mit zwei Pferden*, um 1883, Privatbesitz, Genf.



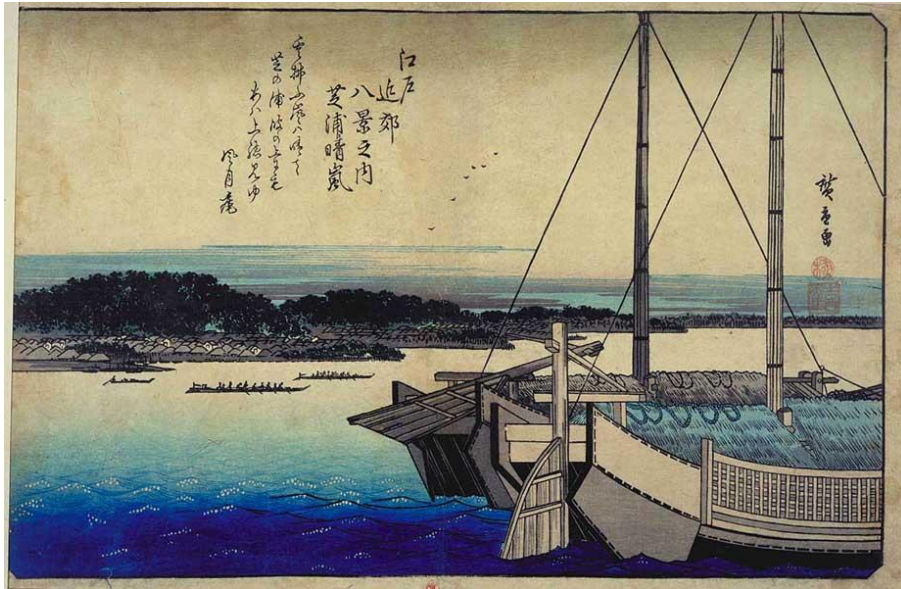
85 Georges Pierre Seurat, *Wald bei Barbizon*, 1882, 20,5 x 30,5 cm, Slg. A. M. Lewyt, New York.



86 Georges Pierre Seurat, *Der Baumstamm*, 1879/81, Musée du Louvre, Paris

In 'Wald in Barbizon' und in 'Der Baumstamm' ragt ein Baumstamm an die ihn abschneidende obere Bildkante, gründet sich jedoch oberhalb der unteren Bildkante, was immerhin eine gewisse Distanz zum Betrachter suggeriert und ein entsprechendes Maß an Raumtiefe zulässt, ähnlich den Segelmasten in dem Druck 'Shibaura Seiran' von Hi-

roshige. So geht Seurats 'Pierrot und Columbine' in der Entwicklung von Abstraktionsgrad und dekorativer Gestaltung über eventuelle japanische Vorbilder hinaus.



87 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Shibaura Seiran.



88 Georges Pierre Seurat, Pierrot und Columbine, um 1886, 24,7 x 31,2 cm, Slg. Mr. a. Mrs. Leigh B. Block, Chicago.





89 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Paulownia tree at Kiribatake, Akasaka.

In der Zeichnung Seurats läuft der Pfosten als unstrukturierter und gleichmäßiger Streifen vom oberen bis zum unteren Bildrand und ist so allenfalls noch vergleichbar mit Hiroshiges 'Paulownia tree at Kiribatake, Akasaka', oder

dem Baum in Utagawa Kuniyoshis (1797-1861) 'Pilger mit ihrem Schrein vor der Poststation von Hodogaya', doch die Drucke weisen im Vergleich wegen ihres deutlichen Hintergrundes viel mehr Raumentiefe auf, während Seurat die Fläche betont.



90 Utagawa Kuniyoshis 1797-1861, Pilger mit ihrem Schrein vor der Poststation von Hodogaya, um 1835, 22,8 x 35,2 cm.

Dem bildteilenden Pfosten kommt eine Doppelfunktion zu: Er ist Trennung und Verbindung zugleich. Einerseits gliedert er die Komposition, gewichtet sie oft in Richtung einer Asymmetrie um, andererseits ist er Nahtstelle zweier unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen, indem er sowohl gemalter Baum, Mast, Pfosten oder ähnliches ist, als auch in das Bild verlegte Rahmung. Demnach gehört er ebenso zur inner- wie zur außerbildlichen Realität, was in erster Linie zur Folge hat, dass das Gemalte aus der Bildtiefe geholt und an die Fläche gebunden wird. Rahmen, Leinwand, Farbe und auch Dargestelltes sollen als Einheit gesehen und

empfunden werden. Dass dies ein zentrales Anliegen Seurats war, belegen die zahlreichen, von ihm selbst in pointillistischer Technik bemalten Holzrahmen, sowie die Binnenrahmungen auf der Leinwand als Bindeglied zwischen Gemälde und Rahmen beziehungsweise Leinwand und Holz.



91 Georges Pierre Seurat, Detail, Le Chahut, 2. Studie, 1889, 55,7 x 46,2 cm, Al-bright-Knox Art Gallery, Buffalo/New York.

## 3.9. AUFBAU AUS KLEINSTRUKTUREN



92 Sesshu Toyo 1420-1506, Herbst und Winter, um 1486, je 46.3 x 29.3 cm, Nationalmuseum, Tokio.

Dass die Punkte des Pointillismus, Seurats ureigenste 'Erfindung', in Zusammenhang mit dem Japonismus gebracht werden, scheint auf den ersten Blick weit hergeholt. Andererseits geht es auch hier, wie bei den Betrachtungen der anderen Bildmittel, nicht um den Nachweis der uneingeschränkten Dominanz ostasiatischer Kunst über europäische 'Nachahmer' des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern lediglich um das Aufzeigen teilweise paralleler künstlerischer Entwicklungen und der einen oder anderen infolge tatsächlicher Anschauung erwachsenen Befruchtung, die weniger zu stilistischer Abhängigkeit, aber umso mehr zu größerer Eigenständigkeit, Kreativität und Risikofreudigkeit bei den jungen, nach neuen Antworten su-

chenden französischen Künstlern führte. Sowohl Berger als auch Wichmann stellen eine Beziehung her zwischen ostasiatischem Pinselduktus in der Tuschmalerei (Suiboku oder Sumi-e) und dem graphischen Werk Van Goghs.<sup>126</sup> Doch auch schon Osvald Siren fühlt sich bei der Besprechung der Tuschzeichnung 'Orchideenhaus' von Huang Kung-Wang/Tai-ch'ih (1268-1354), einem chinesischen Maler der Yüan-Zeit, dessen Stil allerdings noch von der vorausgegangenen Sung-Zeit geprägt worden ist, an die Zeichnungen Van Goghs erinnert.<sup>127</sup> Tatsächlich existiert eine deutliche Kette von Einflüssen, die spätestens im China der Sung-Zeit beginnt und schließlich durch die Epochen der japanischen Kunst bis hin zum Japonismus reicht. So hat die chinesische Malerei jener kulturellen Blütezeit, die stark verknüpft ist mit der Philosophie des Ch'an-Buddhismus, einen ungeheuren Einfluss auf die Entwicklung der japanischen Malerei gewonnen. Da Japan ohnehin für alles Chinesische empfänglich war, fiel besonders der Ch'an-Buddhismus, den die Japaner zum Zen-Buddhismus entwickelten, und die von ihm inspirierte Kunst in diesem Land auf einen fruchtbaren Boden. "Die Wurzel des Zen ist also indisch, die Blüte chinesisch und die Frucht japanisch."<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 143. Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 52.

<sup>127</sup> Siren, Osvald, Chinese Painting - Great Masters and Principles, Bd. IV, S. 67.

<sup>128</sup> Stürmer, Ernst, Zen - Zauber oder Zucht?, Wien 1973, S. 88.

Vor allem Malermönche wie Sesshu Toyo (1420-1506), die selbst in China ihre großen Vorbilder studierten, verhalfen dem Sumi-e (Tuschmalerei) in Japan zu einem erneuten Höhepunkt. Die künstlerische Handschrift Sesshus ist nach Berger noch in den Skizzenbüchern (Manga) Hokusais zu spüren, was sich vor allem in einem Aufbau aus Kleinstrukturen niederschlägt. "Das Korn der Dinge mikroskopisch zu zerlegen, ist ein Prozess, der nicht, wie man denken könnte, zu einem photographischen Realismus führt, sondern im Gegenteil zu stärkerer Imagination, zum Stil, zur Stilisierung, denn die Kombinationsmöglichkeiten sind unendlich."<sup>129</sup> Spätestens hier wird deutlich, welcher bedeutungsvoller Zusammenhang zwischen dem Suchen der Impressionisten und dem Angebot ostasiatischer Maltechnik besteht. Wenn Wichmann über die "Punktstreuungs-Technik" Hokusais sagt, "... dass sie die Dinge im Bild zum Teil kodifiziert, und zwar in einer regelhaften Technik, die jedoch in der zweiten Phase der künstlerischen Durchdringung die handwerkliche Schulung nicht zu erkennen geben sollte ..." <sup>130</sup>, so ist neben Van Goghs Zeichnungen auch der gesamte Komplex des Virgulismus und Pointillismus mit in die Betrachtung einzubeziehen. Dass die Virgulisten und Pointillisten, allen voran Seurat,

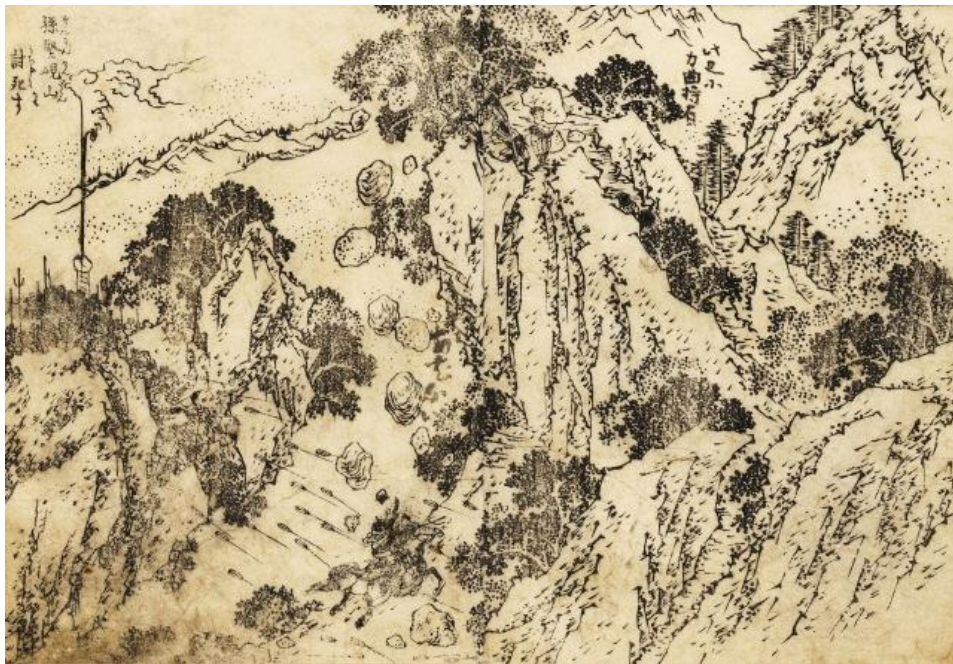
---

Vgl. auch Dumoulin, Heinrich, Der Erleuchtungsweg des Zen im Buddhismus, Frankfurt/M. 1976.

<sup>129</sup> Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S. 144.

<sup>130</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 54.

nicht nur die Idee der mikroskopischen Auflösung verfolgten, sondern diese weiterentwickelten und schließlich auch den qualitativen Sprung wagten, auf jede Verknüpfung von Bedeutungsinhalt und Strukturelement zu verzichten zugunsten abstrakter Setzungen, darf nicht über die künstlerische Verwandtschaft auch in diesem Punkt hinwegtäuschen.



93 Katsushika Hokusai 1760-1849, Manga, Der Überfall.

### 3.10. ABSTRAHIERENDE FARBGEBUNG IM UKIYO-E

Mit seinem Ringen um die Bedeutung der Farbe im von ihm entwickelten Kosmos des Chromo-Luminarismus<sup>131</sup> gelang Seurat auch ein entscheidender Schritt auf dem spannenden und faszinierenden Weg der Befreiung der Farbe zu einer eigenständigen Qualität innerhalb der Bildlogik. Nachdem die Impressionisten die Freilichtmalerei bereits als Möglichkeit erkannt hatten, die Erscheinungsfarbe des Gemalten von der Gegenstandsfarbe zu lösen, wurde der antinaturalistische Aspekt durch Seurats Farbgebung noch forciert. Obwohl schon Pissarro, Monet, Van Gogh und andere die Faszination der abstrahierenden Farbigeit der japanischen Vielfarbenholzschnitte bewunderten, blieb es weitgehend den Neoimpressionisten vorbehalten, die Radikalität dieser flächigen, bunten, scheinbar unbekümmerten Farbgebung auszuloten, um auch hier die Chancen zu sehen, von den Japanern zu lernen, ein längst als bedrückend empfundenenes Problem auf neue Weise zu beleuchten.

Nach Claudia Delank geht es der von der japanischen Kunst beeinflussten europäischen Künstlergeneration vor allem um drei Aspekte in der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln: "einmal die Überwindung des vorherrschenden Naturalismus, dann um die Abkehr von der illusionistischen Malerei und schließlich um die Loslösung von der steifen

---

<sup>131</sup> vergl. Anhang Exkurs II



akademischen Historienmalerei."<sup>132</sup> In ihrem Katalogbeitrag führt sie 2011 erstmals die "antinaturalistische Farbgebung"<sup>133</sup> als eigenständiges japonistisches Bildmittel in den bestehenden Kanon ein.

Es konnte aufgezeigt werden, dass Seurat zwar nicht als lupenreiner Japonist der ersten Stunde anzusehen ist, aber nahezu alle Bildmittel, die in der Japonismusforschung eine Rolle spielen, bei ihm nicht nur ihren Niederschlag gefunden haben, sondern für das Werk des großen Neoimpressionisten von entscheidender und Wegweisender Bedeutung sind. Anhand zahlreicher Bildwerke offenbarte sich beispielhaft Seurats Interesse an der Kunst aus der fließenden Welt und seine vielfältige Beschäftigung mit den dort angebotenen Wegen bei seiner Suche nach der ihm eigenen Bildform. Im Folgenden soll in Umkehr zur bisherigen Vorgehensweise bei der Deutung eines einzelnen Gemäldes veranschaulicht werden, welchen Raum der Japonismus innerhalb dieses Unterfangens einzunehmen vermag.

---

<sup>132</sup> Delank, Claudia, Japonismus, in: Salmen, Brigitte, Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hrsg.), '... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien ...' Die Maler des 'Blauen Reiter' und Japan, München 2011, S. 11.

<sup>133</sup> Ebenda.

## EXKURS: DIE FARBE IM CHROMO-LUMINARISMUS

"Unsere Zustände schreiben wir bald Gott, bald dem Teufel zu, und fehlen ein wie das andere Mal: in uns selbst liegt das Rätsel, die wir Ausgeburt zweier Welten sind. Mit der Farbe geht's ebenso; bald sucht man sie im Lichte, bald draußen im Weltall, und kann sie gerade da nicht finden, wo sie zu Hause ist."<sup>134</sup>

"Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre."<sup>135</sup>



94 Eugène Delacroix 1798-1863, Portrait Goethe, Lithographie Nr. 1 von 18, 1828, Davison Art Center Wesleyan.

---

<sup>134</sup> Goethe, Johann Wolfgang, Farbenlehre - Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, Band III, Stuttgart 1979, S. 264.

<sup>135</sup> Goethe, Johann Wolfgang, Naturwissenschaftliche Schriften, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Rudolf Steiner, Band V, Dornach (Schweiz) 1975, S. 376.

Es ist offenbar äußerst schwierig, sich unvoreingenommen einem Werk Georges Pierre Seurats zu nähern. Wie kaum bei einem anderen Künstler ist der Betrachter befrachtet mit Vorgewusstem. Schon zur Frage der Perspektive bemerkt Hans Belting schlicht aber präzise treffend: "Es ist viel natürlicher, Bilder hierarchisch nach ihrer internen Bedeutung zu organisieren, als sie von einem externen Beobachter abhängig zu machen."<sup>136</sup> Ähnlich argumentiert Markus Müller direkt auf Seurats 'Die Parade' bezogen: "Dieses Werk stellt offensichtlich ein populäres Jahrmarktvergnügen auf der Bühne einer bescheidenen Bretterbude dar. Es ist eine beinahe weihevollen, von strenger Hieratik geprägte Epiphanie der Volksbelustiger, die Seurat hier als Nachtstück über den silhouettenhaften Köpfen der schemenhaft auszumachenden Zuschauermenge inszeniert. Der malerische Vortrag des Themas ist hier gleichsam ästhetisches Programm, denn er konstatiert selbstbewusst und apodiktisch, dass nicht das Sujet, sondern die künstlerische Faktur den Stellenwert eines Werks ausmacht."<sup>137</sup>

Wem ist nicht die eine oder andere These aus der Vielzahl mehr oder weniger wissenschaftlicher Farbtheorien, Annahmen über die Bedingungen des Sehens und der Wirkung farbiger Punkte auf die Netzhaut gegenwärtig. Jene

---

<sup>136</sup> Belting, Hans, Zur Ikonologie der Kulturen - Die Perspektive als Bildfrage, in Boehm, Gottfried, Bredekamp, Horst (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, München 2009, S. 12.

<sup>137</sup> Müller, Markus, Der Künstler als Gaukler, Münster, München, Berlin 2006, S. 48.

von Physikern in ihren Forschungsgebieten gemachten Erkenntnisse scheinen ihrerseits Antworten auf Fragen zur Kunst Seurats aufzudrängen, noch bevor eine tatsächliche und intensive Beschäftigung mit dieser oder gar einem einzelnen Werk begonnen hat. Sehr schnell ist dann die Analyse beendet, lässt sich doch bei oberflächlicher Betrachtung Schulwissen leicht verifizieren. Gottfried Boehm beklagt in seinem Beitrag zur großen Seurat-Ausstellung in Frankfurt 2010 folgerichtig die immer wieder stattfindende ‚Vereindeutigung Seurats‘<sup>138</sup> zu einem Thema aus dem eigentlich vielschichtigen, bereits in der Forschung aufgezeigten komplexen Kanon im Werk des Künstlers und steckt dann einen ganz anderen Rahmen ab, der der Größe Seurats weitaus mehr gerecht wird: "Seurats Synthese versucht sich an einem künstlerischen Ideal, dessen Voraussetzungen lange zurückreichen. Seit dem 17. Jahrhundert hatte die europäische Malerei zwischen den Valenzen des Kolorismus und des Disegno geschwankt und dabei immer wieder die Utopie ihrer harmonischen Vereinigung beschworen. Dazu diente immer wieder ein wechselndes Namenspaar, das gegenstrebige Auffassungen von Malerei zu verwandten Zwillingen verband: Tizian und Michelangelo, Rubens und Poussin oder - im historischen Umfeld Seurats - Delacroix und Ingres lauten die Devisen. Man kann Seurats Bildkonzept durchaus in diese Linie stellen, es als einen neuen Anlauf interpretieren, sich zu

---

<sup>138</sup> Boehm, Gottfried, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 86.

jenem schwer erreichbaren -Und- auf seine Weise aufzumachen."<sup>139</sup>

Es wird noch aufzuzeigen sein, dass dieser Seurat zugeprochene Anspruch deutlich über die Syntax seines Gesamtwerks hinausgreift und auch semantische Ebenen impliziert, wie ein Aspekt den anderen bedingt und umgekehrt, und welches Ziel der Künstler jeweils anvisiert. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Frage, ob sich ein Sachverhalt durch tatsächlich vor dem einzelnen Werk gewonnene Erkenntnisse erschließen lässt, ob ein Gemälde mit Begrifflichkeiten aufgefüllt oder ob ihm die Möglichkeit gegeben wird, selbst die Wirklichkeit zu befragen, um dann dem Betrachter, sofern er sich dem Erlebnis auszusetzen bereit ist, seine eigene Weltsicht zu vermitteln. Michelle Foa und Wilhelm Genazino unternehmen jeweils wenig hilfreiche Versuche, das scheinbare Dilemma aufzulösen. Während Foa völlig unnötigerweise ein Verständnis der Küstenbilder Seurats abhängig macht von einem Blick auf sie als Serie<sup>140</sup>, spekuliert Genazino abwegig über einen angeblich abzusehenden Bruch Seurats mit dem Pointillismus und bedauert, dass der Künstler seine zukünftigen 'neuen' Pläne mit ins Grab genommen habe.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Boehm, Gottfried, ebenda S. 88.

<sup>140</sup> Foa, Michelle, ebenda S. 113ff.

<sup>141</sup> Genazino, Wilhelm, ebenda S. 67.

Eine echte Kommunikation zwischen Mensch und Kunstwerk unter entsprechenden Bedingungen im Gegensatz dazu ist ein hervorragender Weg Erkenntnisse zu gewinnen. Die permanente Beschwörung von Aspekten der Technik und Methodik ist letzten Endes wenig hilfreich wie eben auch die Suche nach vermeintlichen Auswegen. Freilich geben die in allen Disziplinen gemachten Erklärungsversuche bezüglich der Kunst Seurats Hilfestellung bei der Bildauslegung, lassen den schöpferischen Akt transparenter werden und veranschaulichen auch bis zu einem gewissen Grad den Anteil an der Genese, den der Betrachter selbst vollbringt. So ist auch die Suche nach Vorbildern und Inspirationsquellen immer statthaft und hilfreich. Da Seurat zudem eine herausragende Stellung einnimmt im künstlerischen Prozess der Befreiung der Farbe in der Malerei, ist es unerlässlich, einmal kritisch und auch korrigierend auf verbreitete Vorstellungen der Genese seiner Gemälde unter den Bedingungen des Farbensehens einzugehen, um wenigstens hier von gesicherten Grundlagen ausgehend eine freie Sicht auf das Eigentliche zu gewährleisten.

Obwohl bereits anfangs festgestellt werden musste, dass selbst vor dem Original die optische Wahrnehmung des Betrachters fehlgeleitet wird durch hartnäckiges Festhalten an überlieferten Vorstellungen, vor allem wenn sie scheinbar naturwissenschaftlich gestützt werden, kann nicht genug betont werden, wie wichtig die unmittelbare Anschauung für eine wirklich tiefe Analyse ist. Erst die

Möglichkeit, ein Werk unter verschiedenen Blickwinkeln, Distanzen und Beleuchtungsverhältnissen zu betrachten, bietet die Voraussetzung, die erforderlichen Rückschlüsse ziehen zu können. Insbesondere wenn es um die Beurteilung der Farbigkeit eines Bildes geht, sind Substitute eine unzuverlässige Basis. Bis heute hat sich beispielsweise die Vorstellung von der sogenannten 'Weißen Moderne' tradiert, die in Wirklichkeit viel bunter war, als man es später wahrhaben wollte. "Die Rezeption der Architektur der klassischen Moderne fand in ihrer Breite über die einschlägige Literatur statt und war somit angewiesen auf aussagekräftige Abbildungen, die sämtlich in Schwarz-Weiß gehalten waren. ... Die kühle Eleganz der Abbildungen wurde zum Maßstab für die Beurteilung des Abgebildeten."<sup>142</sup>

Eberhard Grunsky hebt die besondere Bedeutung der Originalbefunde eines Denkmals hervor und setzt sie ab von additiven Elementen, wobei seine jeweilige Beurteilung durchaus dynamisch bezüglich des prozessualen Charakters von Geschichtlichkeit ausfällt. "Die Definition des Denkmals als Geschichtszeugnis ist auch Richtschnur für den praktischen Umgang mit den Denkmälern: oberstes Gebot ist in jedem Fall die möglichst unversehrte und unverfälschte Erhaltung der überlieferten Substanz, an der

---

<sup>142</sup> Nenno, Klaus, Die sogenannte 'Weiße Moderne' - Zur suggestiven Kraft des Abbilds, in Denkmalpflege in Westfalen-Lippe 2/10, Münster 2010, S. 82. Vgl. auch Huse, Norbert, Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert, München 2008, S. 45.

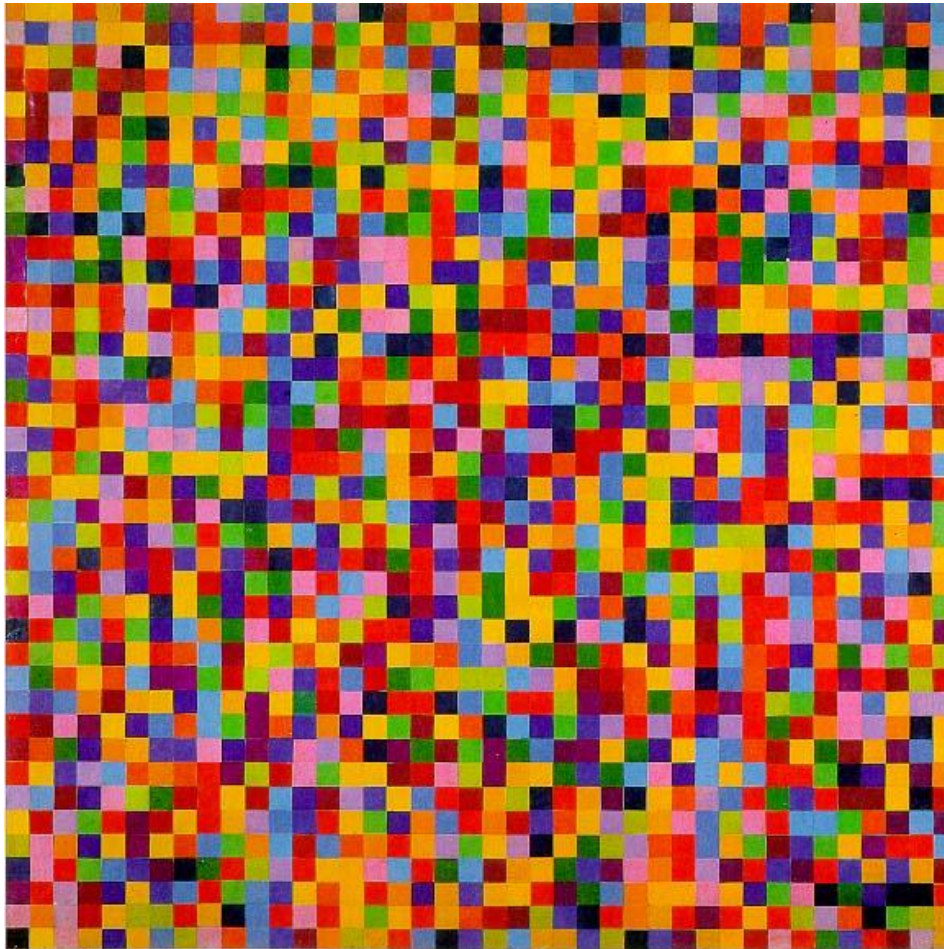
sich Geschichte vollzogen hat. Nur die Echtheit des historischen Bestandes in der unverkennbaren Handschrift früherer handwerklicher oder älterer industrieller Fertigung und mit den Alters- und Gebrauchsspuren seiner meist wechselvollen Biographie macht einen Gegenstand aus vergangener Zeit zum glaubhaften Geschichtszeugnis, an dessen Erhaltung ein öffentliches Interesse begründet werden kann."<sup>143</sup> Die Evidenz von aus Anschauung abgeleiteter Deutung bleibt unverkennbar. Rechnet man nun noch neben dem Vollzug von Geschichte am zu untersuchenden Objekt den Vollzug des künstlerischen Prozesses mit all seinen hinterlassenen Spuren hinzu, schließt sich der Kreis.

---

<sup>143</sup> Grunsky, Eberhard, Im Wandel der Zeit – 100 Jahre Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster 1992, S. 14.



## DIVISIONISMUS UND POINTILLISMUS



95 Ellsworth Kelly 1923, *Spectrum of Colors arranged by Chance VII*, 1951, Museum of Modern Art, San Francisco.

Die grundlegende Idee des Chromo-Luminarismus oder Divisionismus besteht allgemein ausgedrückt darin, dass Malfarben zur Anwendung kommen, die, auch wenn sie rein und unvermischt aufgetragen werden, nicht in ihrer tatsächlichen Farbigkeit identifiziert werden können. Der Farbeindruck, der sich beim Fixieren einzelner Bildpartien einstellt, entspricht nicht den effektiv verwendeten Farben. Eine Voraussetzung dafür bildet bei Seurat der Pointillismus, die bereits erwähnte Aufteilung in Punkte, die bei angemessener Entfernung als solche kaum wahrgenom-

men werden. Tupfer unterschiedlicher Farbqualitäten werden als homogene Fläche gelesen, deren Farbwirkung sich als optische oder partitive Mischung, als erst im Auge entstanden, offenbart. Charakteristisch ist demnach, dass der Prozess der Mischung, der vormals auf der Palette oder dem Bildträger vom Maler selbst ausgeführt wurde, nun verlagert wird in das Auge bzw. Sehzentrum des Gehirns, das so automatisch mit in die Vollendung des Kunstwerks einbezogen wird.



96 Georges Pierre Seurat, Detail, *Die Parade*, 1888, 99,7 x 150 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

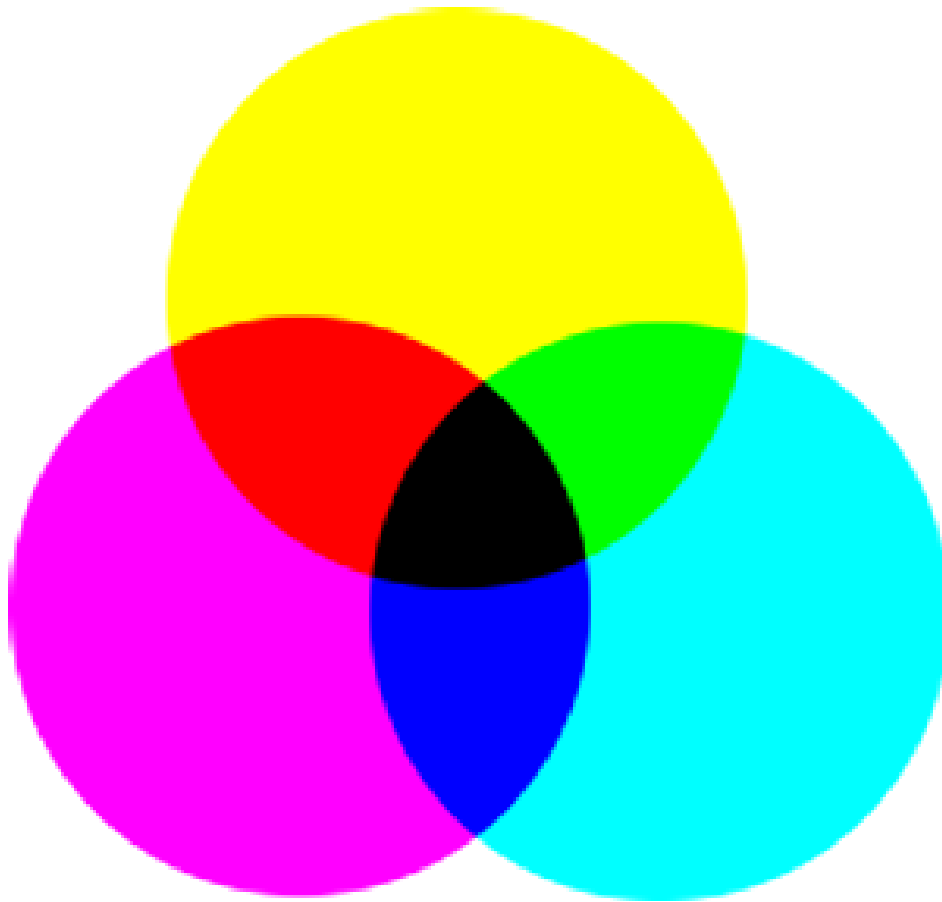
Um das eigentlich Neuartige an diesem Verfahren würdigen zu können, ist es notwendig, näher auf die Bedingungen

des Farbensehens einzugehen. Hilfreich ist vor allem eine Betrachtung der Grundphänomene, die der optischen Mischung einerseits und der Pigmentmischung andererseits zugrunde liegen.



97 Georges Pierre Seurat, Vorstudie zu Der Zirkus, 1891, 55 x 46 cm, Louvre, Paris.

## SUBTRAKTIVE MISCHUNG



98 Schematische Darstellung der subtraktiven Farbmischung.

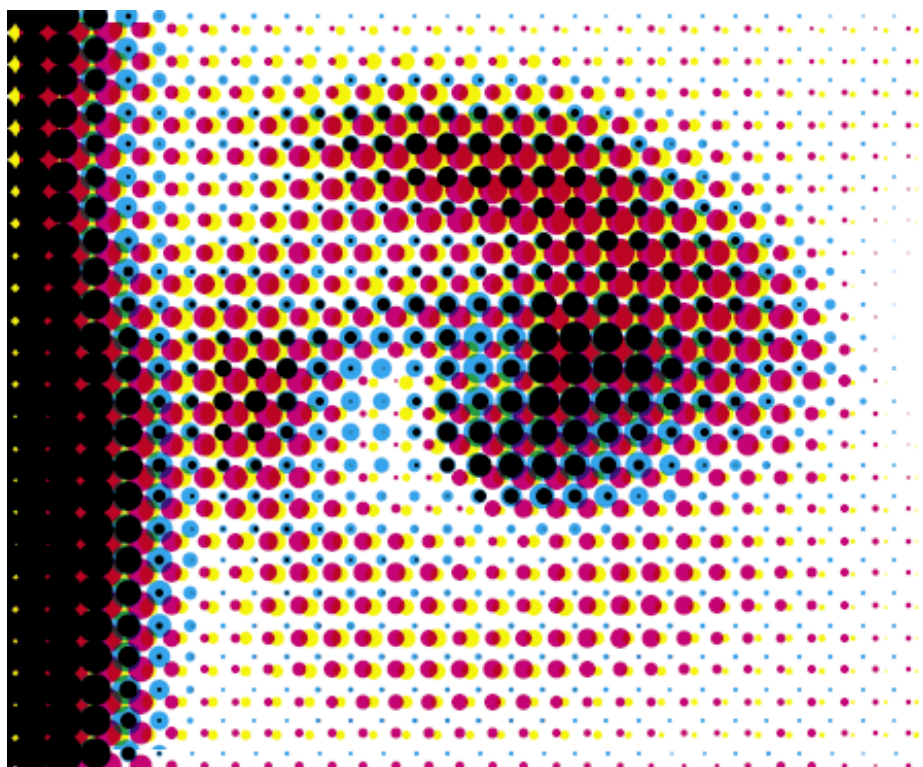
Physikalisch lassen sich die verschiedenen Arten der Farbmischung auf eine Grundfrage zurückführen: Nimmt das Licht bezogen auf eine bestimmte Fläche durch den Mischvorgang ab oder zu, handelt es sich also um subtraktive oder additive Mischung? Das grundlegende Prinzip der subtraktiven Mischung ist Absorption. Ausgehend vom vollständigen Sonnenlicht ergeben sich die Farben durch Filter, die zwischen der neutralen Lichtquelle und dem Auge des Betrachters Teilmengen des Lichts, also bestimmte Farben ausschließen bzw. sichtbar machen. Werden nun zwei Filter unterschiedlicher Farben übereinandergelegt,

entsteht eine dritte, subtraktiv gemischte Farbe. Wie ein einzelner Farbfilter schon eine Verdunkelung der Lichtquelle erreicht, so setzt sich dies bei weiterer Überlagerung verschiedener Farben fort, bis schließlich jegliches Licht absorbiert ist, und von dem Betrachter keine Farbe, sondern nur noch Schwarz wahrgenommen wird. Die Mischfarbe bei subtraktiver Mischung ist demnach stets dunkler als jede der Farbkomponenten.



99 Hinterglasmalerei, Staffelsee-Gebiet, Allegorie Afrika aus einer Serie Die vier Erdteile, 18. Jh., 24,3 x 18,5 cm.

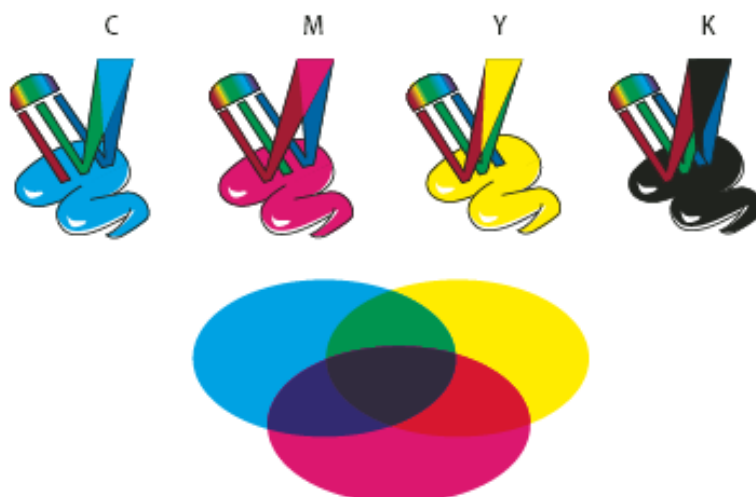
Anschaulich wird dieses Prinzip im Bereich der Hinterglasmalerei, wo jede Farbschicht als gesonderter Filter wirkt, und indirekt beim Aquarell und lasierenden Farbdruck. Indirekt deshalb, weil das Licht erst durch die Farbschichten dringen muss, um dann von der weißen Fläche, dem Bildgrund, reflektiert zu werden. Erst nach der wiederholten Durchdringung der gemalten Filterschicht trifft das auf diese Weise gefärbte Licht auf das Auge des Betrachters.



100 Stark vergrößertes Detail eines Farbdrucks.

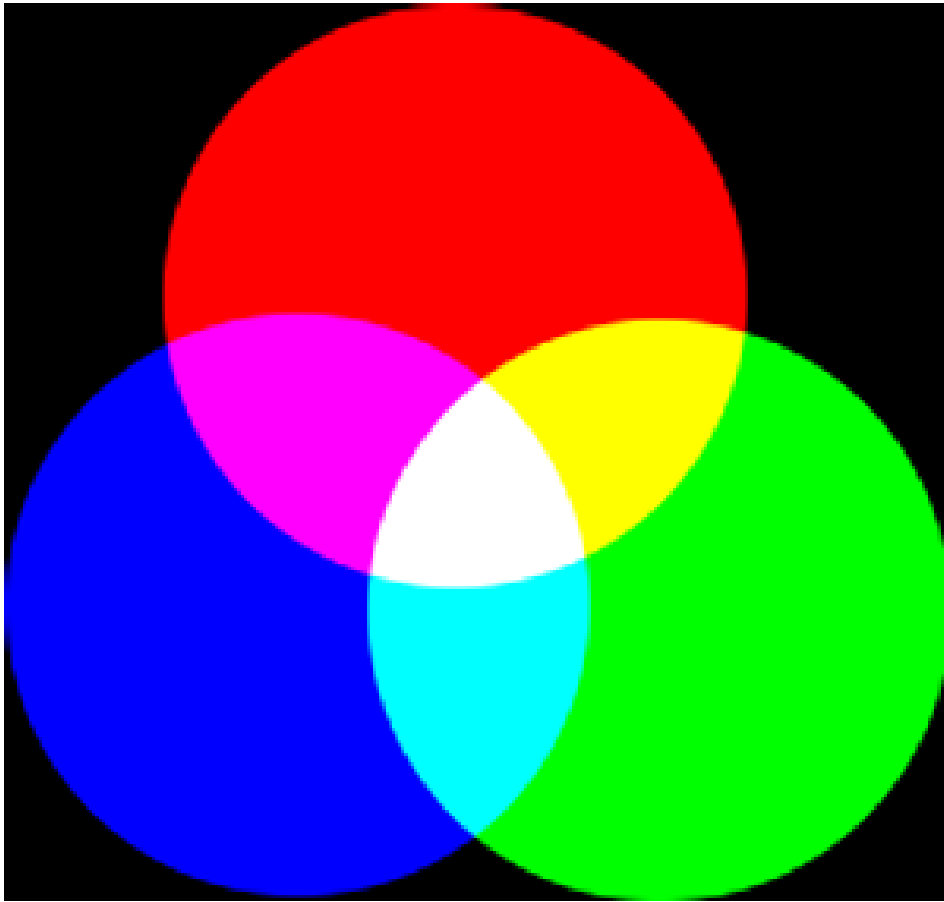
Weitgehend einheitlich genutzt wird die subtraktive Farbmischung heute im farbigen Buchdruck. Aufgrund der Mischgesetze ist es möglich, sich auf wenige Grundfarben zu beschränken, um mit ihnen durch Kombination eine größtmögliche Vielfalt zu erhalten. Als Grund- oder Primärfarben sind in der modernen Farbdrucktechnik Gelb,

Cyan und Magenta gebräuchlich; drei helle Farben, die sich subtraktiv nicht ermischen lassen und beim lasierenden Auftrag in kleinen Punkten durch Überlagerung die dunkleren Sekundärfarben Ultramarinblau (Cyan und Magenta), Hochrot (Magenta und Gelb) sowie Grün (Gelb und Cyan) ergeben. Die drei Primärfarben bilden eine Totalität, indem sie bei gleichzeitiger Überlagerung ihre Farbigkeit einbüßen und im Schwarz aufgehen. Da die Sekundärfarben schon jeweils zwei Primärfarben beinhalten, verdichten sie sich mit der dritten ebenfalls zum Schwarz. Im oben abgebildeten Dreieck stehen sich die in dieser Weise zueinander verhaltenden Farben gegenüber; sie bilden komplementäre Farbenpaare. Dass in der Drucktechnik trotzdem noch Schwarz verwendet wird (Vierfarbendruck), dient zur Verstärkung der Kontraste und trägt dem technischen Umstand Rechnung, dass die zuoberst gedruckte Farbe dem ermischten Schwarz einen farbigen Schimmer verleihen kann.



101 Schematische Darstellung der subtraktiven Farbmischung in der Drucktechnik unter Zugabe von Schwarz.

## ADDITIVE MISCHUNG

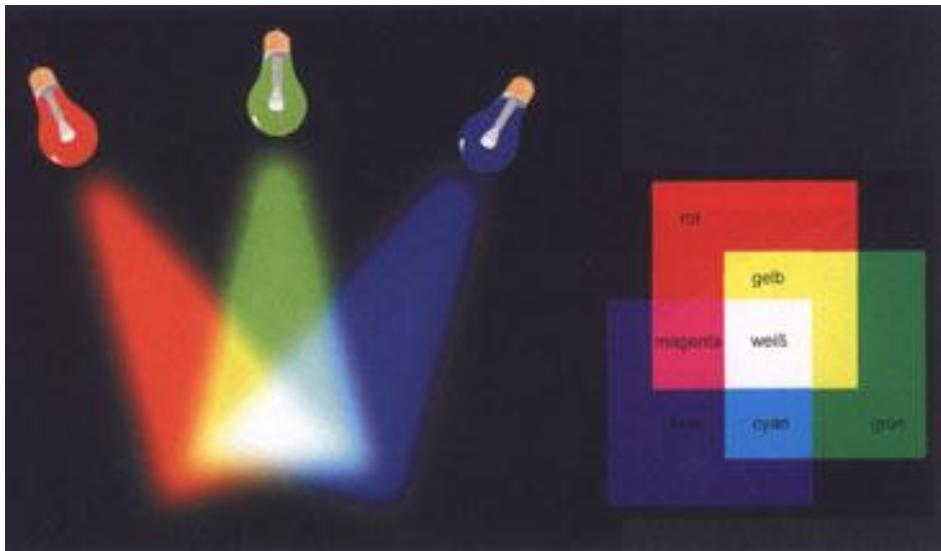


102 Schematische Darstellung der additiven Farbmischung.

Im Gegensatz zur subtraktiven Mischung, die mit einer Lichtquelle auskommt, funktioniert die additive Mischung nur bei Verwendung mehrerer farbiger, also bereits subtraktiv verdunkelter Lichtquellen. Der eigentliche Prozess der additiven Mischung kommt dann zustande, wenn zwei dieser Lichtquellen auf eine weiße Fläche gerichtet werden und diese eine dritte, additiv gemischte Farbe reflektiert. Die schon durch eine Lichtquelle erreichte Aufhellung steigert sich bei Vermehrung verschiedenfarbiger Lichtquellen bis zum Weiß. Die Mischfarbe ist hier jeweils heller als jede der Farbkomponenten.



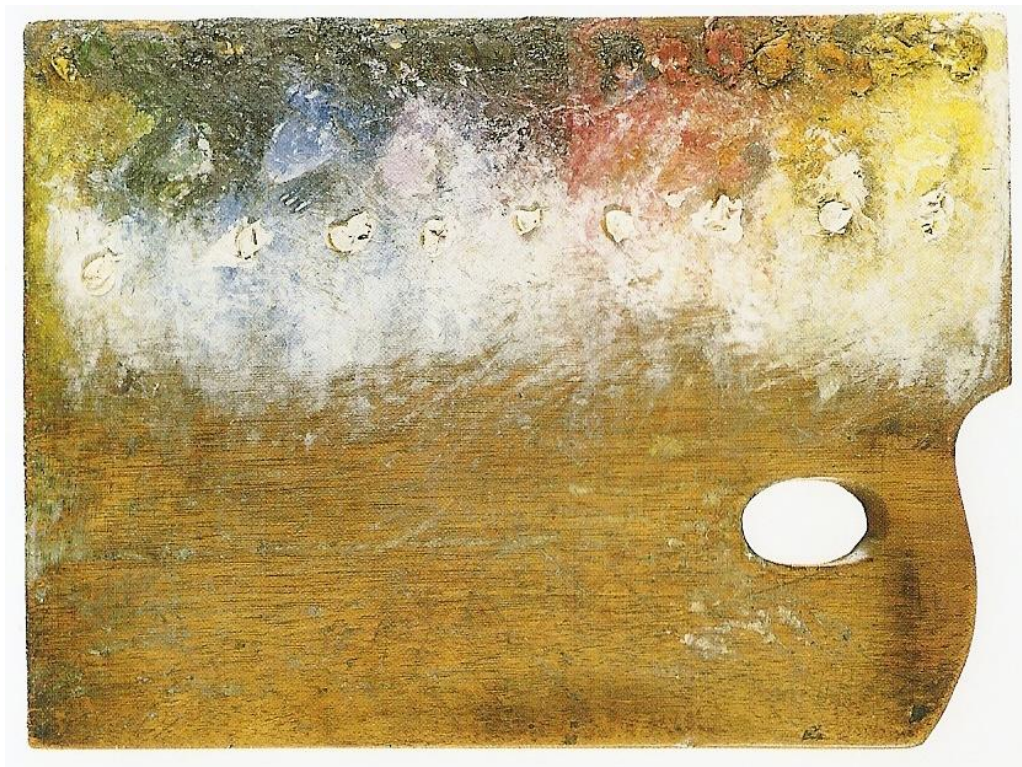
Praktische Verwendung findet die additive Mischung überall da, wo es um strahlende Lichtquellen geht, wie das zum Beispiel im Konzert und Theater bei der Bühnenbeleuchtung der Fall ist.



103 Schematische Darstellung der additiven Farbmischung.

Auch die Farben des Fernsehgerätes werden additiv erzeugt. Folgerichtig findet bei den Primär- und Sekundärfarben eine Umkehrung im Vergleich zur subtraktiven Mischung statt. Primärfarben sind in der Fernsehtechnik Ultramarinblau, Hochrot und Grün, angeordnet in winzigen Punkten, deren Strahlen bei Überlagerung die Sekundärfarben Gelb (Grün und Rot), Magenta (Rot und Blau) sowie Cyan (Blau und Grün) bilden. Hier sind die drei dunkleren Farben die Ausgangsbasis, während die drei helleren ermischt werden. Wieder bilden die drei Primärfarben eine Totalität, die in diesem Fall die Farbigkeit zu Weiß aufhebt. Entsprechend genügt auch diesmal eine Kombination der beiden gegenüberliegenden komplementären Farben, um das Ergebnis zu erzielen.

## PIGMENTMISCHUNG



104 Georges Pierre Seurats Palette, um 1891, Paris, Musée d'Orsay.

Eine Quelle für Missverständnisse und Irrtümer besteht in der Gefahr einer vorschnellen Zuordnung der optischen oder aber der Pigmentmischung zu einem der beiden vorgestellten Systeme. Da das Verfahren, die Farben im Topf oder auf der Palette zu mischen, offensichtlich nichts mit strahlenden Lichtquellen gemein hat, wird oft leichtfertig eine Identifizierung mit der subtraktiven Farbmischung vorgenommen,<sup>144</sup> wobei unter anderem der oben angeführte Grundsatz, dass die Mischfarbe dunkler ist als beide Farbkomponenten, außer Acht gelassen wird. Das Grün als Ergebnis der Vermengung von gelber und blauer

---

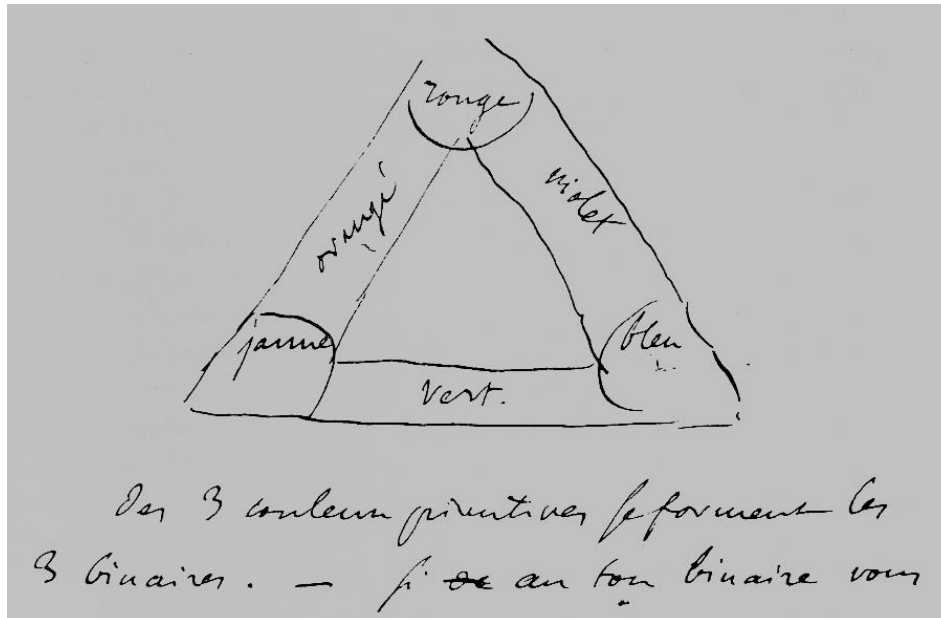
<sup>144</sup> Vgl. Albers, Josef, *Interaction of Color - Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970, S. 54.

Farbsubstanz beispielsweise ist heller als das verwendete Blau, wenn auch dunkler als das verwendete Gelb. Die erzielte Farbe entspricht in ihrem Helligkeitswert dem Mittel beider Farbkomponenten. In Bezug auf die Helligkeit gilt das Gleiche für pointillistische Gemälde. Keineswegs kann mit der divisionistischen Technik eine Aufhellung gemäß der additiven Mischung erreicht werden, die schließlich selbst einer Lichtquelle, dem Tageslicht oder der Helligkeit weißer Farbe gleichkommt. Auch hier entspricht der Gesamteindruck der mittleren Helligkeit der verwendeten Farben.

Es ist auffallend, dass die Farben Magenta und Cyan in dem aus theoretischer Sicht "reinen" Mischverfahren eine derart wichtige Rolle übernehmen, während die Farben Orange und Violett, die immerhin mit Grün, Gelb, Blau und Rot zu den prismatischen Farben gehören und aus der Malerei nicht wegzudenken sind, in diesem Zusammenhang noch gar nicht erwähnt wurden.

Eugène Delacroix hat dann auch als Praktiker der Pigmentmischung die prismatischen Farben in seinem berühmten Farbdreieck so zusammengestellt, dass Rot, Blau und Gelb als Primärfarben die Eckpunkte bilden und Violett (Blau und Rot), Orange (Rot und Gelb) sowie Grün (Gelb und Blau) durch die drei Seiten vertreten werden. Wieder erscheinen die Farben als Primärfarben, die innerhalb ihres Bezugs- oder Anwendungssystems, - hier gelten die Gesetzmäßigkeiten der Pigmentmischung -, nicht ermischt

werden können. Die entsprechenden Sekundärfarben werden in diesem Fall durch Vermengung echter Farbsubstanzen erzielt.

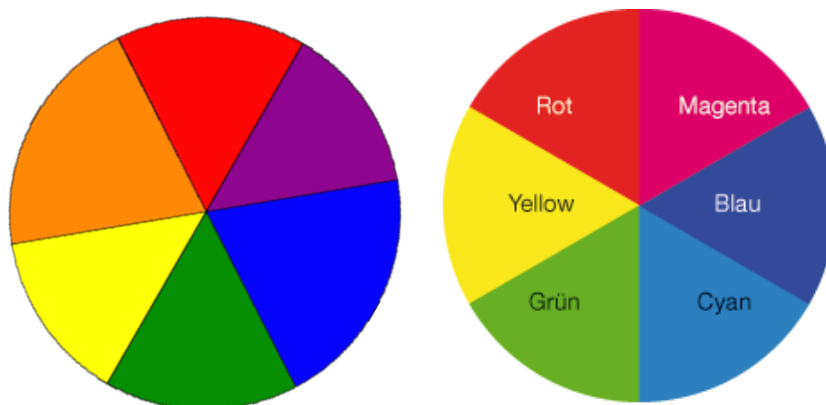


105 Eugène Delacroix 1798-1863, Skizzenbuch Marokkoreise, 1832, Museum von Chantilly.

Dass hier die drei Primärfarben bzw. die komplementären Farbenpaare nicht im Sinne der Totalität in Schwarz oder Weiß aufgehen können, ist durch die oben erläuterte Annäherung ihrer Helligkeitswerte bedingt. Nach der Helligkeitsregel zeigt sich die Totalität als Grauabstufung, die in Bezug auf die Helligkeit dem Mittel der am Mischprozess beteiligten Farben entspricht. Allerdings ergeben praktische Versuche meistens eine Farbe, die eher als schmutziges Graubraun bezeichnet werden kann, was unter anderem durch die zahlreichen, in Entstehung und Konsistenz differierenden Farbsubstanzen bewirkt wird.

Da die beiden zuerst erörterten Farbdreiecke im Grunde identisch sind, - sämtliche Farben haben sich ja nur um eine

Position verschoben -, lassen sie sich in einem Farbkreis zusammenfassen, welcher dann mit dem System von Delacroix, ebenfalls zum Kreis modifiziert, verglichen werden kann.<sup>145</sup>



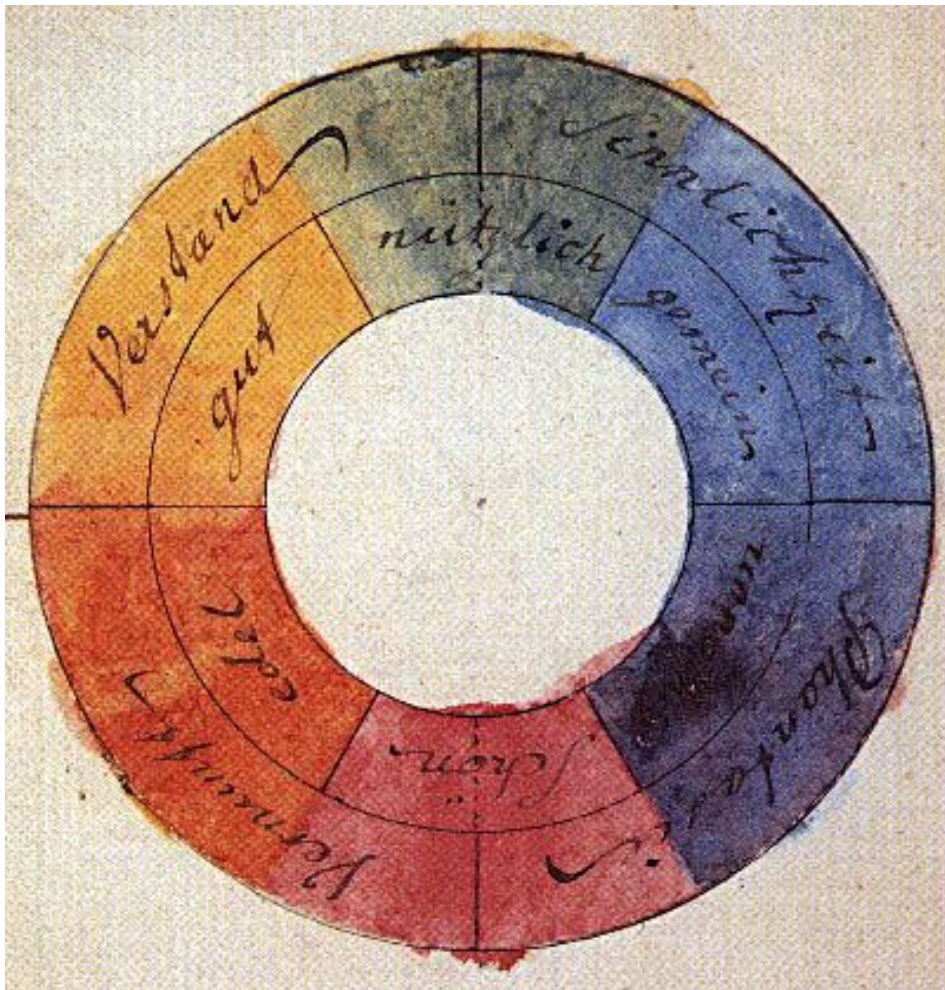
106 Farbbeziehungen auf der Palette (links) und in der Anschauung (rechts).

Nun wird deutlich, dass über das bereits beschriebene Problem der Helligkeit hinaus gravierende Unterschiede zwischen beiden Systemen auszumachen sind. Es liegt eine vollkommen andere Gewichtung der Farben vor, die sich beispielsweise am Verhältnis der Farben Blau und Gelb deutlich machen lässt. Während der Maler aus diesen Farben das Grün als ganz neue Qualität ermischen kann, benutzt sie beispielsweise der Bühnenbeleuchter im Bezugssystem der additiven Mischung als komplementäres Farbenpaar, um alles in hellem und neutralem Weiß erscheinen zu lassen. Andererseits erzielt die additive Mi-

---

<sup>145</sup> Vgl. Gerritsen, Frans, Farbe - Optische Erscheinung, physikalisches Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel, Ravensburg 1975, S. 175.

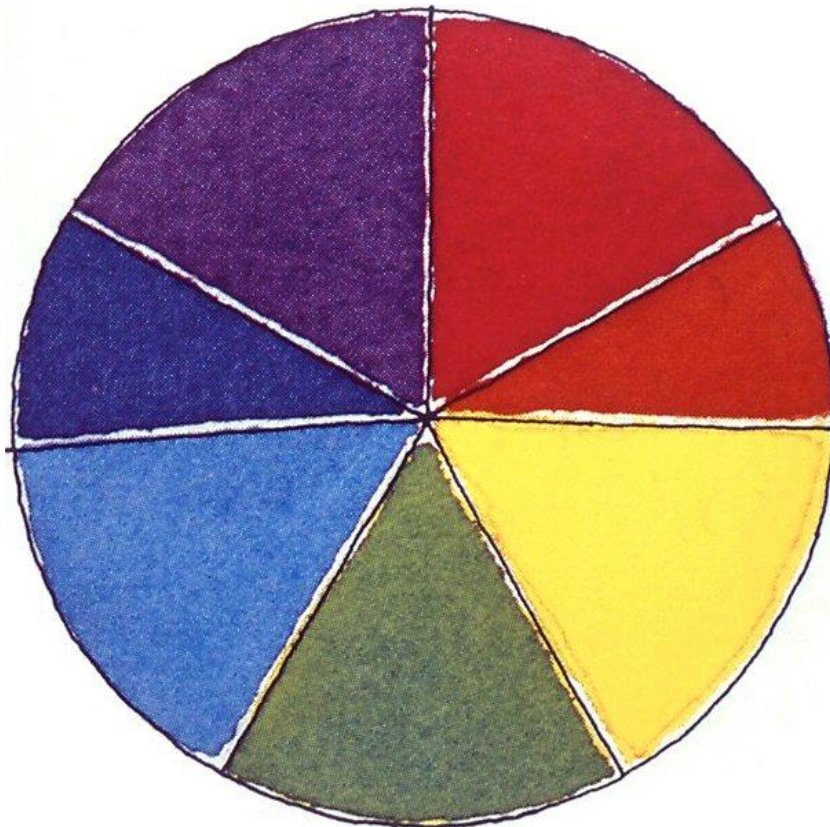
schung gerade mit dem für Pigmentfarben komplementären Paar Rot und Grün ein strahlendes Gelb - die Farbe, die im Zusammenhang mit der Malerei schlechthin als unermischbar angesehen wird.



107 Goethes Farbkreis.

Trotzdem ist es abwegig, hier von zwei konkurrierenden Systemen auszugehen, sind doch sowohl die subtraktive und additive Mischung als auch die Pigmentmischung innerhalb ihres Anwendungsbereiches als logisch und sinnvoll aufgebaut beschrieben worden. Neben der Pigmentmischung, die ja offenkundig in den Bereich der Kunst gehört, sind auch die beiden anderen Systeme von kunsthistori-

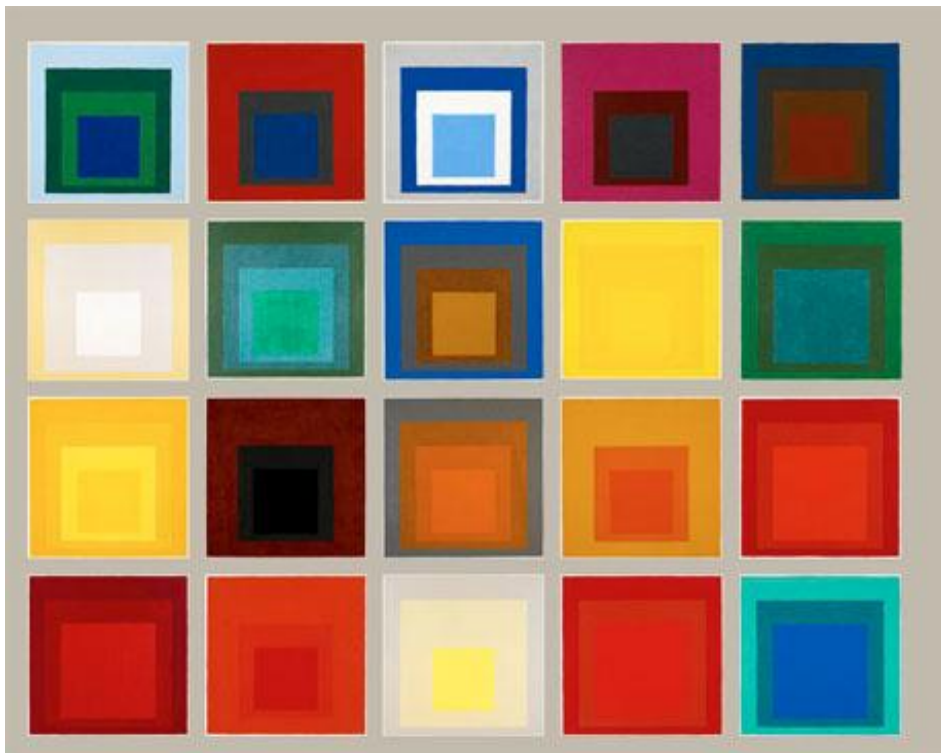
scher Relevanz, was oftmals mit dem Hinweis, dass zumindest die additive Mischung lediglich in den Bereich der Physik gehöre, angezweifelt wird. Letztendlich handelt es sich ohnehin um stark vereinfachende Modelle, die lediglich hilfsweise benutzt werden zur Veranschaulichung grundlegender Bedingungen bei der Bildbetrachtung. Kontroversen unter den zahllosen Verfechtern der ein oder anderen Farbtheorie gab es vor und nach der Kritik Goethes an Newton, einem Streit, der sich längst überholt hat und bei dem beide Protagonisten ihr Gesicht nicht haben verlieren können.



108 Newtons Farbkreis.

## SUKZESSIV- UND SIMULTANKONTRAST

Sieht man einmal ab vom Problem der Herstellung der Malfarben, von dem Mischen im Topf, auf der Palette oder direkt auf dem Bild und auch vom Malen an sich und richtet seine Aufmerksamkeit auf die Anschauung des fertigen Gemäldes, hat man mit Phänomenen zu tun, die sich nur sehr oberflächlich mit dem Beziehungsgefüge innerhalb des Farbdreiecks von Delacroix erklären lassen und die eine eingehendere Beschäftigung mit der Problematik des Farbensehens erforderlich machen.



109 Josef Albers 1888-1976, Serie, Hommage to the Square, 1950-76, The Josef and Anni Albers Foundation, New York.

So wird bei unvoreingenommener Betrachtung deutlich, dass ein Unterschied besteht zwischen der Farbe, die ein Ding an sich hat, und dem Farbeindruck, der sich im Auge



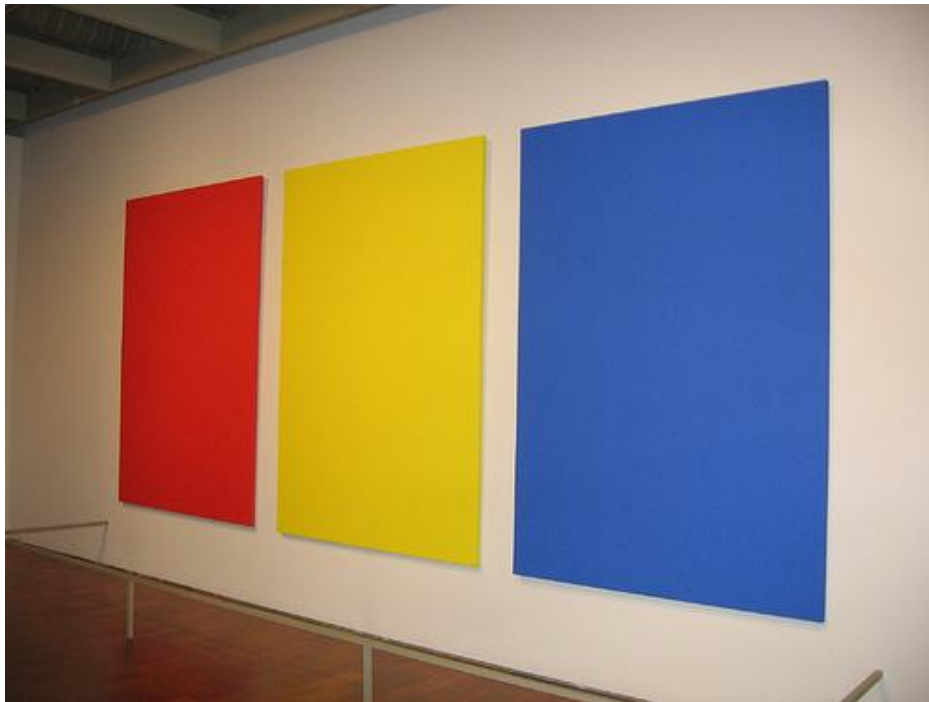
unter den verschiedenen Bedingungen einstellt; ein Umstand, der beispielsweise von den Impressionisten besonders berücksichtigt wurde und zur Differenzierung von Lokal- und Erscheinungsfarbe führte. Josef Albers hat für diese zwei Ebenen die Begriffe 'factual fact' und 'actual fact' eingeführt: "Die Messdaten von Wellenlängen - das Ergebnis optischer Analyse des Lichtspektrums - anerkennen wir als eine objektive Gegebenheit - 'als factual fact'. Das meint: Etwas Konstantes, das bleibt, was es ist; etwas, das wahrscheinlich keinem Wechsel unterliegt."<sup>146</sup>

Sowohl der Simultan- als auch der Sukzessivkontrast haben hier eine starke Bedeutung, die sich auch vor allem auf die anfangs schon erwähnte Mitleistung des Betrachters am Kunstwerk erstreckt. Bei beiden spielt die Komplementär- oder Gegenfarbe eine besondere Rolle. Das Auge, welches ständig bestrebt ist, farbige Harmonie, das heißt zur jeweiligen Farbe die entsprechende Komplementärfarbe zu sehen, bildet diese, wenn sie nicht vorhanden ist, eigenständig nach. Wenn also eine Farbfläche lange genug fixiert wird, um dann den Blick auf eine weiße oder graue Fläche zu richten oder die Augen zu schließen, ist die sich dann einstellende Farbempfindung komplementär zur real betrachteten Fläche. Immerhin ist diese als Sukzessivkontrast gebildete Farbe wahrgenommen und daher für das entsprechende Individuum gültig. Albers hebt die Bedeutung

---

<sup>146</sup> Albers, Josef, *Interaction of Color - Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970, S. 117.

dieser Wahrnehmung hervor: "Diese Effekte nennen wir wirkliche Tatsachen (Bewusstseinstatsachen) - 'actual facts'."<sup>147</sup>



110 Ellsworth Kelly 1923, Red, Yellow, Blue II, 1965, 208.28 x 480.06 cm, Art Museum, Milwaukee.

Das andere Phänomen, der Simultankontrast, funktioniert auf derselben Basis, jedoch geht es hier nicht nur um eine Farbe und ihr zeitlich verschobenes Nachbild, sondern um das gleichzeitige Betrachten zweier oder mehrerer Farbflächen, die sich gegenseitig durch ihre Nachbilder beeinflussen; das heißt, das Nachbild einer Farbe vermischt sich an den Nahtstellen der Farbflächen mit der Nachbarfarbe und umgekehrt. Für den speziellen Fall einer Gegenüberstellung eines komplementären Farbenpaares bedeutet dies dann nicht wie in jedem anderen Fall eine

---

<sup>147</sup> Ebenda S. 118.

Beeinflussung in Richtung einer anderen Farbqualität, sondern dass sich die Farben jeweils festigen und in ihrer Leuchtkraft positiv verstärken. 'Factual facts' sind hier die Lokalfarben und 'actual facts' die simultanen Überflutungen.

Wie komplex sich dieses Zusammenspiel von farblichen Eindrücken tatsächlich darstellt, wird noch unterstrichen durch eine weitere Komponente, die an der Generierung von Farbe als Resultat von Mischung durch Anschauung mitwirkt. Das Gehirn erinnert bestimmte Farben, die erfahrungsgemäß mit einem Gegenstand verbunden sind, und hält seinerseits diese Farbe bereit, um sie in den Mischprozess einfließen zu lassen. So wurden in einem Experiment beispielsweise Bananen, die am Computerbildschirm neutral grau dargestellt werden sollten, ohne dass sie zuvor gelb gezeigt worden waren, durch die vom Vorgewussten und Erlernen geprägten Prozesse in der Wahrnehmung bläulich gefärbt. Das Gedächtnis lieferte also die Farbe Gelb, die wiederum trotz Abwesenheit das Ergebnis in Richtung ihrer Gegenfarbe beeinflusste.<sup>148</sup>

Augenzwinkernd nähert sich Ludwig Wittgenstein diesem Phänomen: "Komisch wäre es, zu sagen: 'Ein Vorgang sieht anders aus, wenn er geschieht, als wenn er nicht geschieht.' Oder: 'Ein roter Fleck sieht anders aus, wenn er da

---

<sup>148</sup> Spiegel Online, Farbwahrnehmung - Gehirn färbt Bananen blau, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,442800,00.html>, 16.10.2006.

ist, als wenn er nicht da ist - aber die Sprache abstrahiert von diesem Unterschied, denn sie spricht von einem roten Fleck, ob er da ist oder nicht."<sup>149</sup> Ein Gedanke von Charles Sanders Peirce legt nicht nur jene als notwendig beschriebene Sorgfalt bezüglich phänomenologischer Beschreibungen nahe, sondern erinnert gleichermaßen an die Faktizität von scheinbar nicht Greifbarem: "Es ist auffallend, wie ungenau selbst höchst fähige Analytiker werden, wenn sie auf Modi des Seins zu sprechen kommen. So stößt man z. B. auf die virtuelle Annahme, dass das, was in Relation zum Denken steht, nicht real sein kann. Aber warum eigentlich nicht? Rot steht in Relation zum Sehvermögen; aber die Tatsache, dass dieses oder jenes in jener Relation zum Sehvermögen steht, die wir 'rot sein' nennen, ist für sich selbst nicht wiederum relativ auf das Sehvermögen, sondern ist ein reales Faktum."<sup>150</sup>

Bisher wurde offengelassen, welche Farbenpaare für das menschliche Auge tatsächlich als komplementär empfunden werden. Der Ausdruck 'Komplementarität' kam immerhin in allen drei Bezugssystemen zur Anwendung, wenn auch unter anderen Voraussetzungen. Bedingung war lediglich, dass sich zwei Farben unter Einbüßen ihrer Farbigkeit zu einem Schwarz, Weiß oder Grau vermischen, also

---

<sup>149</sup> Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1971, S. 162.

<sup>150</sup> Charles Sanders Peirce, Was heißt Pragmatismus?, in Ekkehart Martens (Hrsg.), Pragmatismus. Ausgewählte Texte von Charles Sanders Peirce, William James, Ferdinand Canning Scott Schiller, John Dewey, Stuttgart 1992 (Orig. 1905), 99-127, 119.

gegenseitig auslöschen. Diese Eigenschaft legt eigentlich die Verwendung der Bezeichnung 'kompensativ' anstelle von 'komplementär' nahe.<sup>151</sup>

Die Literatur geht von einem hinreichenden Hilfsmodell aus, das im Auge Stäbchen annimmt, die die Helligkeit registrieren, und Zapfen, die für das Farbsehen zuständig sind. Diese zweite Gruppe unterteilt sich in drei Untergruppen, von denen jeweils eine zuständig ist für Rot, eine für Grün und eine für Blau.<sup>152</sup> "Wir könnten die drei Farbempfindungen die drei Augenprimärfarben nennen: Blau, Grün und Rot. Werden zwei Augenprimärfarben gleichzeitig und in gleichem Maß aktiviert, so erhalten wir etwas, was wir die Augensekundärfarben nennen können: Gelb, Magenta und Cyan."<sup>153</sup> Im Auge bzw. im Bewusstsein

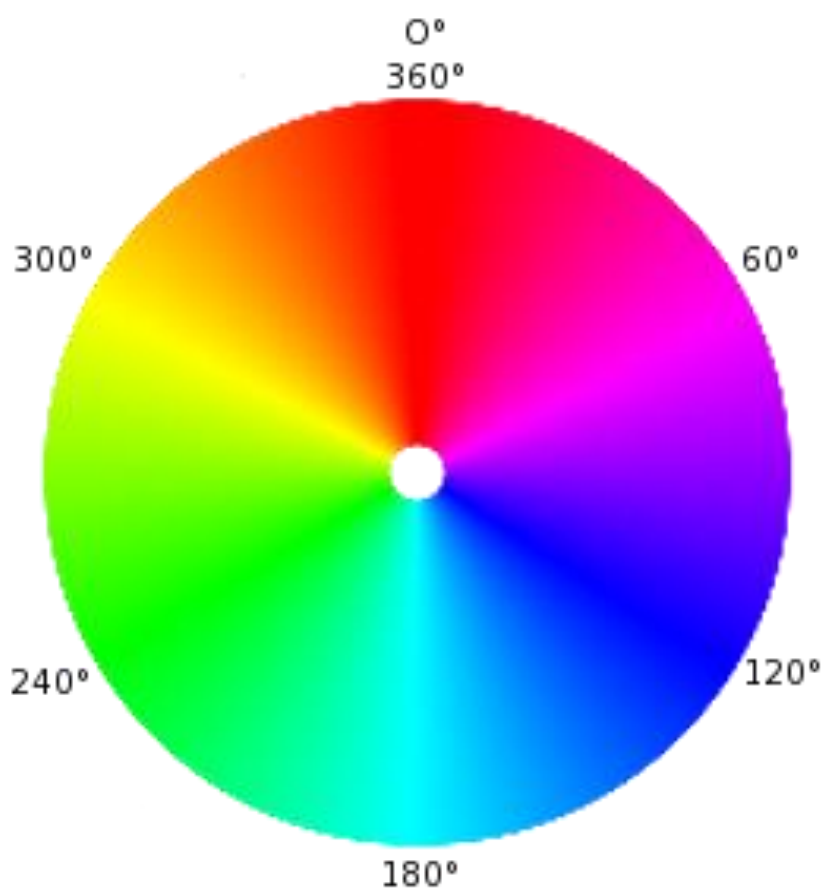
---

<sup>151</sup> Pawlik, Johannes, *Theorie der Farbe - Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln 1976, S. 119.

<sup>152</sup> Vgl. Gerritsen, Frans, *Farbe - Optische Erscheinung, physikalisches Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel*, Ravensburg 1975, S. 53: Hochrot (langer Wellenlängenbereich 590 nm), Grün (mittlerer Wellenlängenbereich 540 nm) und Ultramarinblau (kurzer Wellenlängenbereich 450 nm). Küppers, Harald, *Das Grundgesetz der Farbenlehre*, Köln 1980, S. 161: Orangerot (700 nm), Grün (546,1 nm) und Violettblau (435,8 nm). Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen - Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York 1978, S. 337: Young und Helmholtz: Rot, Grün und Violett. MacNichol: Rot, Grün und Blau. Albrecht, Hans Joachim, *Farbe als Sprache - Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse*, Köln 1974, S. 159: Rotorange, Grün und Blauviolett.

<sup>153</sup> Gerritsen, Frans, *Farbe - Optische Erscheinung, physikalisches Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel*, Ravensburg 1975, S. 62.

des Betrachters konstituieren sich die Farben entsprechend der Gesetzmäßigkeiten der additiven Mischung.



111 Stufenloser Farbkreis mit sich gegenüber liegenden und für die Anschauung relevanten Komplementärfarben.

Folgerichtig ist es irreführend, zumindest aber unzureichend, bei der Beurteilung farbiger Kunstwerke ausschließlich das Farbdreieck von Delacroix zu Rate zu ziehen. Da der Betrachter im Gegensatz zum Künstler nicht den Gesetzmäßigkeiten der Pigmentmischung, sondern denen seiner beiden Augen unterliegt, ist für ihn beispielsweise das kritische Farbenpaar Blau und Gelb eben doch komplementär, das heißt optisch gemischt kompensativ in Richtung Grau und nicht Grün, und im Simultan- und

Sukzessivkontrast verstärkend. "Ein Gelb sieht gelber aus, wenn das Auge an eine blaue Fläche adaptiert ist, bevor wir es betrachten ..." <sup>154</sup>, eine Aussage, die in eklatantem Widerspruch zur gängigen Meinung bezüglich dieses Problems steht. <sup>155</sup> So unterscheidet beispielsweise Rudolf Arnheim immerhin zwischen 'generativen Komplementärfarben' (additive Mischung) und 'fundamentalen Komplementärfarben' (Pigmentmischung), siedelt aber das Nachbildphänomen statt im ersten traditionell im zweiten Bereich an. Andererseits zitiert er den Physiker Hermann von Helmholtz, der gerade durch Nachbildexperimente Blau und Gelb als komplementäres Farbenpaar identifiziert hat. <sup>156</sup> Seurat war mit dessen Schriften vertraut. <sup>157</sup>

Dass sich diese groben Fehleinschätzungen bis heute tradiert haben, zeigt sich auch ausgerechnet im Katalog zur Seurat-Ausstellung 2010: "Da gibt es zum Beispiel Farben, zu denen das Auge von sich aus, ohne Vorgabe realer Pigmente, eine Gegenfarbe ergänzt. In diesen Fällen spricht man von Komplementärkontrasten, bei denen zum Beispiel das Rot ein Grün, das Gelb ein Violett beziehungsweise Blau ein Orange fordert. Fügt der Maler den

---

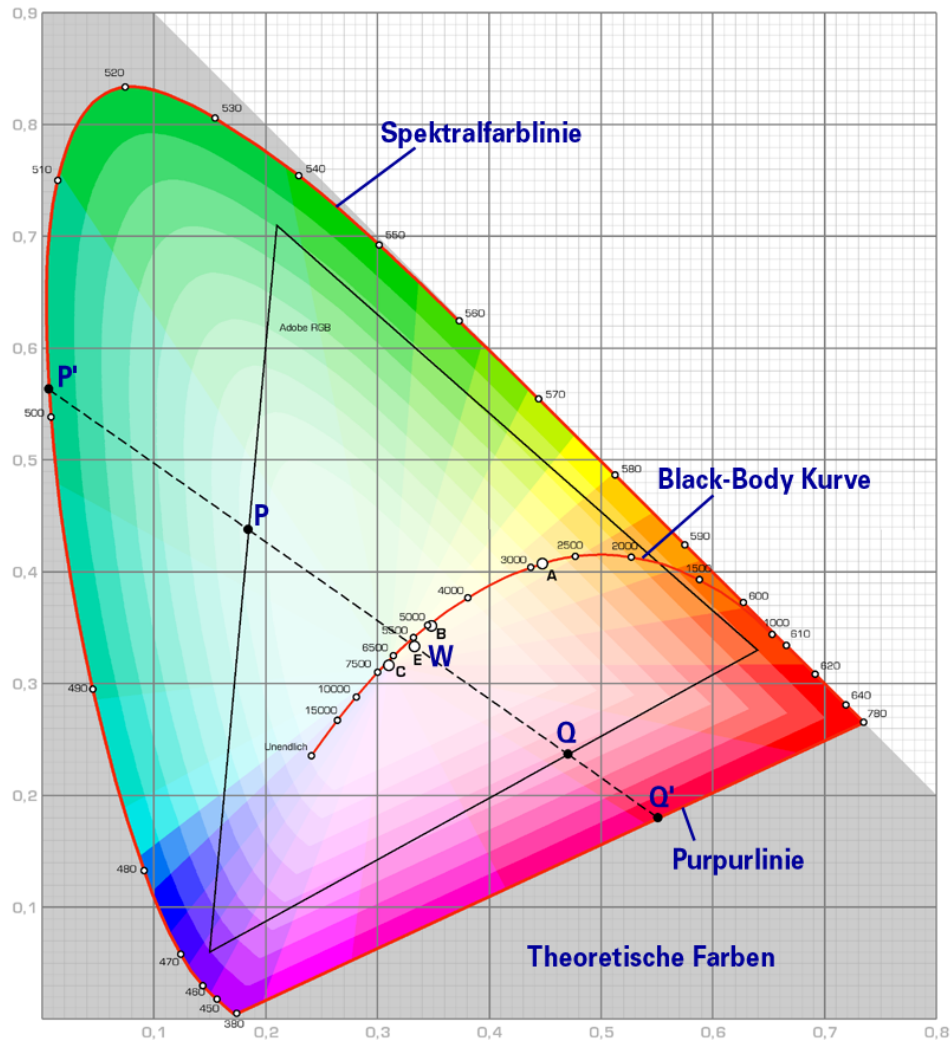
<sup>154</sup> Ebenda S. 138.

<sup>155</sup> Vgl. Imdahl, Max, Vriesen, Gustav, Robert Delaunay - Licht und Farbe, Köln 1967, S. 79.

<sup>156</sup> Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen - Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin, New York 1978, S. 339f.

<sup>157</sup> Foa, Michelle, Der Raum in der Malerei und Wahrnehmung - Seurat und Helmholtz, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;

komplementären Farbwert aber von sich aus dazu, dann steigern sich die Farben wechselseitig: Blau lässt Orange zum Beispiel besonders strahlend erscheinen."<sup>158</sup>



112 CIE-Normfarbtafel; Das CIE-Normfarbsystem wurde von der Commission internationale de l'éclairage definiert, um eine Relation zwischen der menschlichen Farbwahrnehmung und den physikalischen Ursachen des Farbreizes herzustellen. Es erfasst die Gesamtheit wahrnehmbarer Farben.

Zu bedauern ist, dass eine oft oberflächliche Farbbezeichnung zusätzlich eine nicht unwesentliche Verwirrung auf

<sup>158</sup> Boehm, Gottfried, Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 90.



diesem Gebiet verursacht hat. So ist es geradezu irreführend, wenn Cyan einfach mit Blau und Magenta mit Rot gleichgesetzt wird,<sup>159</sup> oder wenn Farbbezeichnungen aus älteren Texten übernommen werden, ohne genaue Kenntnis von der tatsächlich zugrunde liegenden Farbe zu haben. "Für Newton war zum Beispiel 'violett' und 'purpurrot' austauschbar - keine unbedeutende Kleinigkeit, wenn man bedenkt, dass im modernen Wortgebrauch Violett im Lichtspektrum enthalten ist, Purpurrot aber nicht."<sup>160</sup>

Drei Bemerkungen Ludwig Wittgensteins umreißen die Problematik brillant: "Nennen wir nicht eben den Tisch braun, der dem Normalsichtigen unter gewissen Umständen braun erscheint? Wir könnten uns freilich jemand denken, dem die Dinge unabhängig von ihrer Farbe einmal so, einmal so gefärbt schienen."<sup>161</sup> "Was lässt sich dafür sagen, dass Grün eine primäre Farbe ist, keine Mischfarbe von Blau und Gelb? Wäre es richtig zu sagen: 'Man kann das nur unmittelbar erkennen, indem man die Farben betrachtet?' Aber wie weiß ich, dass ich dasselbe mit den Worten 'primäre Farbe' meine wie ein anderer, der auch geneigt ist, Grün eine primäre Farbe zu nennen? Nein, -

---

<sup>159</sup> Vgl. Albrecht, Hans Joachim, *Farbe als Sprache* - Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Köln 1974, S. 159.

<sup>160</sup> Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen - Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York 1978, S. 342.

<sup>161</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Über Gewissheit*, Frankfurt/M. 1990, S. 60.

hier entscheiden Sprachspiele."<sup>162</sup> "Wir wollen keine Theorie der Farben finden (weder eine physiologische noch eine psychologische), sondern die Logik der Farbbegriffe. Und diese leistet, was man sich oft mit Unrecht von einer Theorie erwartet hat."<sup>163</sup>

Bedenkt man, dass beispielsweise Bewohner des Polarkreises über zahlreiche Variationen des Begriffs 'Weiß' oder Bewohner der Sahelzone über vergleichbar viele für 'Gelb' verfügen, - Unterscheidungen die teilweise von enormer sozialer Bedeutung sind -, ist der immer wieder zu konstatierende laxer Umgang mit den Farbbegriffen für Kunsthistoriker kaum tolerierbar. Genauigkeit und vor allem Nachvollziehbarkeit ist in diesem Bereich besonders im Hinblick auf pointillistische Farbeffekte unerlässlich, was anhand der Kunst Seurats im folgenden begründet werden soll.

---

<sup>162</sup> Ebenda S. 14.

<sup>163</sup> Ebenda S. 18.

## OPTISCHE MISCHUNG



113 Ludwig Knaus 1829-1910, Bildnis Hermann von Helmholtz (1821-94), 1881, 120 x 85 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Über den Einsatz der Farbe bei Seurat schreibt Gottfried Boehm: "Ihre reine Setzung als Punkte unter Bedingungen

simultaner Präsenz schafft jene unvergleichlich durchlichteten Bildräume, die Seurats Gemälde zeigen. Tatsächlich ist das Ziel des Künstlers kein koloristisches, das heisst farbgesättigtes Bild im herkömmlichen Sinne, sondern ein durch Wechselwirkung der Farbpunkte erzeugtes Bildlicht (Chromo-Luminarismus).<sup>164</sup>

Wenn man unberücksichtigt lässt, dass die im Chromo-Luminarismus oder Divisionismus zur Anwendung gekommenen Farben zumindest teilweise erst einmal durch Pigmentmischung gewonnen werden, ist, wie bereits erwähnt, die Farbwirkung auf eine im Auge geleistete Mischung zurückzuführen. Während das Auge in der Lage ist, eine größere, homogene Farbfläche zu fixieren, das heißt, eine bestimmte Stelle der Netzhaut und deren Rezeptoren für diese Farbe 'reservieren' kann, um den Farbeindruck wirken zu lassen, ist es ihm unmöglich, die Punkte des Pointillismus aus einer dem Bild angemessenen Entfernung zu 'fassen'. Ein lokal begrenzter Bereich der Netzhaut wird innerhalb des Bruchteils einer Sekunde mehrfach von verschiedenen Farben, den dicht aneinander grenzenden Punkten, in Anspruch genommen, was beispielsweise bei einer aus zwei Farben bestehenden und pointillistisch strukturierten Fläche zu Reizinformationen an das Gehirn führt, die einmal der einen und dann wieder der anderen Farbe entsprechen.

---

<sup>164</sup> Boehm, Gottfried, Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 91.

An das Gehirn wird also die Anwesenheit von zwei Farben an derselben Stelle 'gemeldet', was dann schließlich zur optischen Mischung führt. Auf der Netzhaut findet der gleiche Vorgang statt wie bei der additiven Mischung auf dem Projektionsschirm,<sup>165</sup> mit dem Unterschied, dass die zwei Farben nicht wie farbige Lichtquellen durch Strahlung verstärkt werden. Es müssten also bei der optischen oder partitiven Mischung die gleichen Farben entstehen wie bei der additiven Mischung, und man müsste von den gleichen Mischgesetzen ausgehen können. Die Tatsache, dass die Lichtquellen fehlen, dürfte sich lediglich in einer Verdunklung der Mischfarbe, bildlich gesprochen in einer Beimengung von Schwarz auswirken.

Tatsächlich lassen sich diese Vermutungen durch die sogenannten 'Maxwell-Scheiben' verifizieren.<sup>166</sup> Zwei verschiedenfarbige Halbkreise werden zusammengefügt und in schnelle Rotation versetzt, bis ein optischer Mischungseffekt einsetzt. Hier wird das Auge nicht durch die Kleinheit der Punkte, sondern durch die Geschwindigkeit der Drehung überfordert. Im Auge wird wieder die Anwesenheit zweier Farben am selben Ort registriert, wodurch folglich die optische Mischung hervorgerufen wird. Die gewonnene Farberscheinung ist allerdings bei den Scheiben einheitli-

---

<sup>165</sup> Vgl. Pawlik, Johannes, *Theorie der Farbe - Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln 1976, S. 119.

<sup>166</sup> Vgl. Gerritsen, Frans, *Farbe - Optische Erscheinung, physikalisches Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel*, Ravensburg 1975, S. 123.

cher und besser ablesbar als bei einer pointillistisch behandelten Fläche.



114 James Clerk Maxwell (1831-79) 1855 in Cambridge, in der Hand die Farbscheibe seiner ersten optischen Experimente.

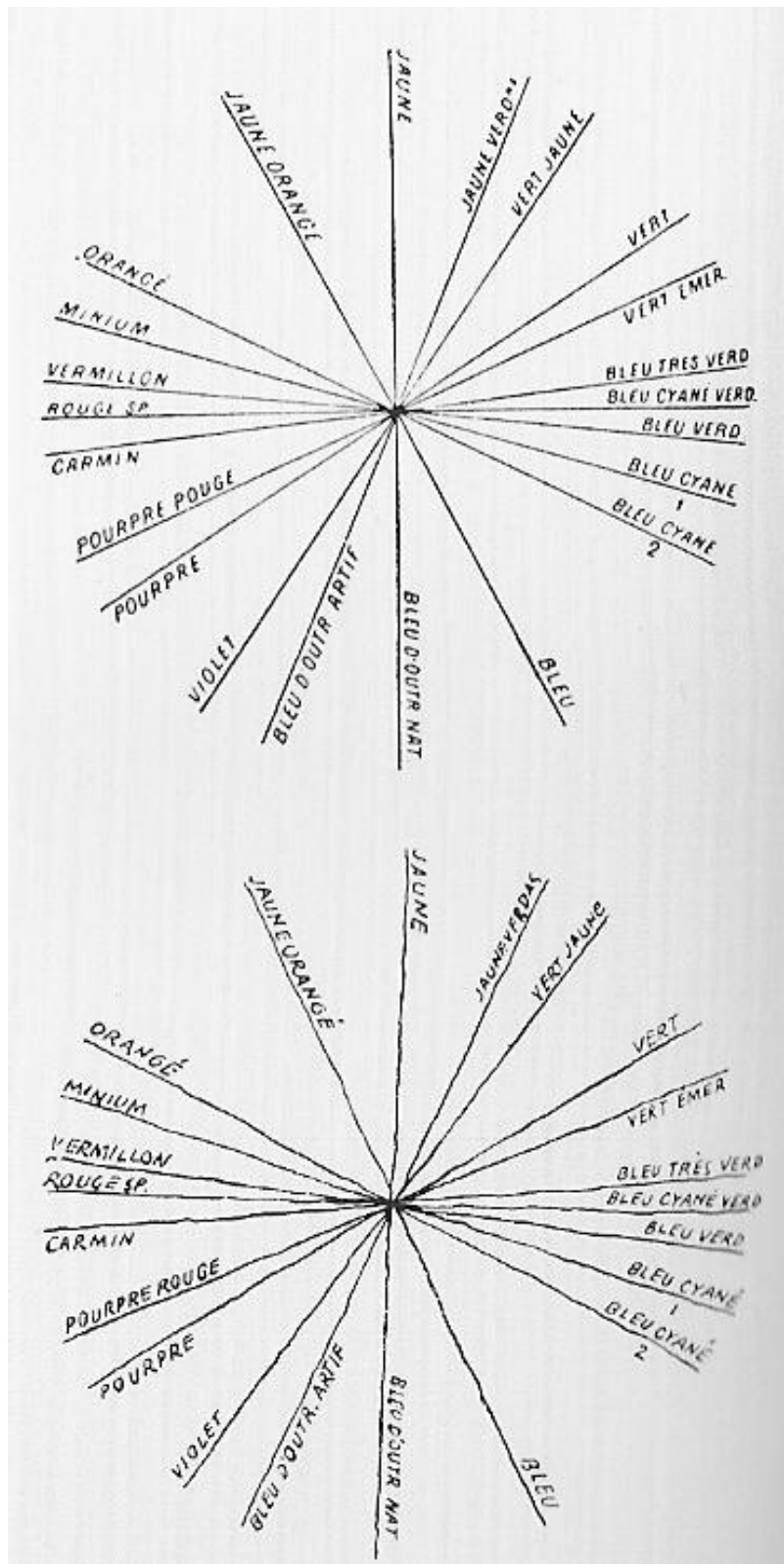
Additiv-komplementäre Farbenpaare (Blau und Gelb, Grün und Magenta, Rot und Cyan) ergeben hier ein neutrales Grau, was eben einem Weiß mit entsprechender Beimengung von Schwarz entspricht. Grün und Rot dagegen - im Farbdreieck Delacroix' als komplementär bezeichnet - ergeben Ocker, ein additiv ermischtes Gelb, ebenfalls durch

Schwarz verdunkelt. Es wäre demnach sinnlos, ein Grün durch Blau und Gelb optisch bzw. partitiv erzeugen zu wollen, wie das bei der Pigmentmischung selbstverständlich ist. Seurat hat dies bezeichnenderweise auch nicht versucht - Grün war als Pigmentfarbe ein fester Bestandteil seiner Palette! Überhaupt ist der immer wiederkehrende Leitsatz, der unterstellt, dass nur unvermischte, also reine Farben im Pointillismus auf die Leinwand aufgetragen werden und ausschließlich im Auge eine Mischung stattfindet, völlig haltlos. Ein genauer Blick auf die Gemälde oder den von Seurat kopierten Farbkreis von Ogden Rood belehrt eines Besseren. Trotzdem wird noch im Katalog zur Ausstellung 'Der Deutsche Impressionismus' von 2009 an dieser These festgehalten: "... mit den akribisch auf die Leinwand gesetzten reinen Farbpunkten, aus denen sich im Auge des Betrachters das Bild mischt, ..." <sup>167</sup> Demgegenüber benutzt Seurat auch mit Schwarz abgedunkelte oder Weiß aufgehellte Farben und verhält sich diesbezüglich ausgesprochen offen, und es bleibt töricht, davon auszugehen, dass die Kenntnis bestimmter Theorien bei Künstlern automatisch zu deren uneingeschränkten Adaptierung führte. Insofern ist auch die Behauptung Louis Hautecoers, es sei Seurats 'Fehler', von einer Identität bezüglich Pigment- und additiver Mischung auszugehen, unhaltbar. <sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.), Der deutsche Impressionismus, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009, S. 21.

<sup>168</sup> Hautecoer, Louis, Georges Seurat, München 1974, S. 60.



115 Ogden Rood 1831-1902, Diagramme des contrastes, Théorie scientifique des couleurs, Paris 1881, S. 215, (darunter eine von Seurat angefertigte Kopie).



Ganz abgesehen davon ist es mehr als fragwürdig, in diesem Zusammenhang von 'Fehlern' zu sprechen. Ähnlich an der Sache vorbei argumentiert Frans Gerritsen, wenn er bedauert, dass frühere Künstler nicht über die heutigen Erkenntnisse der Farbtheoretiker verfügten: "Es ist schade, dass nicht die echten Komplementärfarben, nämlich jene, für die das Auge empfindlich ist, verwendet wurden, ..." <sup>169</sup>

Hier wird die Kunst zum Demonstrationsobjekt für optische Phänomene degradiert, und Hajo Düchting vereint gleich eine ganze Anzahl von Vorurteilen und Ungenauigkeiten im Zusammenhang mit dem künstlerischen Anspruch Seurats, der Bedeutung naturwissenschaftlicher Forschung für ihn und der exakten Zuordnung der entscheidenden Farbmischvariante. Unangebracht ist es darüber hinaus, mit Begriffen wie Legitimation und erneut von Irrtümern seitens des Künstlers zu argumentieren. „Dabei trat der rousseauistisch-romantische Impuls (s. vor allem bei Ruskin) bei den Impressionisten und später vor allem bei den Pointillisten in den Hintergrund, und wichtiger wurde die Orientierung an der Wissenschaft. Die am Ende des 19. Jhs. auch wissenschaftlich gesicherte Erkenntnis, dass die Netzhaut eine Vielzahl klar unterscheidbarer Farbreize aufnimmt, die erst im Bewusstsein zu dreidimensionalen Bildern mit Gegenständen und Bedeutungen zusammengesetzt werden, diente einem Maler wie Georges Seurat als

---

<sup>169</sup> Gerritsen, Frans, *Farbe - Optische Erscheinung, physikalisches Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel*, Ravensburg 1975, S. 131.

Legitimation für seine Malweise in ‚petits points‘, die sich erst im Auge (unter den Gesetzen der additiven Mischung) zusammensetzen und daher ‚plus d’éclat‘ als alle Paletten-Mischungen ergeben sollten, ein für seine daraufhin zunehmend grauwertigen Bilder folgenschwerer Irrtum, den schon seine Mitstreiter bald einsahen und diese dogmatische Malmethode rasch wieder aufgaben.“<sup>170</sup>

Vor einer Unterordnung des Kreativen unter das Diktat des scheinbar Gesicherten warnt demnach auch zu Recht Gottfried Boehm zur Seurat-Ausstellung 2010: "Seurat profitierte fraglos von wissenschaftlichen Einsichten, behielt dabei aber seine künstlerische Gestaltungsfreiheit."<sup>171</sup> Bei aller Faszination, die man für Farbtheorien im Zusammenhang mit Kunst aufbringen kann, sollte die Wichtigkeit ihrer Kenntnis nicht überschätzt werden. Das bloße Wissen von den Farbzusammenhängen kann das Erlebnis der Anschauung und des Auf-sich-wirken-Lassens von Kunst in keiner Weise ersetzen. Im Gegenteil, der Schluss liegt nahe, dass eine starke Identifikation mit der einen oder anderen Farbtheorie vom eigentlich Wesentlichen ablenkt, mehr das sehen lässt, was der Verstand will, und eben die Farbe da nicht finden lässt, "wo sie zu Hause ist".

---

<sup>170</sup> Düchting, Hajo, Auf der Suche nach der ‚reinen Kunst‘ – Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky, in Kohle, Hubertus (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, Darmstadt 2008, S. 540.

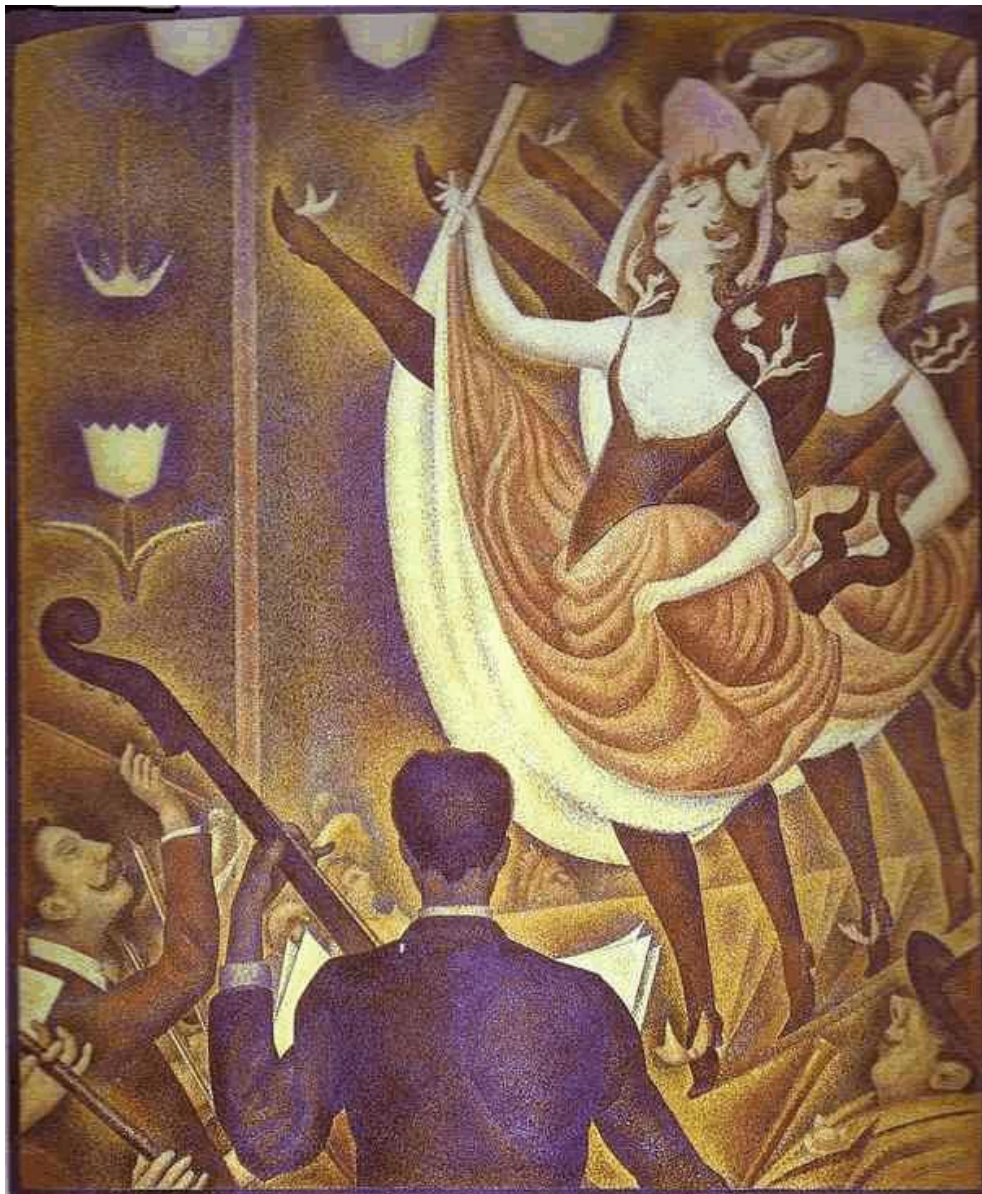
<sup>171</sup> Boehm, Gottfried, Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 91.



116 Eugène Delacroix 1798-1863, Faust dans son Cabinet, Lithographie Nr. 1 von 3, 1828, Davison Art Center Wesleyan.

#### 4. LE CHAHUT

#### EIN BILD AUS DER FLIESSENDEN WELT



117 Georges Pierre Seurat, Le Chahut, 1890, 169,1 x 141 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

#### 4.1. NÄHE UND DISTANZ

Was geschieht, wenn der Museumsbesucher sich Kunst nähert, um sie zu sehen? Was darüber hinaus sind die Bedingungen für eine Begegnung, für das konkrete Wahrnehmen? Kommt es zu einem Austausch zwischen Besucher und Kunstwerk? Findet ein Kennenlernen in der Form statt, dass die besonderen Eigenheiten des Kunstwerkes erfasst werden können? Wird es zugelassen, dass sich Kunst schließlich offenbart und Besitz ergreift von den Sinnen, dass sie eine Wirkung entfaltet?

Eine Voraussetzung für die Beantwortung dieser scheinbar banalen Fragen ist die Klärung des eigenen Standortes und des Weges dorthin. Somit ist eine Problematisierung des Verhältnisses von Nähe und Distanz, aber auch von Suche, Abwägung, Entscheidung, Verwerfung und Neufindung - also Bewegung - gefragt.

Die Grundhaltung und Intention gibt bereits Hinweise bezüglich des Verlaufs dieser Begegnung. Geht es beispielsweise um einen Überblick, so genügt die Distanz des Feldherrnhügels, der strategische Vorteile verspricht und die Gefahr minimiert, unmittelbar vom Kampfgeschehen betroffen zu werden. Dies würde in etwa dem prüfenden und abschätzenden Blick des Galeristen entsprechen, der einen Saal mit Kunstwerken in seiner Gesamtwirkung würdigt. Ganz anders nimmt der behutsame Blick des

Restaurators einzelne Details war und nimmt somit einen entgegengesetzten Standort ein.

Ähnliche Unterschiede lassen sich auch beim Museumsbesucher ausmachen. Der ganz Eilige nimmt die Werke im Vorbeigehen wahr, also lediglich aus der Bewegung heraus. Entsprechend oberflächlich ist sein Zugang. Fülle und Vielfältigkeit des Angebots führen oft zu einer frühen geschmacklichen oder wie auch immer gearteten Entscheidung, ein Werk nicht wirklich zur Kenntnis zu nehmen. Ebenfalls können äußere Einflüsse wie schlechte Lichtverhältnisse, störende Geräusche, mangelnder Platz oder Gedränge die Begegnung bestimmen. Auch der noch so sehr Interessierte muss sich beispielsweise anlässlich einer Führung mit dem zweitbesten oder gar noch schlechteren Standort begnügen.

Sieht man nun ab von diesen besonderen situativen Konditionen und konzentriert sich auf den bestmöglichen Fall gegebener Voraussetzungen, auf äußere Umstände, die es dem Rezipienten gestatten sich einem Werk zu nähern, es zu sehen, wahrzunehmen in seiner Konkretion, einen Austausch im Sinne von Vertrautheit und Respekt zu beginnen, um ihm schließlich sein Geheimnis zu entlocken unabhängig vom noch offenen Grad des eigenen Anteils daran, so stellt sich immer noch die Frage nach den speziellen Bedingungen der Annäherung an ein Gemälde von Georges Seurat.

Im Kröller-Müller Museum in Otterlo/Niederlande hängt 'Le Chahut' flankiert von jeweils zwei Hafenbildern des Chromo-Luminaristen. Von Weitem schon ist das Gemälde auszumachen als das Objekt, das es zu betrachten gilt, und man kann sich ihm direkt und frontal nähern.<sup>172</sup>



118 Le Chahut im Kröller-Müller Museum in Otterlo, Fotografie des Autors.

Unabhängig von Vorgewusstem nimmt man die Gesamtfarbigkeit und daraufhin ein Geflecht von Linien, eine stark durchkonstruierte Komposition wahr, bis sich schließlich der Bildinhalt - die Varieté-Szene - vor den Augen entfaltet. Nach ein paar weiteren Schritten auf das Werk zu erkennt man die Punkttechnik des Pointillismus. Sofern er es überhaupt zur Kenntnis nehmen will, wundert sich der Besucher darüber, dass die Punkte gar nicht so rein sind, wie erwartet, und wie weit die Farbigkeit hinter der versprochenen Buntheit und Strahlkraft zurück bleibt. Soweit

---

<sup>172</sup> Die Fotografie zeigt den beschriebenen und ursprünglichen Zustand der Hängung. Aktuell sind die flankierenden Gemälde untereinander ausgetauscht. Außerdem befindet sich links außen nun ein Signac, während ein Seurat in den benachbarten Raum verbracht worden ist.

diese nüchterne Darstellung einer Begegnung mit Seurat - doch was geschieht wirklich? Welche Erfahrung lässt sich machen vor diesem großartigen Werk? Und vor allem: wie positioniert man sich idealerweise?

Die räumliche Annäherung ist Voraussetzung für das Erleben einer Art Metamorphose des Bildes. Sie hat kommunikativen Charakter und gliedert sich in mehrere Stufen, die abhängig sind von der Nähe beziehungsweise Distanz des Betrachters. Um diese Abfolge fassbar zu machen, mag ein Blick auf die Kommunikationswissenschaften dienlich sein.

Nach einer Einteilung des Anthropologen und Begründers der Proxemik Edward T. Hall gibt es vier Distanzbereiche für kommunikatives Verhalten.<sup>173</sup> Er spricht von einer öffentlichen (bis 3,5 Meter), sozialen (3,5 bis 1,0 Meter), persönlichen (1,0 bis 0,5 Meter) und intimen (ab 0,5 Meter) räumlichen Distanz, die jeweils bei Annäherung einer fortschreitenden Verringerung derselben entspricht, einhergehend mit sich verändernden sozialen und die Kommunikation betreffenden Inhalten. Lässt also die öffentliche Distanz noch relativ viel Gestaltungsspielraum für Aktion oder abwartende Passivität zu, so tritt bei Übertragung des Verhältnisses Mensch zu Mensch auf das Verhältnis Mensch zu Kunstwerk auch hier bei zunehmender Nähe immer stärker werdende Interaktion auf. Dass die Maßangaben

---

<sup>173</sup> Hall, Edward T., Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976.



nicht ohne Weiteres übertragbar sind, versteht sich von selbst und ist auch bei rein menschlicher Kommunikation unter anderem von soziokulturellen Unterschieden abhängig. Vielmehr ist entscheidend, sich der kommunikativen Situation bewusst zu werden und dass diese inhaltlich abhängig ist auch vom Distanzverhalten des Betrachters.

Bereits in der öffentlichen Distanz gibt das Gemälde eine Fülle von Informationen preis, die mit der Erwartungshaltung und dem Vorgewussten konfrontiert werden. Größe und Form des Bildes und auch dessen Identität werden registriert. Hinweise auf die kompositionelle und farbliche Grundbeschaffenheit hinterlassen einen ersten Gesamteindruck vom Gegenüber. Starke Linien werden wahrgenommen, die bereits deutliche Richtungsstränge und Bewegungsimpulse vermitteln und auf die enorme Dynamik von 'Le Chahut' schließen lassen.

Beim Überschreiten der Grenze von öffentlicher zu sozialer Distanz beginnt der erste Teil der Metamorphose. Pointillismus und Divisionismus treten in Konkurrenz zum linearen Aufbau der Komposition. Kolorismus und Disegno beginnen gemeinsam zu wirken. Die Welt des Varieté öffnet sich für den Betrachter und beginnt ihn in ihren Bann zu ziehen. Ein Schimmer scheint jetzt von dem Bild auszugehen. Das Licht schwebt wie ein Schleier vor der Leinwand und vibriert, ohne dass dessen Ursprung greifbar wäre. Musik und Tanz werden lebendig wie auch die Gesamtatmosphäre des dargestellten Raumes und bleiben doch ei-

gentümlich gefangen und erstarrt in der Zeit. Weder wie eine Momentaufnahme oder die Skizze eines flüchtigen Augenblicks visualisiert sich das Geschehen, noch im Gegensatz dazu wie eine szenische Abfolge gleich einer Melodie. Doch der Takt ist spürbar wie ein Metronom. Der Rhythmus des Chahut entfaltet allmählich seine Struktur durch den meisterlichen Einsatz der unterschiedlichsten Bildmittel.

Nähert man sich der Leinwand weiter und betritt den Radius der persönlichen Distanz, erfährt die Kommunikation ihren Höhepunkt. Wohl vorbereitet durch die bewusste Annäherung und die längst eingetretene Auseinandersetzung, die die verschiedenen Stadien des Kennenlernens durchlaufen hat, wird eine bis zum Äußersten geschärfte Konzentration ermöglicht und den Sinnen erlaubt, das Kunstwerk voll und ganz auf- und wahrzunehmen.

Bereits jetzt wird deutlich, dass neben der lokalen auch die zeitliche Distanz eine gravierende Rolle bei der Erschließung von 'Le Chahut' spielt. Es ist nicht nur die Zeit, die man für das Zurücklegen einer Wegstrecke benötigt, sondern auch das Zeitvolumen, das benötigt wird, um sich inhaltlich und innerlich auf die angestrebte Auseinandersetzung mit einem besonderen Gegenüber einzustellen nach Gepflogenheiten, die denen einer Gesprächssituation zwischen Individuen nicht unähnlich sind.

Unbeeinflusst von äußeren Faktoren fokussiert sich der Blick auf die dargestellte Szenerie. Die nun gewonnene oder besser erworbene räumliche Nähe, die Großformatigkeit des Bildes, die entgegen strömende Komplexität der Informationen und schließlich die noch aufzuschlüsselnden Bildmittel lassen wieder eine Metamorphose geschehen, ziehen den Betrachter hinein in das Bildgeschehen und lassen ihn verschmelzen mit dem gerade noch als Gegenüber identifizierten und empfundenen Gemälde. Der Betrachter wird einbezogen in das Geschehen, reiht sich instinktiv selbst ein in die Gruppe der Zuschauer auf dem Bild und versucht am Rücken des Kontrabassisten vorbei den Bewegungsrichtungen der Tänzer zu folgen, wobei seine Augen permanent Höchstleistungen vollbringen. Impulsiv oszillieren sie zwischen den zur Auflösung drängenden Farbpunkten und der stabilisierenden linearen Konstruktion des Bildgefüges, wobei ohnehin das Moment der Bewegung allen Komponenten immanent ist, wie noch zu beobachten und zu beschreiben sein wird. Noch näher herantretend offenbart sich eine weitere Steigerung der innerbildlichen Virulenz und deren Beschaffenheit. "Unter diesen Bedingungen ist der Körper aus dem gleichen Substrat gebaut wie der Raum, der ihn umgibt, sind die Dinge und Figuren von der lichten Weise der Natur lediglich durch einen anderen Grad an Dichte unterschieden. Die Ausbildung von Form ist stets die Folge der in den Bildern ablaufenden Prozesse, sie ist nicht selbst eine stabile Größe. Was die Welt dieser Werke in Balance hält, ist Teilhabe an einer gemeinsamen Intensität, der eines Lichtes, das sich

zwischen Transparenz und Opazität in der Schwebelage hält."<sup>174</sup>

Es ist verführerisch, durch erneute Annäherung den vermeintlichen Ursprung der gleichermaßen irritierenden wie faszinierenden Lumineszenz zu ergründen, was im Sinne der Proxemik unweigerlich den Eintritt in die Intimsphäre des Bildes zur Folge hat. Die Überschreitung auch dieser Distanzgrenze führt zu einer weiteren Metamorphose, die zunächst ratlos macht und erschreckt, denn das Kunstwerk scheint sich trotz oder gerade wegen der Nähe zu entziehen. Es erlaubt nicht den direkten - nicht den durch das Bild selbst vermittelten - Zugang in sein Innerstes.

Das Werk zerfällt in seine Grundbausteine bar jeden syntaktischen und semantischen Inhalts. Die nun deutlich hervortretenden Punkte vermitteln weder die Farbe, die sie in der distanzierten Sicht im Auge gebildet haben, noch entsprechen sie den Richtungs- und Bewegungsimpulsen, die noch kurz zuvor das Bild bestimmten. Selbst stärkste Linien bis hin zur gemalten Binnenrahmung lösen sich auf in Kleinstrukturen. Das Bedeutendste für den Betrachter ist jedoch die Feststellung, dass die Punkte auch keine Information geben bezüglich einer eigentlich zu erwartenden Nahsicht der dargestellten Gegenständlichkeiten. "Denn der Betrachter erkennt, dass sich der einzelne Farbpunkt

---

<sup>174</sup> Boehm, Gottfried, Kaltetes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 94.

der Aufgabe entzieht, auf irgendetwas Bestimmbares zu verweisen, etwas zu bedeuten. Er verweist stattdessen auf sich selbst, auf seine materielle Existenz und Beschaffenheit. Würde man die jeweiligen Punkte Zeichen nennen, dann müsste man sagen, dass sie entgegen unserer üblichen Erwartung - nichts bezeichnen: dem Signifiant entspricht kein Signifié."<sup>175</sup>

Es vollzieht sich jedoch weder eine Atomisierung im wörtlichen noch bildlichen Sinn, zumindest bezogen auf den Kommunikationsprozess, lassen sich doch die Punkte durch Annäherung unmittelbar erfahrbar machen ohne Hinzuziehung von Hilfsmitteln wie Mikroskop oder mathematische Berechnungen. Sie können nicht in den Bereich der Physik oder den des allgemeinen Wissens über den Aufbau des Universums gedrängt werden. Sie sind gegenwärtig, sichtbar, wenn auch ohne realen Formbezug, aber gewinnen gerade dadurch eine besondere Evidenz. Michel Conil Lacoste fasst Kandinskys<sup>176</sup> Überlegungen zum Wesen des Punktes zusammen und scheint damit das visuelle Erlebnis von 'Le Chahut' in der direkten Nahsicht zu beschreiben: "Der Punkt ist die kleinste Elementarform; er entsteht, wenn ein Werkzeug die Oberfläche eines Materials berührt. Der Autor hat für den Punkt viele Attribute gefunden: 'Lebensprinzip', 'Verbindung von Schweigen und Sprechen', 'höchste Knappheit', 'zeitlich knappste Form'.

---

<sup>175</sup> Ebenda S. 90.

<sup>176</sup> Kandinsky, Wassily, Punkt und Linie zur Fläche - Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1955.

Und der 'tote Punkt wird zum lebendigen Wesen', wenn er von der Zweckgebundenheit der ihn umgebenden Schrift herausgelöst und ihm die Eigenständigkeit des Urelements der Ausdrucksmittel gegeben wird."<sup>177</sup>

Bezogen auf das vorgestellte Modell einer komplexen Kommunikation zwischen Betrachter und Kunstwerk könnte diese Erkenntnis bedeuten, zu weit gegangen zu sein, einen Sachverhalt decouvriert zu haben, der dazu bestimmt war, verborgen zu bleiben, um katalytisch seine Wirkung entfalten zu können. Ludwig Wittgenstein zeigt eindrucksvoll, wie eine Antwort des Kunstwerks darauf aussehen könnte: "Auf die philosophische Frage: 'Ist das Gesichtsbild dieses Baumes zusammengesetzt, und welches sind seine Bestandteile?' ist die richtige Antwort: 'Das kommt drauf an, was du unter 'zusammengesetzt' verstehst?' (Und das ist natürlich keine Beantwortung, sondern eine Zurückweisung der Frage.)"<sup>178</sup>

Wie heikel dieses Problem ist, veranschaulicht ein Zitat Giacomettis, in dem er zufällig oder intuitiv seine Sichtweise bezüglich des Verhältnisses von sich und seinem Gegenüber im Raum aufteilt in öffentliche, soziale, persönliche und intime Distanz. Dass Giacometti eine eher persönliche Gewichtung und Einschätzung der zeitlich

---

<sup>177</sup> Lacoste, Michel Conil, Kandinsky, Bindlach 1993, S. 74.

<sup>178</sup> Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1971, S. 37f.

aufeinander folgenden Grenzübertretungen vornimmt, ist nicht gravierend, trifft er doch grundsätzlich den Tenor.<sup>179</sup>



119 Alberto Giacometti 1901-66, Große Frau III, Schreitender Mann II und Monumentaler Kopf, Fondation Beyeler, Schweiz, im Mai 2009.

"Wenn ich vor einem Café sitze und die Leute auf der anderen Straßenseite vorbeigehen sehe, dann sehe ich sie sehr klein, als winzige Figürchen, was ich herrlich finde, aber es ist mir unmöglich, mir vorzustellen, sie seien lebensgroß. Auf diese Distanz sind sie für mich nur Erscheinungen. Wenn eine Person auf mich zukommt, wird sie eine andere Person. Aber wenn sie zu nah bei mir steht, sagen wir näher als zwei Meter, dann sehe ich sie nicht mehr wirklich: sie hat auch in dieser Distanz nicht die natürliche Größe; sie füllt das ganze Gesichtsfeld aus, nicht wahr? Und man sieht sie nicht mehr scharf. Und wenn man

---

<sup>179</sup> Große Frau III, Schreitender Mann II und monumentaler Kopf in der Fondation Beyeler, Schweiz, Mai 2009.

nun noch näher herangeht, dann sieht man sie überhaupt nicht mehr. Jedenfalls ist es unüblich, man macht es nicht, man würde sich ja berühren. Aber das ist dann eine andere Geschichte."<sup>180</sup>



120 Alberto Giacometti 1901-66, *Diego*, 1950, 26,8 x 21,5 x 10,5 cm, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Bochum.

Ähnlich wie bei 'Le Chahut', wenn auch unter ganz anderen Bedingungen - nämlich denen der Annäherung an eine Plastik - ergeht es dem Betrachter vor Giacomettis Port-

---

<sup>180</sup> Matter, Herbert, Finkelstein, Louis, Forge, Andrew, Alberto Giacometti - Photographiert von Herbert Matter, Bern 1998, S. 205.



raitbüste 'Diego' von 1950 in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Nicht nur dass auch dieser Künstler eine ähnliche Art der Kommunikation mit seinem Werk evoziert und letztlich auch durch gezielten Einsatz seiner gestalterischen Mittel einfordert, der Kopf Diegos entzieht sich darüber hinaus auf ebenso dramatische Weise wie das Gemälde in Otterlo einem Eindringen in seine Intimsphäre.

Max Imdahl sieht den abwesenden Bruder Giacomettis durch Imagination in Anwesenheit gesetzt als immaterielle Erscheinung, die bei Nahsicht nicht verifizierbar ist: "Es gibt kaum prägnante Detailformen, welche wie Festpunkte die materielle Oberfläche des Gebildes systematisieren und an denen sich die unmittelbare Formerfahrung wie ebenso die Formerinnerung orientieren könnten."<sup>181</sup> Konkreter schreibt Gottfried Boehm: "Wo ein Nasenflügel aufhört, die Wange beginnt und endet und das Ohr ansetzt, ist im Sinne körperlicher Richtigkeit dann ohne Interesse ..." <sup>182</sup>. Das zuvor noch als sicher existierend Ausgemachte lässt sich nicht aus der Nähe betrachten. Es verflüchtigt sich, und so entspricht auch hier dem Signifiant kein Signifié. "Was wir sehen, bleibt partiell und temporär und verwandelt sich wieder bei anderen Sichtweisen."<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des Bildes - Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996, S. 138.

<sup>182</sup> Boehm, Gottfried, Plastik und Plastischer Raum, in Skulptur, Münster 1977, S. 38.

<sup>183</sup> Franz, Erich, Absolutheit und Näherung - Zu Imdahls Ge-

Tatsächlich zeigt dieses Stadium der Interaktion mit 'Le Chahut' auf, wie schwierig es ist, einen idealen Standort zu finden und einzunehmen. Auch wird die Frage aufgeworfen, ob es überhaupt einen dem entsprechenden eindeutigen Standort gibt. Jedenfalls ist der Rückzug in den Bereich der persönlichen Distanz erforderlich, um die bereits begonnene intensive Kommunikation wieder aufnehmen zu können, wobei diese in ihrer umfassenden Ausprägung allerdings nie wirklich unterbrochen war. Zumindest in dieser Phase der Auseinandersetzung gilt Paul Watzlawicks erstes von fünf pragmatischen Axiomen, die die menschliche Kommunikation charakterisieren: "Man kann nicht nicht kommunizieren."<sup>184</sup> Interessanterweise ist zu beobachten, dass in den Fällen, in denen ein Zurückweichen in Zonen jenseits der intimen Grenze nicht möglich ist aufgrund von extremer räumlicher Enge wie beispielsweise in voll besetzten Verkehrsmitteln oder Aufzügen, wider Erwarten das Kommunikationsverhalten nicht vitaler wird, sondern der Versuch der Nichtkontaktaufnahme vorherrschend ist. Unangenehme und nicht erwünschte Intimität erlaubt also das Wahrnehmen von Geruch, Atemgeräuschen oder feinsten Details des Gesichtsausdrucks, verhindert aber Unterhaltung und persönliche Kontaktauf-

---

staltung seiner Interpretationen, in Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des Bildes - Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996, S. 26.

<sup>184</sup> Watzlawick, Paul, Reavin, Janet H., Jackson, Don D., Menschliche Kommunikation - Formen, Störungen, Paradoxien, Bern 1969.

nahme, da der Bereich, der dafür akzeptiert wird, überschritten worden ist.<sup>185</sup>

Intuitiv findet dieses Phänomen in vielerlei Hinsicht Berücksichtigung. Im Gegensatz zu beispielsweise Wohnsituationen zu Zeiten überfüllter Mietskasernen während der Industrialisierung achten Architekten explizit auf die Gewährleistung „privater Freiräume“, auch und gerade wenn es um aktuelle Fragen des verdichteten Bauens in Stadtzentren geht.<sup>186</sup> Die Evidenz der Kenntnis dieses Geflechts von vielschichtigen und wechselhaften Abhängigkeiten des Kommunikationsverhaltens in Bezug auf Fragen von Nähe und Distanz erstreckt sich auf nahezu alle Bereiche des sozialen Lebens.

Auch 'Le Chahut' gibt unter den Umständen größtmöglicher Nähe Geheimnisse preis, bedeckt jedoch für die erforderliche Dauer seine Identität und seinen Bildinhalt und verweigert eine diesbezügliche Kontaktaufnahme. Das vollzogene Eindringen in den Intimbereich ist in diesem Fall - eben der Bildanalyse - daher statthaft, ja geradezu notwendig, um sich tatsächlich allen Zonen, deren Eigentümlichkeiten als auch Gesetzmäßigkeiten bewusst werden zu können. All diese prozessual gewonnenen Erkenntnisse fließen ein in Gesamteindruck und Analyse. Dass das

---

<sup>185</sup> Vgl. Hall, Edward T., Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976.

<sup>186</sup> Nenzo, Philip, Bosse, Markus, Innerstädtisches Wohnen in Münster im Merveldter Hof, Münster 2010, S. 23 u. 77.

Kunstwerk selbst dazu die jeweiligen Anweisungen bereit hält und sich der Kommunikationssituation entsprechend öffnet oder verschließt, ist eine entscheidende Erfahrung im Prozess der Bildauslegung von 'Le Chahut'.

Die bisher gewonnenen Erkenntnisse legen es nahe, den Versuch aufzugeben, eine Erschließung des Werkes respektive eine Kommunikation mit ihm durch die Findung eines idealen Standortes zu realisieren. Gleichsam mit der sich im Fluss befindlichen Zeit während des Ablaufs des komplexen Kommunikationsgeschehens sollte der Betrachter einen beweglichen, ebenfalls fließenden Standort einnehmen, der bewusst die jeweiligen Möglichkeiten der unterschiedlichen Distanzen auslotet, zwischen diesen immer wieder aufs Neue wechselt, um sich in einem temporalen und lokalen Prozessverlauf tiefer und tiefer mit 'Le Chahut' vertraut zu machen.



121 Gerhard Richter 1932, Zyklus 18. Oktober 1977, 1988, Erschossener II, 100 x 140 cm, Tote I, 62 x 67 cm, Tote II, 62 x 40 cm, Erhängte, 200 x 140 cm, Museum of Modern Art, New York.

Ungeachtet dieser scheinbar auf Sukzession gerichteten Annäherung herrscht ein Zustand der Simultaneität vor im Zuge der Anschauung des Gemäldes in seiner Totalität, durchaus vergleichbar - wenn auch vor einem gänzlich

unterschiedlichen Hintergrund - mit der Folgerung Kai-Uwe Hemkens anlässlich einer Analyse von Gerhard Richters Werk '18. Oktober 1977'. "Der Zyklus verneint eine chronologische Struktur, er hat keinen Anfang und kein Ende. Es gibt, obgleich die Ereignisse anderes aussagen, kein Kausalprinzip der Begebenheiten, sondern eine beinahe synchrone Ordnung. ... Vielmehr ist eine gemalte Melancholie gegenüber einem als autonom empfundenen Geschichtsverlauf erkennbar."<sup>187</sup>



122 Gerhard Richter 1932, Zyklus 18. Oktober 1977, 1988, Gegenüberstellung I, II und III, je 112 x 102 cm, Museum of Modern Art, New York.

---

<sup>187</sup> Hemken, Kai-Uwe, Gedächtnisbilder – Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 151. Vgl. auch Hemken, Kai-Uwe, Gerhard Richter - 18. Oktober 1977, Frankfurt/M./Leipzig, 1998.

4.2. MONTMARTRE UND YOSHIWARA



123 Georges Pierre Seurat, L'homme à femmes, 1889, 25,8 x 16,5 cm, Privatbesitz.



124 Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901, Jane Avril, 1893, 130 x 95 cm, Privatbesitz.

Seurat hielt nicht viel von der strengen Regel der Impressionisten, Gemälde nur im Freien bei natürlichem Licht zu

malen. Bis auf wenige Ausnahmen für die eine oder andere Skizze arbeitete der Chromo-Luminarist ausschließlich im Atelier. Umso verwunderlicher ist es, dass nahezu alle Werke Außenszenen zum Thema haben.



125 Jules Chéret 1836-1932, Folies-Bergère - Les Girard, 1877.

Zum ersten Mal taucht um 1887 mit 'Les Poseuses - Die Modelle' eine Innenansicht, Seurats taghell ausgeleuchte-



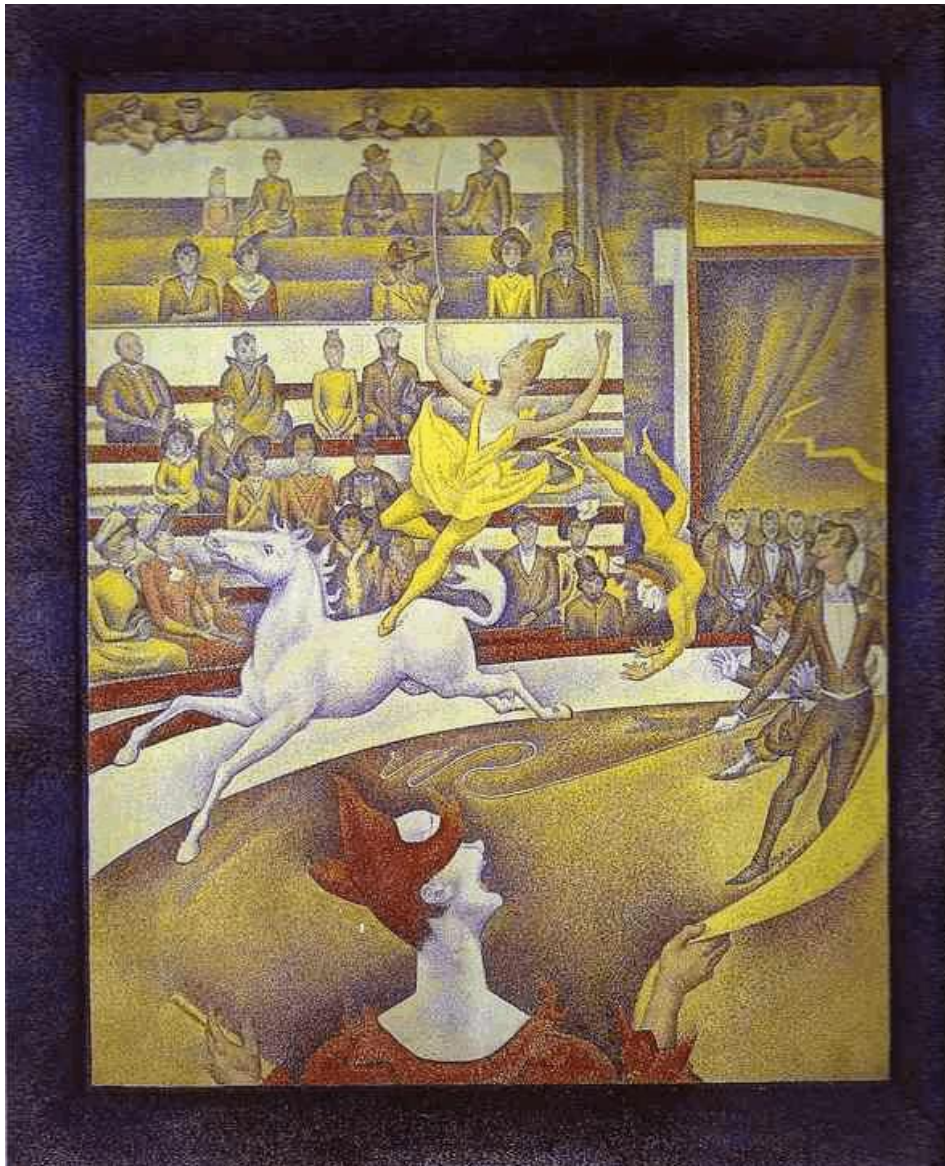
tes Studio, auf. 'Frau mit Puderquaste vor einem Spiegel' von 1889/90 und 'Der Zirkus' von 1890 zeigen ebenfalls lichtdurchflutete Innenräume. Auch 'Die Parade' von 1888 gehört in diese Aufzählung von Ausnahmen, obwohl immerhin eine Straßenszene dargestellt ist. Da es sich jedoch um ein Nachtbild - nach Félix Fénéon sogar das erste überhaupt in pointillistischer Technik<sup>188</sup> - handelt, das nur von künstlicher Beleuchtung erhellt wird, ist es noch viel weiter vom Impressionismus entfernt als die drei anderen Werke, deren farblicher Gesamteindruck zumindest teilweise vom Tages- also Sonnenlicht bestimmt zu sein scheint.



126 Georges Pierre Seurat, *Les Poseuses* - Die Modelle 1886/88, 199,5 x 250,5 cm, Barnes Foundation, Merion, Penns.

---

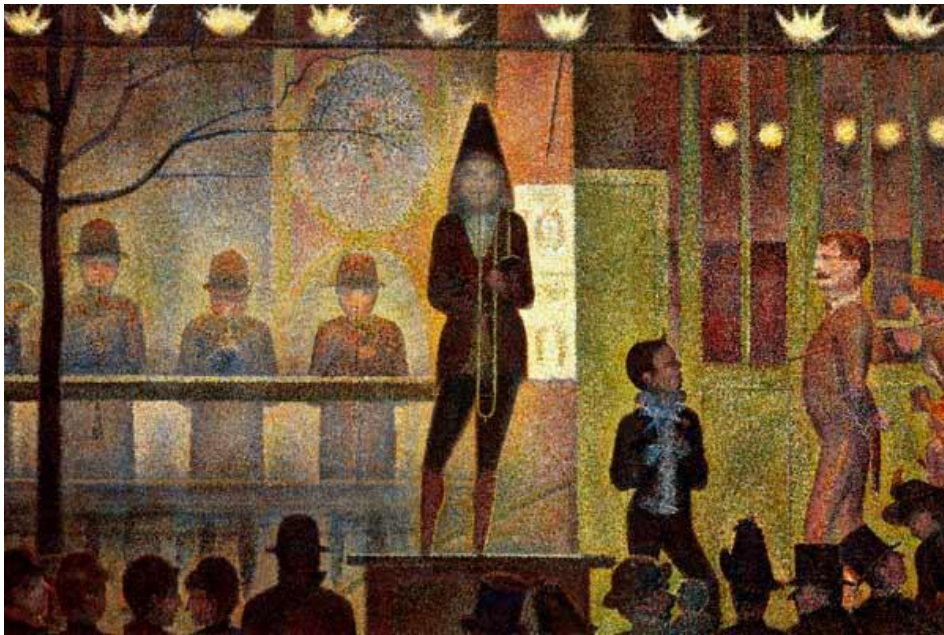
<sup>188</sup> Herbert, Robert L., *Seurat's Drawings*, New York 1962, S. 306.



127 Georges Pierre Seurat, *Der Zirkus*, um 1889/90, 186 x 151,1 cm, Musée National du Louvre, Paris.

'Le Chahut' ist Seurats einziges Gemälde, das die beiden quasi anti-impressionistischen Aspekte konsequent in sich vereint. Bis zur Symbolhaftigkeit werden hier sowohl die Nacht und das künstliche durch Rauch und Dunst verfremdete Licht als auch der geschlossene Raum thematisiert. "Dargestellt ist ein Konzertvarieté der alten Art, ein kleines Haus am Boulevard Clichy, wo Seurat oft zwischen

acht und Mitternacht hinging, um zu zeichnen; es roch dort nach Stall und man konnte Flöhe bekommen, sagte Gustave Coquiot, der oft dort war: 'Ein angebliches Orchester und angebliche Beleuchtung entsprachen hier angeblichen Sängerinnen.' Bevor ein Sketch die Schau abschloss, brachten die Tänzer und Tänzerinnen mit den Spitznamen die Kanone, der Blonde, Marienkäferchen und der Staubbesen den großen Auftritt, den der Maler so kraftvoll in die Erinnerung zurückruft."<sup>189</sup> Der Chahut als in seiner Zeit verruchter Tanz fügt sich als zentrales und den Titel stiftendes Element hervorragend ein in jene "old world of entertainment, morally somehow suspect, where the Chahut, as a dance, constituted an element that was forbidden but tolerated because of its popularity."<sup>190</sup>



128 Georges Pierre Seurat, *Die Parade*, 1888, 99,7 x 150 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>189</sup> Alexandrian, Seurat, München 1981, S. 79.

<sup>190</sup> Hammacher, A. M., *Silhouette of Seurat*, Otterlo 1994, S. 51.



129 Edgar Degas 1834-1917, Im Konzertcafé Les Ambassadeurs, 1876/77, 37 x 27 cm, Musée des Beaux-Arts, Paris.

Dieses Milieu des Künstlichen, das wie ein Kosmos im Kosmos gedeiht und vor allem von Seurat wie in einer Petrischale betrachtet wird, um dann über diese Anschauung seinen Weg in Werke wie 'Die Parade', 'Der Zirkus' und 'Le Chahut' zu finden, faszinierte auch Künstler wie Degas, Chéret und insbesondere Toulouse-Lautrec, der enge Beziehungen zu den Menschen, die dort lebten und verkehrten, unterhielt. Markus Müller unterstreicht die Bedeutung dieser Entdeckung einer Nebenwelt für die

künstlerische Entfaltung der französischen Maler: "Die Bildwelt der Akrobaten, der Zirkusartisten und Jahrmarktsunterhalter gehört zum ikonographischen Kanon der künstlerischen Avantgarde des ausgehenden 19. Jahrhunderts. ... Der Hinwendung zu diesem Themenkreis kommt hierbei durchaus ein ästhetisch-programmatischer Charakter zu, denn die Schilderung der Welt der Artisten wird ein autonomer, künstlich geschaffener Kosmos beschrieben. ... In diesem Zusammenhang sind insbesondere Honoré Daumier, Edgar Degas, Georges Seurat und Henri de Toulouse-Lautrec anzuführen."<sup>191</sup> So beschreibt es schon 1976 Götz Adriani: "Die Scheinwelt von Theater und Tingeltangel, von Tanzdiele, Zirkus, Jahrmarkt und Bordell, die den Wunsch des Fin de Siècle nach Verdrängung von Wirklichkeit zu institutionalisieren sucht, wird zum zentralen Gegenstand eines gerade auf dieses Wirkliche gerichteten Kunstwillens."<sup>192</sup>

Degas und Toulouse-Lautrec verbindet über die Vorliebe zum Montmartre hinaus noch ein weiteres gemeinsames Interessengebiet, das gerade in diesem Zusammenhang besonders wichtig erscheint. Es ist die, sich auch in eigenen Sammlungen ausdrückende Vorliebe für die japanische Graphik in Form des Vielfarbenholzschnittes, dem Ukiyo-e, und hier vor allem für die Erzeugnisse des Kitagawa Uta-

---

<sup>191</sup> Müller, Markus, *Der Künstler als Gaukler*, Münster, München, Berlin 2006, S. 47.

<sup>192</sup> Adriani, Götz, *Toulouse-Lautrec - Das gesamte graphische Werk*, Köln 1976, S. 7.

maro, dem Schöpfer unzähliger Bilder aus dem Leben der Kurtisanen. So geht die Entstehung eines der Hauptwerke Lautrecs, die Aquarellserie 'Elles', direkt auf dessen Erwerb einer Serie von zwölf Drucken Utamaros zurück, die alleamt Schönheiten zeigen, die aus dem Yoshiwara-Viertel, einem Stadtteil von Edo, stammen.<sup>193</sup> Dieses Vergnügungsviertel, das durchaus vergleichbar ist mit der Gegend um Montmartre in Paris in jener Zeit, bot den Holzschnittkünstlern nicht nur zahlreiche Themen für ihre Drucke, sondern ist der Ursprung des Ukiyo-e schlechthin.

Neben dem Bedürfnis, Portraits der Freudenmädchen zu besitzen, war das Interesse an Portraits der Schauspieler des vorwiegend im Yoshiwara-Viertel angesiedelten Kabuki-Theaters noch ungleich höher, hatten diese doch den Status heutiger Filmstars.<sup>194</sup>

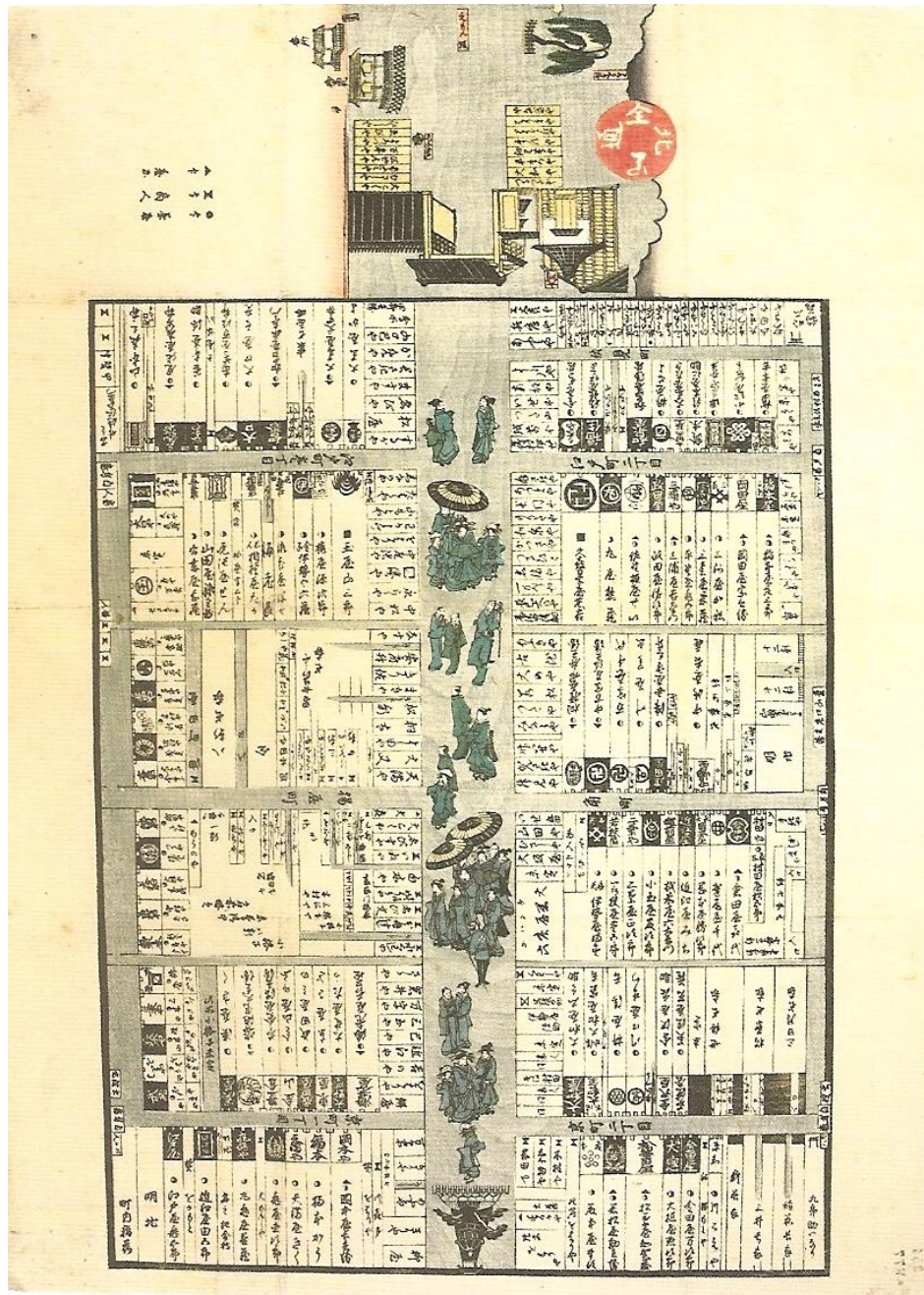
Interessant und nicht unwesentlich ist die Tatsache, dass in beiden Milieus - Montmartre und Yoshiwara - der Übergang zwischen Plakatkunst, also einer Art Gebrauchskunst, und eigenständigen Kunstformen fließend war. Beispielsweise stellte Jules Chéret seine Plakate gemeinsam mit Werken von Pissarro, Sisley und Seurat aus.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Schaar, Eckhard, Von Delacroix bis Munch - Künstlergraphik im 19. Jahrhundert, Hamburg 1977, S. 148.

<sup>194</sup> vergl. Forrer, Matthi, Hokusai, München, Berlin, London, New York 2010, S. 17.

<sup>195</sup> Weltbild Verlag, Impressionisten, Augsburg 1994, S. 310.



130 Anonym, Plan von Neu-Yoshiwara. um 1830, Nationalmuseum für Völkerkunde, Leiden.

"Ukiyo-e wird gewöhnlich mit 'Bilder aus der fließenden Welt' übersetzt. Für die Japaner hatte das Wort 'ukiyo' (die fließende Welt) mehrere Bedeutungen. Im Mittelalter war es ein buddhistischer Begriff, der den Schmerz über die

flüchtige, vergängliche Welt bezeichnete (diese Bedeutung hat das Wort nie ganz verloren). Bis etwa um 1680 wandelte sich der Begriff zu einer neuen, positiveren Bedeutung. Die 'fließende Welt' wurde zum Ausdruck für einen bestimmten Lebensstil, für den Lebensgenuss und seine Vergänglichkeit, für das Gewagte, das Moderne, das Leben für den Augenblick."<sup>196</sup>

Matthi Forrer charakterisiert das Lebensgefühl in Edo, dem späteren Tokyo, in dem das Yoshiwara-Viertel angesiedelt war. "Eine Redensart aus jener Zeit besagt, dass die Menschen in Osaka nach Reichtum strebten, in Edo hingegen tat man sein Bestes, das Gewonnene am selben Tag wieder auszugeben. Man genoss den Tag und kümmerte sich nicht um den Morgen. Es war diese Lebenseinstellung, die die 'Bilder einer fließend vergänglichen Welt' beseelte ..."<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Illing, Richard, Japanische Farbholzschnitte, Luxembourg 1980, S. 1.

<sup>197</sup> Forrer, Matthi, Hokusai, München, Berlin, London, New York 2010, S. 18.



#### 4.3. JAPONISMEN IN 'LE CHAHUT'

Seurat hat mit 'Le Chahut' ein Werk geschaffen, das sich nicht nur thematisch in die obige Beschreibung einfügt, sondern auch in Bezug auf die Wahl der Bildmittel zahlreiche Parallelen zu den Drucken des Ukiyo-e aufweist. Tatsächlich hat sich der Franzose in keinem seiner Bilder bezüglich der Bildform mehr den Japanern genähert als in diesem Gemälde.

Auffällig ist zuerst die ausgeprägte Asymmetrie der Komposition, die für die allerletzte Schaffensphase Seurats eher untypisch ist. Darüber hinaus beunruhigt die Instabilität der nach rechts verlegten Gewichtung, da der Schwung der Tänzer im nächsten Moment den Schwerpunkt auf die linke Seite zu legen droht, was die Asymmetrie entsprechend der Dialektik von Yin und Yang nicht als starr und unveränderlich, sondern als ständig wandelbar vor Augen führt. Durch die klare Ausarbeitung eines Zustandes wird hier in vorzüglicher Weise auch sein Gegenstück und eben auch der Wechsel zwischen beiden thematisiert.

Mehr als eine Unterstützung für die Darstellung des Moments der Wandlung bietet der diagonale Bildaufbau. Die ins Bild gehaltene Flöte, Kopf- und Körperhaltung des Dirigenten, der Taktstock in der Endfassung und der letzten Studie, die beiden Geigenbögen, der Hals des Kontrabasses, der rechte Arm des Bassisten in der Endfassung, Hutkrempe und Blickrichtung des beobachtenden Mannes

und nicht zuletzt die konzentrierten Liniensysteme der Tänzer verleihen der von rechts unten nach links oben, also von der 'Fülle' zur 'Leere' verlaufenden Bewegung eine Rasanzenz, die das Umschlagen der Gewichtung nicht nur beschleunigt, sondern ein Verharren geradezu unmöglich macht. 'Le Chahut' verdeutlicht wie kein anderes Werk Seurats den Zusammenhang von Diagonalprinzip und Bewegung. Somit lässt sich bereits jetzt die Feststellung treffen, dass über das Sujet hinaus durch das Zusammenwirken von diagonalem und asymmetrischem Bildaufbau sowohl Bewegung, Tempo als auch ständiger Wechsel ein Thema dieses Bildes sind.

Auch der verstärkte Einsatz des angeschnittenen Objekts zielt in gleich zweifacher Weise in die bereits angedeutete Richtung. Vergleicht man 'Le Chahut' mit Degas 'Die Balletttänzerin' in der Hamburger Kunsthalle, werden Seurats Variationen deutlich. Während die Schnecken der Kontrabässe bei Degas scheinbar 'im Wege' sind und ähnlich einem beim Fotografieren nicht wahrgenommenen und erst beim Entwickeln entdeckten Störfaktor auftauchen, ist das gleiche Detail bei Seurat in einem ganz anderen Bildsinn zu lesen. Der Kontrabassspieler verdeckt nicht zufällig die Sicht, sondern ist offenbar bewusst als wesentlicher Bestandteil in die Komposition integriert worden und zwar in einer Weise, die wiederum eher statisch wirkt, da der Rezipient exakt hinter dem Musiker zu stehen scheint.

Die deutliche Betonung der Mittelachse durch die dunkle Silhouette des Bassisten, vergleichbar mit der Position des

Harlekins in 'Der Zirkus', raubt dem angeschnittenen Objekt einen Teil des ihm eigentümlichen Überraschungseffektes zugunsten einer gewissen Abgeklärtheit und Standfestigkeit, was nicht unwesentlich für den Aufbau des gesamten Bildes ist, wie noch zu zeigen sein wird.

Seurat verwendet dieses Bildmittel aber nicht nur in jenem weiterentwickelten, von Spektakulärem entkleideten Sinn, sondern auch ebenso ursprünglich und überraschend wie seine impressionistischen Kollegen. Der Variétébesucher in der Bildecke rechts unten steht in seiner humorvollen, die Szene erhellenden Originalität dem Mann in Manets 'Nana' in nichts nach. In der anderen unteren Bildecke bietet die von zwei Händen ins Bild gehaltene Flöte wiederum ein exzellentes Beispiel für den unverfälschten Einsatz dieses "Kunstgriffs", wie Rewald es nennt.<sup>198</sup>

Die beiden Variationen des angeschnittenen Objekts spiegeln jeweils eine der beiden Lösungen wider, die Seurat bereits in den vorangegangenen Werken 'Hafenbecken von Honfleur - La Darsenna' und 'Port-en-Bessin - sonntags' entwickelt hat. Er fasst somit zwei unterschiedliche Sichtweisen dieses Bildmittels zusammen. Die Flöte und der beobachtende Mann stehen für Spontaneität auf der Ebene des Dargestellten, Augenblicklichkeit und für das in 'Hafenbecken von Honfleur - La Darsenna' hauptsächlich

---

<sup>198</sup> Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus - Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1965, S. 232.

durch den Schiffsbug evozierte Gefühl von Betriebsamkeit, sowie für ein über das Sichtbare hinausgehendes Wissen um die Anwesenheit von Personen, Bewegung und Geräusch. War es in dem einen Bild die Hafen-, so ist es hier die spezielle Varieté-Atmosphäre, aus der der Betrachter heraus die Szene verfolgen soll. Die Begrenztheit des Sehfeldes wird deutlich, und es stellt sich das Bewusstsein ein, der dargestellten Aufführung in ihrer Fülle und Schnelligkeit ausgeliefert zu sein.

Demgegenüber ist der Kontrabassist in seiner Solidität ein Angelpunkt für den Betrachter. Wie das vom unteren Bildrand überschnittene Geländer in 'Port-en-Bessin - sonntags' ist der Musiker Ausgangspunkt für den sprunghaften Sichtverlauf, der sich aufgrund des fehlenden Übergangs von Vorder- zu Mittelgrund zwangsweise einstellt. Dieser Bezug, der sich erst einmal reduziert auf den Kontrast zwischen dem Bassisten und der Tänzergruppe, wird verstärkt durch eine auffallende Formwiederholung: der Hals des Basses entspricht den Beinen der Tänzer. Die nun in einem kurzen Schritt und daher nahezu unvermittelt erfahrbare Konfrontation mit den Tanzenden verstärkt den Eindruck von Plötzlichkeit und Tempo erneut und führt den Blick so direkt in die Bewegungsrichtung der Tänzer über.

Dieses Einbeziehen des Betrachters im Sinne eines regelrechten Mitreißen in den Schwung des Tanzes, ausgelöst durch das angeschnittene Objekt, wird mittels der extremen Niedersicht noch intensiviert. Das ist verblüffend, da

man im ersten Moment eher geneigt ist, von einer Untersicht zu sprechen, nimmt man die nach oben gerichteten Blicke der Zuschauer und des Dirigenten als Anhaltspunkt. Die Bühne jedoch, als einzig sichtbarer Boden, fällt jäh nach vorne ab. Geht man davon aus, dass der Zuschauerbereich um die Bühne herum auf gleichem Niveau ist, so müsste, eine waagerechte Tanzfläche vorausgesetzt, diese sichtbar in Kopf-, zumindest aber Schulterhöhe des beobachtenden Gastes enden. Die Oberfläche wäre dann auch den Gesetzen der Perspektive folgend in höherem Maße verkürzt dargestellt worden. Seurat ging es jedoch offensichtlich nicht um eine korrekte Perspektive im herkömmlichen Sinn; vielmehr wollte er durch das Herunterklappen des Bodens nach vorne eine perspektivische Kontinuität bis hin zum Betrachter unterbinden.

A. M. Hammacher, verantwortlich für das Gemälde in seiner Zeit als Direktor des Kröller-Müller Museums in der Zeit von 1947 - 1963, schreibt über die ungewöhnliche Perspektive: "Spatially, in contrast with works by Degas and others, the old perspective has been abandoned in this painting. The few spectators and musicians are seen from close up, grouped round the dancers right up to the edge of the picture, without any suggestion of distance"<sup>199</sup>

Indem Seurat die gewohnten Raumkoordinaten verweigert, entzieht er dem Rezipienten quasi den Boden unter den

---

<sup>199</sup> Hammacher, A. M., *Silhouette of Seurat*, Otterlo 1994, S. 51.

Füßen, was zu einer gewissen Verunsicherung bezüglich der eigenen Raumzuordnung führt. Je mehr man sich der von der extremen Niedersicht evozierten Haltlosigkeit bewusst wird, um so deutlicher wird das Verlangen nach Kontinuität und Stabilität; erreicht wird schließlich eine Sensibilisierung gegenüber den vom Künstler angebotenen Richtungsimpulsen. "Es ist jenes Raumkontinuum, das geschaffen wird, um dem Betrachter ohne festgelegten Standort den Eindruck des Mitgleitens oder Schwebens zu vermitteln."<sup>200</sup>

Das Unterdrücken der in die Bildtiefe verlaufenden Linien, das Verweigern eines Fluchtpunktes, beides Resultat der extremen Niedersicht, reduziert demnach nicht nur, unter Missachtung der Raumwirkung, die Dynamik des Bildes auf flächenparallele Bewegungsvorgänge, sondern aktiviert diese geradezu über die damit einhergehende lokale Desorientierung des Rezipienten. Die abstrahierende und Distanz schaffende Flächigkeit steht nicht im Widerspruch zu den bereits genannten Bildmitteln. Bewegung, Tempo, ständiger Wechsel und Spontaneität erfahren durch die katalysierende Wirkung der extremen Niedersicht eine deutliche Verdichtung, die den Gesamtklang des Gemäldes unterstützt.

---

<sup>200</sup> Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien-Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 221.

Die von Hans Belting vorgenommene Gegenüberstellung der Standpunkte von Blaise Pascal und Friedrich Nietzsche bezüglich der Einnahme eines Betrachtungswinkels unter den Bedingungen der Perspektive - auf der einen Seite Bedauern über die erzwungene Festlegung und auf der anderen strikte Ablehnung jedweder Festlegung<sup>201</sup> - scheint Seurat durch den Einsatz der beschriebenen Bildmittel und die als Angebot formulierte Möglichkeit zum Diskurs, der das Moment der Bewegung impliziert, aufgehoben zu haben. Es findet ein permanenter und doch synchron erlebter Wechsel der perspektivischen Standpunkte statt nach den Regeln echter Kommunikation.

Bei einem Vergleich der beiden vorbereitenden Ölstudien sowie einer Zeichnung mit dem Werk in Otterlo, stellt man fest, dass Seurat insbesondere den Einsatz der Reihung konsequent entwickelte. Während in der Zeichnung 'Au divan japonais' erst eine Tänzerin zu sehen ist und man noch gar nicht von einer Reihung sprechen kann, weist die erste Ölstudie bereits drei Tänzer auf. Ein weiterer Tänzer vervollständigt die Reihung in der abschließenden Studie. Für die Zugehörigkeit der Zeichnung zur ersten Studie, also für eine frühe Entstehung im Sinne einer Genealogie, spricht auch die Tatsache, dass der Dirigentenstab sowohl auf der Zeichnung als auch auf der ersten Ölstudie den Hals des Kontrabasses genau vor dem senkrechten Pfosten

---

<sup>201</sup> Belting, Hans, Zur Ikonologie der Kulturen - Die Perspektive als Bildfrage, in Boehm, Gottfried, Bredekamp, Horst (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, München 2009, S. 12f.

kreuzt, während in der zweiten Studie und in dem großen Gemälde der Stab unterhalb des Basses und nahezu parallel zu diesem gehalten wird.



131 Georges Pierre Seurat, *Au divan japonais*, 1889, 31,5 x 23,5 cm, Aufbewahrungsort unbekannt.

Bei der Gruppe der Tänzer handelt es sich um eine bewegte Reihung par excellence, doch gibt es einige Besonderhei-



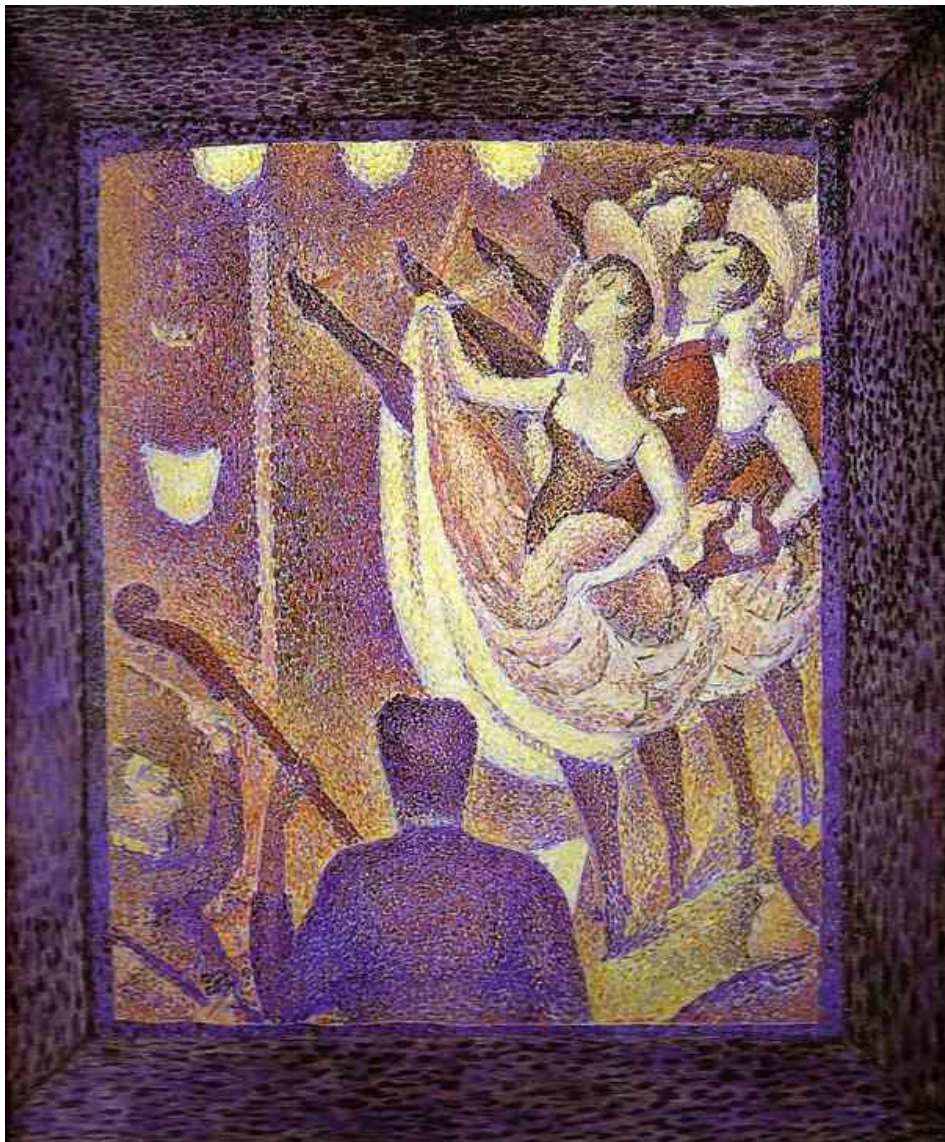
ten, die Seurats Interpretation von den oben aufgeführten Beispielen aus der ostasiatischen Kunst unterscheiden.



132 Georges Pierre Seurat, Studie, Le Chahut, 1889, 21,5 x 16,5 cm, Courtauld Institute Galleries, London.

So hat die Bewegung selbst nicht eine dem Legato verwandte, fließende, sich entwickelnde und verändernde Struktur, sondern erscheint als geradliniges Stakkato mit

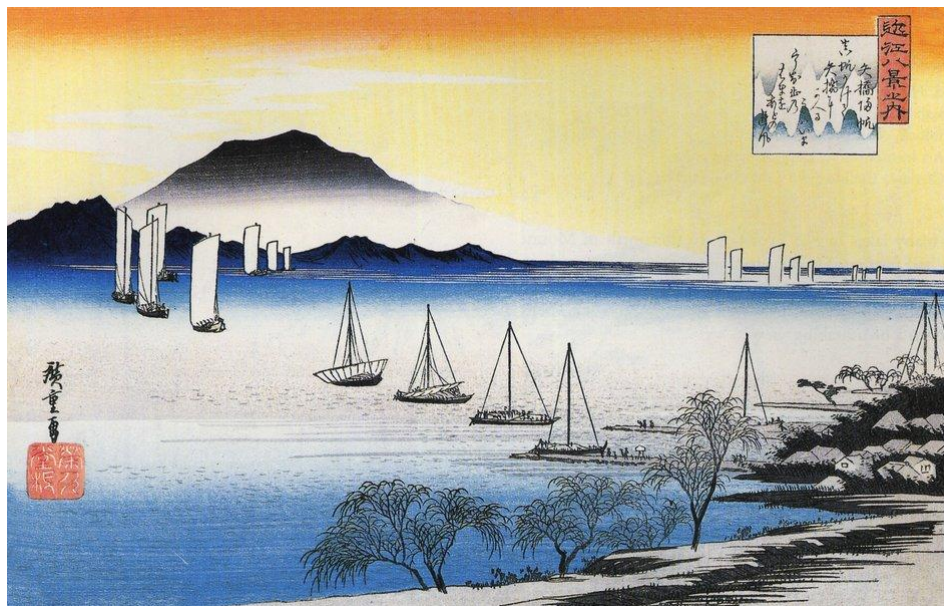
kurzen und knappen Intervallen, wie es dem Rhythmus der zu jener Zeit populären Musik mit ihren dazugehörigen Tänzen entsprach. So bezieht sich der Titel des Bildes auch auf einen dem Cancan ähnlichen Tanz.



133 Georges Pierre Seurat, abschließende, Studie, Le Chahut, 1889, 55,7 x 46,2 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo/New York.

Noch in einem weiteren Punkt hebt sich die Reihung der Tänzer in 'Le Chahut' von den eher frühen Werken der genannten chinesischen und japanischen Künstler ab. Seurat verwendet die bewegte Reihung in einem kon-

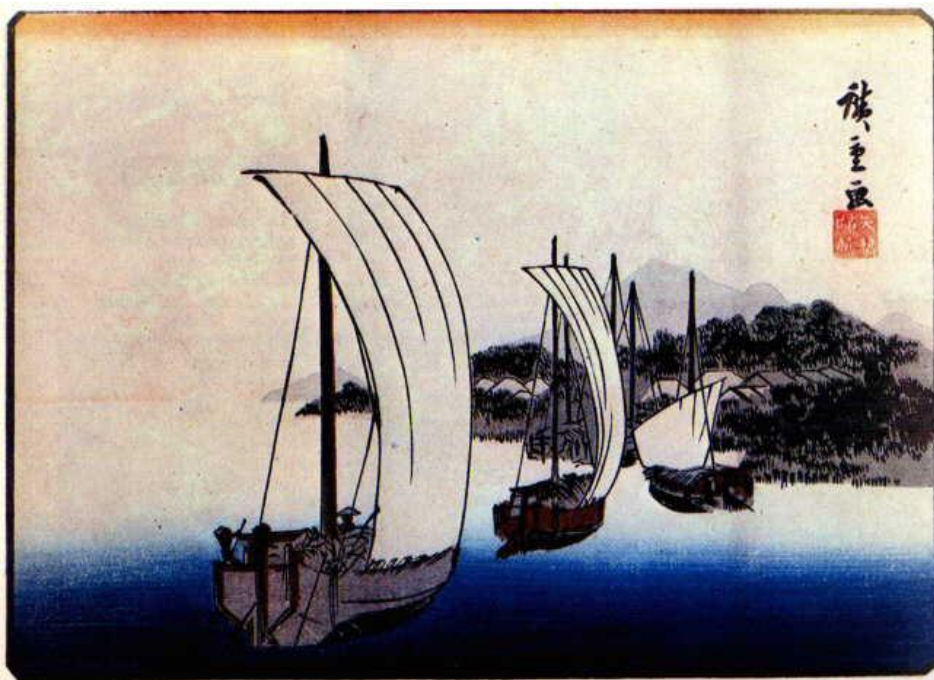
struktiven Sinn, vergleichbar mit der dekorativen Reihung und der Vergitterung. An die dekorative Reihung erinnert vor allem die überzeugende Einbindung des Bassisten, der an sich durch sein silhouettenhaftes Erscheinungsbild einen starken Kontrast zum Hinter- und Mittelgrund bildet. Die bereits erwähnte Formwiederholung des Instrumentenhalses, gegeben in der Abfolge der hochgeworfenen Beine, gliedert den Musiker wieder in den Rhythmus ein und nimmt ihm seinen raumschaffenden Repoussoir-Effekt. Insofern berührt die Reihung durch ihren formatüberspannenden und die Flächigkeit betonenden Charakter auch Aspekte der Vergitterung und knüpft gerade in dieser Beziehung an die Wirkung der extremen Niedersicht an.



134 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Heimkehrende Schiffe bei Yabase I, um 1830.

Seurat erinnert hier an Hiroshige. In der Serie 'Acht Ansichten der Provinz Omi' variiert der Japaner auf zwei Blättern das Motiv einlaufender Segelboote. Auf 'Heimkehrende Schiffe bei Yabase' sieht man eine mehr als die

untere Hälfte des querformatigen Blattes einnehmende Wasserfläche. Über dem Horizont ragt auf der linken Seite ein Gebirge in den Himmel, während das Bild rechts unten von einer Landmasse, die auch den Hafen von Yabase zeigt, abgeschlossen wird. Zwischen diesen beiden Polen segelt eine Flotte von Fischerbooten in einer Diagonalen über die Meerenge. Wenn es sich auch immer noch um eine bewegte Reihung handelt, was durch den Faktor der Veränderung unterstrichen wird, - die Segelboote sind, je näher sie dem Hafen kommen, um so weiter abgetakelt -, so gewinnt das konstruktive Element doch an Bedeutung.



135 Andō Utagawa Hiroshige 1797-1858, Heimkehrende Schiffe bei Yabase II, um 1835.

In der etwas späteren Variation geht Hiroshige noch einen Schritt weiter, indem er die Reihung mehr in den Vordergrund stellt. Der Betrachter befindet sich diesmal offensichtlich auf einem der hinteren Schiffe und schaut in

Fahrtrichtung auf den Hafen. Links im Bild nimmt das nächste Schiff nahezu die gesamte Höhe des wieder querformatigen Blattes ein. Es folgt den immer kleiner werdenden Schiffen, die sich auch wieder in einem weiter fortgeschrittenen Stadium des Abtakelns befinden. Obwohl die Schiffe sich nun in einer Diagonalen von links unten nach rechts in die Tiefe staffeln, ähnlich wie die Tänzer in 'Le Chahut', vermittelt das Bild doch nachhaltig den Eindruck von Flächigkeit. Trotz perspektivischer Verkürzung bleiben die Schiffe mit ihrem Geflecht aus Masten, Tauen und senkrecht stehenden schmalen Segeln auf die Fläche beziehbar und entwickeln hier den Rhythmus ihrer Bewegung zum Rhythmus der gesamten Komposition.

Bemerkenswert ist auch eine weitere Parallele zwischen 'Le Chahut' und 'Heimkehrende Schiffe bei Yabase': Sowohl Hiroshige als auch Seurat setzen auf ein Zusammenwirken von bewegter Reihung und Diagonalprinzip, was letztlich zur Bündelung und Verstärkung der Bewegungskräfte führt und ihnen über den Bildrand hinaus Wirksamkeit verleiht.

Abgesehen vom Aufbau aus Kleinstrukturen, der zwar die vorangegangene Aufzählung japonistischer Bildmittel begründeterweise abgeschlossen hat, - im Zusammenhang mit Seurat jedoch selbstverständlich nicht als Japonismus gewertet werden darf -, fehlt bei der Analyse von 'Le Chahut' lediglich die Würdigung des bildteilenden Pfostens, um die Gegenüberstellung jener als typisch für die Kunst Ostasiens erachteten Gestaltungsmittel mit Elementen der

reichen Formensprache Seurats in 'Le Chahut' zu komplettieren.

Der bildteilende Pfosten ist neben dem floralen Motiv, es handelt sich wohl um eine Wandlampe, und den drei kubistisch anmutenden Scheinwerfern das radikalste Element in diesem Bild, da hier der weiteste Schritt in Richtung Abstraktion gewagt wird. Die Scheinwerfer, bar jedes Identifikationsmerkmals, werden zurückgeführt auf ihre reine Funktion; sie sind Lichtwerte, doch nicht einmal mehr innerhalb des dargestellten Raumes, sondern nur noch innerhalb der flächigen Bildkomposition. Ebenso ist der Pfosten kaum noch Teil der Inneneinrichtung des Varietés, sondern vielmehr linearer Ausdruck einer vertikalen Zäsur. Dieser wahrscheinlich freistehende Pfosten wirkt mit der entsprechend an der dahinter liegenden Rückwand befindlichen Wandlampe und dem ohnehin abstrakten, dunklen Binnenrahmen eher wie ein flächiger, kulissenartiger Streifen mit rein dekorativem Charakter.

Die Gleichsetzung von Pfosten und Binnenrahmung ergibt sich nicht nur aus ihrer streng parallelen und symmetrischen Anordnung bezüglich der Wandlampe, sondern auch aus ihrer Beziehung zur Reihung. So wie der linke Bildrand die Bewegung des Basses auffängt, so geschieht dies mit dem Schwung des rechten Beines der ersten Tänzerin durch den Pfosten. Beide, Pfosten und Rahmung, arretieren die Bewegung der Reihung, die von rechts unten nach links oben verläuft. Allerdings wird der Schwung nicht gänzlich verschluckt, sondern strukturiert, was dem Pfosten und

dem Binnenrahmen, bezogen auf den Tanz, die Aufgabe eines Taktzeichens oder sogar Rhythmusintervalls zukommen lässt.

Zum Dritten steht der bildteilende Pfosten im Zusammenhang mit dem asymmetrischen Bildaufbau, den er durch seine deutliche Verschiebung nach links markiert. Dieser Akzent auf der linken Bildseite, der alles erfassende Bewegungsstrom nach links oben und die auffallend ruhige und symmetrische Gestaltung des vertikalen Streifens aus linkem Binnenrahmen, Wandlampe und Pfosten, die in krassem Gegensatz zur Turbulenz und Vielschichtigkeit der Gesamtkomposition steht, verleihen gerade dem Teil der Asymmetrie, der 'Leere' und Masselosigkeit repräsentiert, eine eigentümliche Wichtigkeit. Dieser auf den ersten Blick unscheinbarste Bereich des Gemäldes erweist sich schließlich als am stärksten mit Energie und Spannung aufgeladen. Hier findet ein ständiger Austausch statt. Einerseits wird der linke Binnenrahmen in das Geschehen einbezogen, wird Teil der innerbildlichen Realität, andererseits setzt der bildteilende Pfosten dem Schwung der Tänzer eine in ihrer Konsequenz sonst nur dem Rahmen zukommende Grenze, wird also ins Bild verlegte Rahmung. Abstraktion und flächige Dekoration bilden eine Scheidewand zwischen den Realitätsebenen, die einem ständigen osmotischen Druck ausgesetzt ist. In diese durch Unbestimmtheit und Offenheit gekennzeichnete Zone schiebt sich einmal die außerbildliche Realität, repräsentiert durch Rahmen, Leinwand und Farbmateriale, und einmal die in-

nerbildliche Realität in das Bewusstsein des Betrachters. Und dies geschieht so, dass immer ein Teil der jeweils anderen Ebene mit gesehen werden muss. Es findet keine absolute Ineinsetzung statt, doch wird eine Gleichrangigkeit von Form und Inhalt offenkundig, die in ihrer Relevanz dem Prozess der Befreiung der Farbe bei Seurat in nichts nachsteht. Wenn bei dieser 'Sonderzone' auch nicht ohne weiteres von einem Bild-im-Bild-Effekt gesprochen werden kann, so ist doch ihre Funktion vergleichbar mit dem Blumenstilleben auf 'Jeune femme se poudrant' und den mit diesem bereits verglichenen Beispielen aus der Kunst des Ukiyo-e. Wirken das Arrangement der Blütenzweige, die grüne Vase und der stark angeschnittene Tisch schon sehr japanisch, so ist das Fensterbild schlechthin, insbesondere die alte, überlieferte Fassung mit dem Portrait Seurats als klarer Japonismus zu deuten, wie an vorangegangener Stelle bereits dargelegt worden ist. Noch deutlicher als an diese eingefügten Bilder erinnert das Wandlampenmotiv in 'Le Chahut' an die kunstvollen, mit Bedacht im Bild platzierten Siegelstempel<sup>202</sup>, und kalligraphischen Signaturen der fernöstlichen Künstler die zwar nicht direkt zum Bildinhalt gehören, aber ihren festen Platz

---

<sup>202</sup> Vgl. Nenno, Klaus, Gebrauchsspuren und Marginalien, in Denkmalpflege in Westfalen-Lippe 2/09, Münster 2009, S. 88: "Wie in der japanischen Kunst des Vielfarbenholzschnittes, der Kalligrafie oder der Tuschnalerei nicht nur der zierende Stempel des Künstlers sondern auch die zahlreichen, später im Laufe vieler Jahre oft wertsteigernd hinzugefügten Sammlerstempel, geben solche Marginalien einen Blick frei auf die Rezeption, den Umgang und die Bedeutung eines Bildes – auch des jeweiligen Fotos, unabhängig vom Dargestellten."



innerhalb der Komposition beanspruchen und daher nicht aus der Gesamtheit des Bildes wegzudenken sind.

Es ist der ausgewogene Kontrast von unmittelbarer Lebendigkeit und stilvoller Zurückhaltung, der mittels dieser teils formulierenden und teils abstrahierenden Darstellungsweise zur Geltung kommt. Das spontane Erfassen von Wirklichkeit steht in der ostasiatischen Kunst immer im Zusammenhang mit konzentriertem, auch artifiziell und auf festen Regeln aufgebautem Gestaltungswillen. Diesen Balanceakt meisterlich zu beherrschen, ist eines der besonderen Merkmale Seurats und empfiehlt ihn geradezu für einen Vergleich mit den Japanern. Nicht der gelegentliche Gebrauch japonistischer Bildmittel und ebenso wenig wie eine strikte Anwendung in der Wissenschaft gewonnener Erkenntnisse, sondern der freie und ungezwungene Umgang mit ihnen, die Souveränität bezüglich des eigenen Ausdrucks lassen Seurat zu kongenialen Ergebnissen kommen.

Obwohl in 'Le Chahut' eine ganze Reihe von Japonismen nachgewiesen werden konnten, ist doch an keiner Stelle eine Übertreibung festzustellen, ein Tribut an den Zeitgeschmack oder an eine ja schon abebbende Modeerscheinung. Im Gegenteil, nichts zerfällt bei der Analyse der Bildmittel; alles erweist sich als präzise und zielgerichtet formuliert im Hinblick auf die Bildaussage. Eins greift ins andere, entwickelt sich aus dem Vorhergegangenen und bedingt das Nachfolgende.

#### 4.4. BEWEGUNG UND STABILISIERUNG

Bei dieser partiellen, nur unter einem bestimmten Gesichtspunkt vorgenommenen Analyse kristallisieren sich bereits sehr deutlich zwei Kernpunkte der Bildaussage heraus. In 'Le Chahut' wird sowohl der Aspekt der Bewegung als auch der der Stabilisierung angesprochen. Dieser ambivalente Charakter verleiht dem Hauptthema des Bildes seine eigentliche und tiefere Bedeutung. Bewegung und Tempo erschöpfen sich weder in einer plötzlichen, wenn auch zielgerichteten Entladung, noch dauern sie an in einem quirligen und bunten Chaos.

Hier erweist sich vorläufig der Neoimpressionist, der den flüchtigen Reiz des Impressionismus eindrucksvoll zur großen Geste stilisiert. Der Takt wird zum Rhythmus, der Ton zur Melodie, die Bewegung zum Chahut. Der Ausdruck dauerhafter Rhythmik, die sich erhält und ihren Wiederhall in der Gesamtheit des Bildes findet, ist zugleich Zeichen einer festen und kraftvollen Ordnung. Das Besondere ist, dass Seurat es verstand, diese Ordnung nicht als dem Bild an sich, sondern als dem Tanz und der Musik zugehörig zu vermitteln, und damit den Eindruck absichtsvoller Konstruktion zu unterbinden.

Was bleibt, ist der ständig spürbare Gegensatz zwischen konzentrierter Spannung und spontaner Reaktion. Bezogen auf den Bildtitel bedeutet dies eine Verabsolutierung der Musik und des Tanzes in ihrer impulsiven, aber fort dau-

ernden Rhythmik über die Musiker und Tänzer, die Zuschauer und die spärliche Innenausstattung hinaus. Weitergehend lässt sich aber auch sagen, dass hier das Thema Varieté, ob in Montmartre oder in Yoshiwara, in einer, denkt man an Degas und vor allem an Toulouse-Lautrec, ungewöhnlichen Art aufgegriffen wird. Bei jeder Sozialkritik in Form eines drastischen Realismus wird gar nicht erst der Versuch unternommen, sich in irgendwelche Bewertungen zu verstricken. Seurat stellt sich der Situation, fängt das für ihn Entscheidende ein, verdichtet es und lässt es schließlich weiterwirken. Entsprechend der oben gegebenen Definition des Begriffes 'Ukiyo' bewältigt er 'Le Chahut' mit einer dem Lebensgenuss gegenüber positiven Einstellung, die ja durchaus einen gewissen Anteil Melancholie über dessen Vergänglichkeit impliziert.

Hier wird deutlich, dass die Analyse eines Gemäldes von Seurat ohne Würdigung der Farbproblematik unvollständig bleibt, da es typisch für den Pointillisten ist, den Einsatz der Farbe gegen den Einsatz der graphischen Mittel auszuspielen; bei stringenter, aber isolierter Betrachtung der beiden Seiten kann man zu scheinbar unterschiedlichen Resultaten kommen, die erst in der Gesamtschau den von Seurat verfolgten Sinn ergeben. Im vorliegenden Fall wird zum Beispiel der erwähnte Anteil Melancholie, also der 'buddhistische Appendix' von Ukiyo, der fließenden Welt, nicht durch die Analyse der japonistischen oder anderer Bildmittel gedeckt, sondern durch die fast im Widerspruch zu dem bisher Ermittelten angelegte Wirkung der Farbe.

Der Gesamtklang, der nicht, wie zu erwarten wäre, leuchtend und aggressiv ist, vergleichbar mit dem dominierenden Gelb und Rot in 'Der Zirkus', legt in seiner verhaltenen und dämpfenden Blau- und Braun-Dominanz den oben geäußerten Gedanken nahe.

Ohne einer Gleichsetzung des Anspruches einer Synthese aus Kolorismus und Disegno mit dem der Überwindung des Dualismus von "Disziplinär-Apollinischem" und "Orgiastisch-Dionysischem" im "Harmonisierend-Utopischen"<sup>203</sup> zu verfallen, wird deutlich, wie sehr Seurat an einer Aufhebung scheinbarer Gegensätze arbeitet und wie wenig ihm daran gelegen ist, eindimensionale Lösungen in seinen Gemälden zu verwirklichen. Bernd Growe sieht bei Seurat eine "Paradoxie von Moment und Dauer"<sup>204</sup>, aber eben auch "eine Sicht, die der Welt alles Dualistische nehmen will und sie als Einheit, als Eins-Sein denkt und zeigt."<sup>205</sup>

Kommt man nun zurück zum dialogischen, zwischen Nähe und Distanz variierenden Austausch der Bildbetrachtung und -analyse, so erfährt man tatsächlich jenes Wollen, den Vollzug eines Versuchs der Aufhebung des als schmerzlich und unvollkommen wahrgenommenen Dualismus. Entscheidend ist dabei nicht das Ergebnis im Sinne eines Ge-

---

<sup>203</sup> Kofler, Leo, Haut den Lukács - Realismus und Subjektivismus - Marcuses ästhetische Gegenrevolution, Lollar/Lahn 1977.

<sup>204</sup> Growe, Bernd, Franz, Erich, Georges Seurat - Zeichnungen, München 1983, S. 37.

<sup>205</sup> Ebenda S. 41.

lingens, sondern die Miteinbeziehung des Betrachters in den Beginn und die Fortführung dieses unendlichen Aktes. Die Annäherung an die Leinwand führt automatisch den Blick auf den unteren Teil der Komposition. Der Dirigent auf der linken und der Besucher auf der rechten Seite ziehen die Aufmerksamkeit auf sich - sie führen ein in das Geschehen. Hier spielt das Bildmittel des angeschnittenen Objekts eine entscheidende Rolle. Bei weiterer Verringerung der Distanz wird jedoch unwillkürlich ein geradezu dramatischer Wechsel der Blickrichtung vollzogen, der eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die obere Körperhälfte der Tänzer mit sich bringt. Einerseits erzwingt die Blickrichtung der beiden bereits angesprochenen Personen eine Kopfbewegung schon während des Herantretens, andererseits wird durch die Helligkeit des neugewonnenen Sehfeldes im Gegensatz zum gedämpften Licht des übrigen Varietés ein Anziehungspotential aufgebaut, das seine Wirkung nicht verfehlt. Gestützt wird der Betrachter nur durch Schultern und Kopf des Bassisten und die Schnecke seines Instrumentes. Durch das Bildmittel der extremen Niedersicht, das gemeinsam mit den angeschnittenen Objekten, hier Flöte links und Mann rechts, für einen sprunghaften Sichtverlauf von Vorder- zu Mittelgrund und den Entzug eines gesicherten Standortes verantwortlich ist, wird man unweigerlich selbst zum Variétébesucher und unterwirft sich den Bedingungen, denen diese unterliegen und die noch genauer zu identifizieren sind. Während die aus der Distanz noch klar wahrgenommenen Details aus den Randzonen des Bildes, insbesondere des unteren

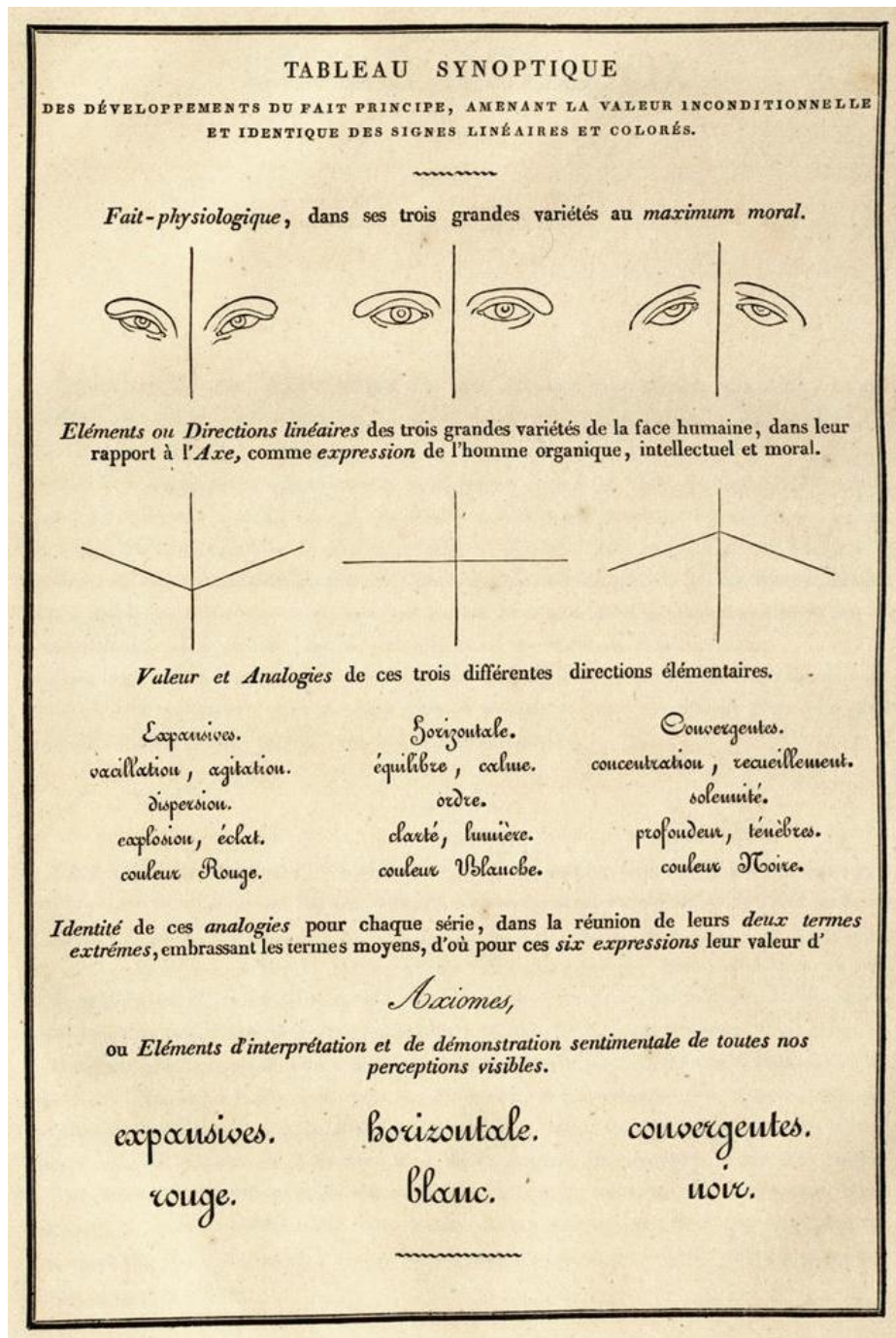
Randes als Start für den Einstieg in die Kommunikation, nun in die Peripherie des Sichtbereichs gelangen, reiht sich der Museumsbesucher ein in den Reigen der Variétébesucher und ist damit ganz dem Rhythmus der Komposition ausgeliefert und somit unweigerlich auch der besonderen Stimmung des Varietés, die bei aller Ambivalenz durchaus positiv angelegt ist, folgt man den vielen sich von unten nach oben spreizenden Liniensträngen vergleichbar nur mit 'Der Zirkus'. Während seiner Arbeit an 'Le Chahut' beschäftigte sich Seurat auch besonders eingehend mit den Theorien Charles Henrys bezüglich der Wirkung von Liniensystemen, die wiederum stark auf den Arbeiten von David Pierre Giottino Humbert de Superville fußen.<sup>206</sup>

"So beschreiben aufsteigende, auseinanderstrebende Linien Fröhlichkeit, abfallende, aufeinander zulaufende Trauer. In 'Le Chahut' versucht Seurat zu beweisen, dass auf der Basis dieser Erkenntnisse seine Maltechnik auch die Darstellung von Gebärden und heftigen Bewegungen bewältigen kann. Das Bild spiegelt zahlreiche weitere zeitgenössische Einflüsse wieder: Seurat zeigt sich ebenso von dem Plakatkünstler Jules Chéret wie den japanischen Farbholzschnitten, von Edgar Degas wie von Henri de Toulouse-Lautrec inspiriert."<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, 1827, Leiden.

<sup>207</sup> Weltbild Verlag, *Impressionisten*, Augsburg 1994, S. 310.



136 David Pierre Giottino Humbert de Superville 1770-1849, Synoptische Tafel, Essai sur les signes inconditionnels dans l'art, 1827, Leiden.

Es ist nicht ganz klar, ob der Wunsch nach rauschendem Erlebnis, gelockt durch den Wirbel der Farben und Linien, die Entspannung im diskret Anonymen oder pure Neugier und Voyeurismus im abgeschatteten Licht des Halbseide-

nen, - wenn nicht gar der Zweifel an der Legitimation des Geschehens überhaupt - als Triebfeder für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Werk zugrunde liegt. Klar ist, dass das Werk jedenfalls keine Deutung in die eine oder andere Richtung vorgibt, nicht Stellung bezieht, sondern den Betrachter in jedweder Hinsicht der nicht vom Werk selbst intendierten, dennoch äußerst komplexen Situation aussetzt. Jedenfalls ist die dargestellte Ungezwungenheit des Etablissements so ungezwungen nicht. "Gemeint ist also nicht eine 'natürliche' Freude, sondern das Künstlich-Exaltierte einer solchen Veranstaltung. ... Eine eindeutig gesellschaftskritische Aussage wird ebenso vermieden wie eine 'dynamogene' Glorifizierung des Schaustellergewerbes oder gar eine Darstellung des Cancan als erotischer Bildmetapher."<sup>208</sup> Dieser treffenden, aber eher abgeklärten Sichtweise Hajo Düchtings steht die ebenso gültige, deutlich positivistische Guillaume Apollinaires gegenüber: "Kein Maler erinnert mich so stark an Molière wie Seurat - an den Molière des 'Bürgers als Edelmann', das ein wahres Ballett voll Grazie, lyrischen Gehalts und gesunden Menschenverstand ist. Und auch Gemälde wie der 'Zirkus' oder 'Le Chahut' sind anmutige Ballettdarbietungen, voller Poesie und gesunden Menschenverstands."<sup>209</sup> Hier wird der Betrachter als wissend Verstehender gesehen, welcher derartige Orte bewusst aufsucht, dort verweilt in Übereinstimmung mit den erwarteten Gegebenheiten und daher,

---

<sup>208</sup> Düchting, Hajo, Seurat, Köln 1999, S. 67.

<sup>209</sup> Apollinaire, Guillaume, Die kubistischen Maler, 1913, in Weltbild Verlag, Impressionisten, Augsburg 1994; S. 310.



nicht isoliert vom Geschehen, Teil des Ganzen wird, ohne über die reine Anschauung und eines Auf-sich-wirken-Lassens hinaus selbst aktiv zu werden. Das 'Herumstehen' bezeugt keine Isolation, wirkt hier aber dennoch abwartend und künstlich zurückhaltend. "Dabei ist Herumstehen nichts weiter als ein Übergang von einer Situation in die nächste. Nur in der Natur sieht Herumstehen und Herumsitzen und Herumliegen 'natürlich' aus - das hat Seurat wunderbar genau erkannt."<sup>210</sup> Aus dieser Einschätzung Wilhelm Genazinos lässt sich so die scheinbar ungeklärte und daher eher indifferent unangenehme Positionsbestimmung vor dem Werk und der dargestellten Szenerie erklären.

Ganz anders als Apollinaire beurteilt er die für den nach Klärung Suchenden offensichtlich und in jeder Hinsicht instabile Ausgangslage, indem er das enorme Anziehungspotential des Werkes gerade aus dem ungezügelt Dionysischen herleitet. Da also zu diesem Zeitpunkt bereits das Thema des Bildes wahrgenommen und atmosphärisch präsent ist, wird eben dieser Sog zum Bildkern - an die Grenze zwischen sozialem und persönlichem Bereich heran - spürbar. Es ist etwas, das gerade das nicht feierliche, nicht strahlende und nicht moralisch legitimierte Ambiente des Bildes ausmacht: "Denn natürlich gehen Seurats Bilder nicht darin auf, indem man ihren 'Inhalt' nacherzählt. Es

---

<sup>210</sup> Genazino, Wilhelm, Seurats trügerische Idyllen, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 66.

gibt auf jedem seiner Bilder eine interpretationsunabhängige Magie, in der wir getrost die Hauptsache seiner Bilder vermuten dürfen. Magie heisst immer auch: Es wird etwas von uns ausgedrückt, was wir nicht hinreichend kontrollieren können. Diese Undeutlichkeit lockt andere an, die ihrerseits nicht sagen können, was sie lockt. Diese Bewegtheit der Motive müssen wir uns reziprok eindrücklich vorstellen. Auf diese Weise leben wir immerzu in einem Kosmos der Undurchsichtigkeit, man kann auch (pathetisch) sagen: in einem Raum unbeherrschter Natur."<sup>211</sup>

Diese Lockungen und Verlockungen sind also teilweise genährt durch Erkenntnis suchendes Interesse gegenüber dem Werk, aber eben auch durch eine im Betrachter selbst im Verborgenen liegende Sehnsucht, eigene Unbestimmtheiten und 'Defizite' immer wieder aufzurufen und schließlich zu harmonisieren. "Ein Zusammenbringen der Horizonte von Werk und Betrachter ist möglich nur unter der Integration des Anerkenntnisses der letztlichen Inkommensurabilität des Werks. Dieses Interesse an der Klärung des ganz eigenen Erkenntnisstatus des künstlerischen Werks; die Herausforderung des Betrachters durch das Werk, weil es seine Wahrnehmungsmöglichkeiten überschreitet und die von ihm mitgebrachten Erkenntnis-konventionen zurückweist: dieser Horizont bestimmt ..."<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Ebenda.

<sup>212</sup> Liesbrock, Heinz, in Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des

den Dialog, die Kommunikation mit und vor dem Kunstwerk.

Im gesamten Prozess der Interaktion zwischen Betrachter und Gemälde, der gekennzeichnet ist durch Findung und Verlust von Identifikationsmerkmalen, räumliche Annäherung und Distanzierung bis zur Erfahrung von Grenzüberschreitung und Zurückweisung, durch Angebote des Werkes an die Anschauung bei gleichzeitiger Überflutung derselben mit nicht mehr zu bewältigenden Reizen des Werdens und Entschwindens und schließlich durch die bereitwillige, dabei nicht moralisierend bewertende Aufnahme des Eintretenden in ein ganz spezielles Milieu, allerdings auch ohne Beantwortung irgendwelcher Fragen bezüglich desselben, wird vor allem eines deutlich spürbar: 'Le Chahut' kann kein Objekt der Untersuchung eines sukzessiv-analytisch vorgehenden Subjekts sein, sondern behauptet sich als ebenbürtiger Kommunikationspartner, der durchaus die Verhaltens- und Verfahrensregeln eines echten Dialoges mitzubestimmen in der Lage ist.

Es gibt Konventionen, die einzuhalten sind bei der Begegnung mit 'Le Chahut', so wie auch Konventionen den Besuch eines solchen hier dargestellten Etablissements regeln, bei dem es sich ja wohl unmissverständlich und unbestritten um ein sogenanntes Erwachsenenangebot handelt. Man beobachtet nicht die anderen Gäste, kritisiert

nicht die billige Aufmachung der Räumlichkeiten, die eher unbeholfenen Darbietungen und erst recht nicht das unvollkommene Aussehen der Protagonisten. All das bleibt im schützenden und auch wohlmeinenden Halbdunkel. Es wird eben nicht der prunkvolle Ballsaal und auch keine hohe Kunst erwartet, doch man will sich amüsieren, allerdings nicht ohne den von Apollinaire unterstellten gesunden Menschenverstand, der das Bewusstsein um die Labilität und Vergänglichkeit dieses Vergnügens impliziert. Als eine zufällig zusammengekommene Gruppe von anonymen und sich auf sich selbst zurückziehenden Individuen bildet man doch unausgesprochen eine verschworene Gemeinschaft von Bezahlten und Zahlenden.

Nach diesem Muster verhalten sich auch Seurat und sein Kunstwerk. In einer im tieferen Sinn impressionistischen Grundhaltung und mit dem hier tatsächlich unschuldigen Auge von Seurat ist ein Kosmos entstanden, der parallel zur Natur die Realität einer Scheinwelt zur Anschauung bringt, den Betrachter einlädt, dort 'herumzustehen', um ihn mit der geballten Wucht des Bildgeschehens zu konfrontieren. Wie er letztendlich damit umgeht, ob er anschließend weiß, was ihn gelockt hat, ob seine Fragen, die er bezüglich seines Verhältnisses zu diesem Angebot in sich trägt, beantwortet findet - auf all das gibt das Kunstwerk keine Antwort und verweigert auch jedwede Hilfestellung dazu. Doch es schafft die Voraussetzung dafür, dass der Betrachter sich selbst diese Fragen stellen und vielleicht auch beantworten kann, indem es ihn an Grenzen seiner selbst

führt allein durch Anschauung, Bewegung und Reizüberflutung. Reduziert man das Erlebnis der Begegnung mit 'Le Chahut' allerdings auf die Beantwortung dieser eigentlich an das Werk herangetragenen Fragestellungen, bleibt lediglich die Erkenntnis, dass es offensichtlich wenig Sinn macht, unter der roten Laterne nach Sonnenlicht zu fahnden. Auch das ist im Sinne einer Kommunikationsanalyse keine eigentliche Beantwortung, sondern eine unmissverständliche Zurückweisung der Frage des Betrachters durch das Kunstwerk. Dieses provozierende Offenlassen und der Zwang, genau dies auszuhalten, beherrscht das gesamte Werk.

Vielmehr liegt die eigentliche Bedeutung in der fundamentalen Erfahrung jenes von Wilhelm Genazino so beschworenen 'Herumstehens und Herumgehens' und seiner Bedeutung für den Betroffenen, insbesondere wenn dieser keine Rechenschaft über den sozialen und moralischen Wert eines solchen Verhaltens abzulegen haben muss. In einer Beschreibung von 'Die Parade', die thematisch 'Le Chahut' weitaus näher steht als 'Der Zirkus', geht er auf den Ernst der Behandlung des Unvollkommenen durch Seurat ein und gewinnt gerade durch die unverhüllt zur Schau gestellten Nichtigkeiten allerhöchsten Genuss. "Obwohl das Geschehen lustig gemeint ist, ist niemand lustig zumute. Obwohl die Nummern irgendwelche Alltagsgespenster vertreiben sollen, kehren diese Gespenster durch ihre versuchte Vertreibung erst richtig zurück. Die Leute sehen sich von Trostlosigkeit erfasst. Sonderbar ist,

dass genau in dieser Trostlosigkeit die Entspannung verborgen ist. Man kann sich nicht genügend darüber wundern, dass von so viel ernst gemeinter Anstrengung so viel Frieden ausgeht, und es ist großartig, dass Seurat diese Widersprüchlichkeit in 'einem' Bild hat konzentrieren können."<sup>213</sup>

Seurat gelingt hiermit eine Übertragung des Impressionismus auf neue ungewohnte Themenfelder. Interpreten seines Werks legen so großen Wert darauf, das Kapitel des Impressionismus für abgeschlossen zu halten, und übersehen nur allzu leicht die immer wieder auftretenden Tendenzen dieser Seh- und Malweise. Schnell werden Kunstwerke mit Begrifflichkeiten aufgefüllt, um sie anschließend vereinnahmen zu können. Es gibt beispielsweise keinen Grund Ellsworth Kelly durchgehend als abstrakten Expressionisten zu bezeichnen, wo doch bei vielen, gerade seinen großformatigen Farbpaaren von einem abstrakten Impressionismus gesprochen werden muss, entsprechen sie doch Eindrücken, die der Künstler wiedergibt, und nicht dem Ausdruck innerer Befindlichkeiten.

In 'Le Chahut' erschafft Seurat eine impressionistische Welt, die den dargestellten Personen die gleichen Möglichkeiten einräumt wie denen, die sich in den sonnen-durchfluteten Plein-Air Malereien über das Licht und seine

---

<sup>213</sup> Genazino, Wilhelm, Seurats trügerische Idyllen, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009, S. 66.

Reflexe mit der sie umgebenden Natur verbinden. Gleichzeitig und zwangsläufig wird die Magie der Scheinwelt des Varietés erzeugt mit all ihren implizierten Besonderheiten. "Man könnte im Hinblick auf die ... erbrachte Konstitution des Gegenstandes geradezu von einem Leistungscharakter des von reinen Sichtbarkeitswerten ausgehenden Zusammenhangbildenden Verfahrens sprechen: An die Stelle des gegenstandabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstande ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft."<sup>214</sup>

Auch der Betrachter wird in die Lage versetzt, sich dem Gemälde auf eine Art und Weise zu nähern, die bestimmt ist durch die Wirkung der Farben und deren Anordnung zueinander. Dass er hierbei der innerbildlichen Logik folgt und nicht einer emotionsgeladenen situativen Zwangslage, ergibt sich aus den bereits analysierten malerischen Mitteln Seurats. Daraus resultiert ein Rezeptionsverhalten, das durch das Werk nicht nur ermöglicht, sondern geradezu aufgedrängt und gleichzeitig in Gang gehalten wird über die ständige Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit infolge

---

<sup>214</sup> Imdahl, Max, Cézanne-Braque-Picasso - Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, 1974, S. 333.

andauernder Bewegung der Augen und Veränderung der Distanz. Erlebt wird nicht der flüchtige Augenblick, weder in einer erstarrten Form noch in einer sich perpetuierenden Abfolge, sondern ein simultanes Geschehen, basierend auf einem Rhythmus von innerbildlichen Prozessen und der Kommunikation zwischen Betrachter und Werk unter Verzicht auf narrative Elemente. Diese Gleichzeitigkeit führt unweigerlich an die Grenzen der Begrifflichkeit und lässt die Anschauung in den Mittelpunkt rücken. Werden und Vergehen als simultaner Prozess erscheint in der Beschreibung als Dualismus - in der gelebten Anschauung jedoch als überwindbares Paradox, sofern der Betrachter den Umstand ertragen kann, immer wieder durch das Bildgeschehen eingeholt und überholt zu werden. Das Bild hat dabei seine eigene Gesetzmäßigkeit und Evidenz und ist unmittelbar verantwortlich für seine Interpretation. Es ist unersetzbar, wie Max Imdahl immer wieder zum Ausdruck bringt: "Nachdrücklich besteht Imdahl auf der visuell gestalteten Einheit des begrifflich Unvereinbaren, die allein in der anschaulichen Gleichzeitigkeit von Unterscheidung und Verbindung möglich ist."<sup>215</sup> "Was dagegen die Ikonik betrifft, so ist der Bildsinn ein Inhalt der Anschauung. Und zwar zeigt sich ikonischer Anschauung der Bildsinn als ein solcher, der nur und nur durch ein Bild vermittelt werden kann, wie immer er - zweifellos - jene ikonographischen

---

<sup>215</sup> Franz, Erich, Absolutheit und Näherung - Zu Imdahls Gestaltung seiner Interpretationen, in Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des Bildes - Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996, S. 22.



und ikonologischen Sinndimensionen in sich aufgehoben enthält. Ikonischer Anschauung des Bildes erweist sich jedwede szenische Chronologie der Ereignismomente als irrelevant, vielmehr ist die textgegebene Sukzession in evidente szenische Simultaneität transformiert. Es wäre sinnlos, die verbildlichte Szene narrationslogisch nach sukzedierenden Ereignismomenten differenzieren zu wollen ..."<sup>216</sup>

Das simultane Geschehen ist gewaltig. Es konnte aufgezeigt werden, mit welcher unglaublich konzentrierter Anstrengung Georges Pierre Seurat an sein Werk gegangen ist. Ein schier unerschöpfliches Reservoir an Bildmitteln ist in sich steigernder oder gegenläufiger Wirkung feinst aufeinander abgestimmt. Erkenntnisse aus unterschiedlichsten wissenschaftlichen Forschungsgebieten sind eingeflossen in das Ergebnis wie auch vielfältige Einflüsse früherer und zeitgenössischer Künstler. Wie selbstverständlich findet auch der Einfluss der fernöstlichen Kulturen seinen Niederschlag im Kunstschaffen Seurats. Ein tiefer Impuls ist spürbar und nachgewiesen. Im Angesicht der Kunst dieses großen Meisters verblasen jedoch die Versuche, die absolute Eigenständigkeit zu hinterfragen. Die unmittelbare Anschauung und die daraus folgende Anerkennung der Macht und Unersetzbarkeit des Bildes hinterlässt einen tiefen und ergreifenden Eindruck beim Betrachter, der der

---

<sup>216</sup> Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des Bildes - Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996, S. 22.

sprachlichen Erfassbarkeit deutliche und schmerzliche Grenzen setzt. Doch wer den Schritt unternimmt, sich dem Bildlicht eines Kunstwerkes wie 'Le Chahut' auszusetzen, seinem Schimmern und Vibrieren folgt in den Wirbel der Farben und Linien, hat die Chance, teilzunehmen an der Genese einer Huldigung an die Bewegung und ihre Stabilisierung, an die Konstanz im sich ständig Wandelnden - an die 'fließende Welt'.

## FAZIT

In dieser Arbeit konnte gezeigt werden, dass Georges Pierre Seurat sich der Bedeutung der Bildmittel ostasiatischer Kunst bewusst war und diese schöpferisch für sein Werk hat umsetzen können. Entsprechend wurde die vielfältige Beschäftigung des Künstlers mit den für den Japonismus als entscheidend angesehenen Merkmalen aufgezeigt. Vergleichend beschrieben wurden Gestaltungsweisen wie der asymmetrische Bildaufbau, das vom Bildrand angeschnittene Objekt, der diagonale Bildaufbau, Vergitterung, Reihung, Pfosten als Teilung im Bild, der Aufbau aus Kleinstrukturen und nicht zuletzt die abstrahierende Farbgebung.

Es sind aber nicht nur Motive und Kompositionsweisen, sondern auch die diesen zugrunde liegenden Gedankenwelten, die europäische Maler gegen Ende des 19. Jahrhunderts inspirierten. So wird die Einbindung der fernöstlichen Maler und Graphiker in die Kulturgeschichte ihrer Region Gegenstand der Betrachtung. Der Blick auf erkenntnistheoretische Grundlagen in China und - unter chinesischem Einfluss - Japan rückt auch die Beschäftigung ihrer europäischen Kollegen mit den Anregungen aus den asiatischen Kulturkreisen in größere Zusammenhänge.

Ein Exkurs behandelt einige für ein Verständnis des Chromo-Luminarismus als unabdingbar zugrunde liegen-

den Aspekte der Phänomenologie der Wahrnehmung, insbesondere die Problematik des Farben-Sehens, wodurch manche Legende über den Pointillismus korrigiert werden kann.

Ohne die Evidenz Seurats Kenntnis zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Literatur und seiner Beschäftigung mit der japanischen Kunst und anderen Vorbildern zu discredieren, gelang es, einen über Kommunikation zwischen Betrachter und Gemälde gekennzeichneten Zugang zur Kunst Georges Pierre Seurats zu ebnet, der eine unmittelbare, ganz der eigenen Anschauung vertrauende ikonische Bildanalyse ermöglicht. Soweit bleibt dieser Text nah bei den Bildern.

Seurat jedenfalls war Künstler und kein Alchimist. Er hatte selbstverständlich nie die Genese wahrhaften und eigenständigen Lebens im Sinn. Eine derartige Annahme ließe alle Künstler als zum Scheitern Verurteilte erscheinen und ihre Werke als unvollendet. Gleiches lässt sich auch annehmen bezüglich einer Erzeugung von Leuchtkraft, die mit der Erschaffung von Licht vergleichbar wäre, aufgrund wissenschaftlich fundierter Farbmischtheorien. Mit all seiner Kraft und seinem künstlerischen Wirken konfrontiert Seurat den Betrachter jedoch mit einem höchst komplexen und wundervoll schimmernden Wesen, auf dass es im Auge des Suchenden zu einer von diesem selbst zu verantwortenden Weise zur Vervollkommnung gelangt. Hier entsteht dann das ergreifende Meeresleuchten - zwischen Kunst-

werk und Betrachter, sofern er sich auf dieses abenteuerliche Wagnis eines tiefen Dialoges einlässt. Nichts wird dabei zerstört, - und so lädt Seurat immer wieder aufs Neue ein, diesen Prozess von Entstehung und Vergehen zu generieren und zu erleben mit einer Wucht und Größe, die Georges Pierre Seurat zu einem der bedeutendsten Maler der klassischen Moderne hat werden lassen.

## LITERATUR

- Aitken, Geneviève, Delafond, Marianne, La Collection D'Estampes Japonaises De Claude Monet À Giverny, Paris o.J.;
- Adriani, Götz, Toulouse-Lautrec - Das gesamte graphische Werk, Köln 1976;
- Albers, Josef, Interaction of Color - Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970;
- Albrecht, Hans Joachim, Farbe als Sprache - Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Köln 1974;
- Alexandrian, Meister der modernen Kunst - Seurat, München 1981;
- Apollinaire, Guillaume, Die kubistischen Maler, 1913, in Weltbild Verlag, Impressionisten, Augsburg 1994;
- American Art Galleries (Hrsg.), The Hirakawa Collection - Ukiyo-ye, New York 1917;
- Arnheim, Rudolf, Anschauliches Denken - Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1977;
- Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen - Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin, New York 1978;
- Artigas, Isabel, Antoni Gaudí - Complete Works, Köln 2007;
- Askin, Sheila C., Dorra, Henri, Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, Paris 1969;
- Badt, Kurt, Die Farbenlehre Van Goghs, Köln 1981;
- Badt, Kurt, Eugène Delacroix - Werke und Ideale, Köln 1965;
- Bauer, Wolfgang, Einführung zu: Wilhelm, Richard; I-Ging - Text und Materialien, Düsseldorf, Köln 1980;
- Baumgart, Fritz, DuMont's Kleine Kunstgeschichte, Köln 1972;
- Beaucamp, Eduard, Maler, Gärtner, Mystiker - Claude Monet in Giverny, Frankfurter Allgemeine Zeitung 5.8.1980;
- Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;
- Becker, Ingeborg, Japonismus – Ostasien in der Kunst des Jugendstils, Berlin 1997;
- Beisl, Horst, Schuster, Martin, Kunst-Psychologie - Wodurch Kunstwerke wirken, Köln 1978;
- Belting, Hans, Zur Ikonologie der Kulturen - Die Perspektive als Bildfrage, in Boehm, Gottfried, Bredekamp, Horst (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, München 2009;
- Berger, Klaus, Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980;

- Bihalji-Merin, Oto, Bilder aus Licht gebaut - Das Licht in der modernen Kunst - Vom Impressionismus zur Lichtarchitektur, in Westermanns Monatshefte, Mai 1977;
- Billy, André, Les Frères Goncourt, Flammarion 1954
- Blanc, Charles, Grammaire des Arts du dessin, Paris 1867.
- Blanche, Jacques Emile, in La Revue de Paris, 1. Februar 1927;
- Bloch, Ernst, Prinzip Hoffnung, Wissenschaftliche Sonderausgabe, Band II, Frankfurt/M. 1970;
- Boehm, Gottfried, Die Dialektik der ästhetischen Grenze - Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers, in Neue Hefte für Philosophie, Nr. 5;
- Boehm, Gottfried, Studien zur Perspektivität - Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 1969;
- Boehm, Gottfried, Einführung zu: Fiedler, Conrad, Schriften zur Kunst, Band I, Boehm, Gottfried (Hrsg.), München 1971;
- Boehm, Gottfried, Plastik und Plastischer Raum, in Skulptur, Münster 1977;
- Boehm, Gottfried, Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in Oelmüller, Willi (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung - Kolloquium Kunst und Philosophie, Band I, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981;
- Boehm, Gottfried, Bredekamp, Horst (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, München 2009;
- Boehm, Gottfried, Kaltes Feuer - Figur und Landschaft bei Georges Seurat, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;
- Boettcher, Wolfgang, Gesprächsforschung - Gesprächsschulung, in Sprache und mehr - Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Verständigung, Linke, A. u.a., Tübingen 2003;
- Bois, Yve-Alain, Cowart, Jack, Pacquement, Alfred, Ellsworth Kelly - Die Jahre in Frankreich 1948-1954, München/Münster, 1992;
- Brekamp, Horst, Bilder bewegen - Von der Kunstkammer zum Endspiel, Berlin 2007;
- Brekamp, Horst, Galileo Galilei als Künstler - Der Mond, die Sonne, die Hand, Berlin 2007;
- Brekamp, Horst, Boehm, Gottfried, (Hrsg.), Ikonologie der Gegenwart, München 2009;
- Burckhardt Bild, Julia, Becker, Christoph, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;
- Buddensieg, Tilmann, Industriekultur - Peter Behrens und die AEG 1907-1914, Berlin 1979;
- Cabanne, Pierre, Edgar Degas, München o. J.;
- Cachin, Françoise, Hors Série Beaux Arts, Paris o. J.;
- Castells, Manuel, Communication Power, Oxford 2009;

- Chang, Chung yuan, Tao, Zen und schöpferische Kraft, Düsseldorf, Köln 1980;
- Charmet, Raymond, Französische Malerei in russischen Museen, München, Genf, Paris 1970;
- Chevreur, Michel, De l'abstraction, Dijon 1864;
- Clémenceau, Georges, Claude Monet - Betrachtungen und Erinnerungen eines Freundes, Freiburg 1929;
- Coplans, John, Ellsworth Kelly, New York o.J.;
- Courthion, Pierre, Malerei des Impressionismus, Köln 1976;
- Courthion, Pierre, Seurat, New York 1988;
- Courtion, Pierre, Die großen Meister der Malerei - Georges Seurat - Das Gesamtwerk, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980;
- Croissant, Doris, Ledderose, Lothar, (Hrsg.), Japan und Europa - 1543-1929, Berlin 1993;
- Delacroix Eugène, Skizzenbuch Marokkoreise 1832, Museum von Chantilly;
- Delafond, Marianne, Aitken, Geneviève, La Collection D'Estampes Japonaises De Claude Monet À Giverny, Paris o.J.;
- Delank, Claudia, Japonismus, in: Salmen, Brigitte, Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hrsg.), '... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien ...' Die Maler des 'Blauen Reiter' und Japan, München 2011;
- Dorgerloh, Annette, Beseelung der Bilderscheinung – Portrait und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert, in: Kohle, Hubertus (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, Darmstadt 2008.
- Dorra, Henri, Askin, Sheila C., Seurat's Japonisme, Gazette des Beaux Arts, Band 73, 1969;
- Dorra, Henri, Rewald, John, Seurat - L' Œuvre Peint - Biographie et Catalogue Critique, Paris 1959;
- Drude, Christian, Reform des Lebens – Reform der Kunst – Jugendstil in Deutschland, in: Kohle, Hubertus (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, Darmstadt 2008.
- Düchting, Hajo, Seurat, Köln 1999;
- Düchting, Hajo, Auf der Suche nach der ‚reinen Kunst‘ – Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky, in: Kohle, Hubertus (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, Darmstadt 2008.
- Dufwa, Jacques, Winds from the East, A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856-86, Stockholm 1981;
- Dumoulin, Heinrich, Der Erleuchtungsweg des Zen im Buddhismus, Frankfurt/M., 1976;
- Dürckheim, Karlfried Graf, Zen und Wir, Frankfurt/M. 1978;



Eco, Umberto, Im Labyrinth der Vernunft - Texte über Kunst und Zeichen, Die Poetik des offenen Kunstwerks, Leipzig 1990;

Edition de la Réunion des musées nationaux (Hrsg.), Le Japonisme, Paris 1988;

Engels, Friedrich, Marx, Karl, Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft, Ausgewählte Schriften, Band II, Berlin 1961;

Esefeld, Jörg, Barcelona - Stadtraum im Aufbruch, in Plätze in der Stadt, Hans Joachim Aminde, Stuttgart 1994;

Evers, H.G., Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967;

Fähke, Bernd, Hildebrand, Alexander, Klein-Bednay, Ildikó, Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung - Eine märchenhafte Entdeckung, Katalog, Oberursel/Ts, 1992;

Feist, Peter H. (Hrsg.), Impressionismus - Die Erfindung der Freizeit - Mit Texten von Baudelaire bis Zola, Leipzig 1993/2007;

Fénéon, Felix, Le néo-impressionisme, L'Art Moderne, 1. Mai 1887;

Fiedler, Conrad, Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), in Fiedler, Conrad, Schriften zur Kunst, Band I, Boehm, Gottfried (Hrsg.), München 1971;

Finckh, Gerhard (Hrsg.), Claude Monet, Wuppertal 2009;

Fischer, Hartwig, Museum Folkwang (Hrsg.), Bilder einer Metropole - Die Impressionisten in Paris, Essen, Göttingen 2010;

Foa, Michelle, Der Raum in der Malerei und Wahrnehmung - Seurat und Helmholtz, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;

Forrer, Matthi, Hokusai, München, Berlin, London, New York 2010;

Franz, Erich, Growe Bernd, Georges Seurat - Zeichnungen, München 1983;

Fromm, Erich, Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, München 1963;

Fuchs, Walter Robert, Exakte Geheimnisse - Knaurs Buch der modernen Physik, München, Zürich 1965;

Geffroy, Gustave, Claude Monet - Sa vie, son temps, son œuvre, Band II, Paris 1924;

Genazino, Wilhelm, Herumstehen, Herumsitzen, Herumliegen - Georges Seurats trügerische Idyllen, in Becker, Christoph, Burckhardt Bild, Julia, Georges Seurat - Figur im Raum, Zürich 2009;

Gensel, Walther, Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution, in Knackfuß, H., Zimmermann, Max, Gensel, Walther, Allgemeine Kunstgeschichte, Bielefeld, Leipzig 1910;

Gerritsen, Frans, Farbe - Optische Erscheinung, physikalische Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel, Ravensburg 1975;

Gillets, Louis, Trois Variations sur Claude Monet, Paris 1927;

Glozer, Laszlo, Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981;

- Goepper, Roger, Zen und die Künste - Tusmalerei und Pinselschrift aus Japan, Köln 1979;
- Goepper, Roger, Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens, München 1978;
- Goepper, Roger, Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnittes, Köln 1973;
- Goethe, Johann Wolfgang, Farbenlehre - Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, Band III, Stuttgart 1979;
- Goethe, Johann Wolfgang, Naturwissenschaftliche Schriften, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Rudolf Steiner, Band V, Dornach (Schweiz) 1975;
- Goethe, Johann Wolfgang, Goethes Werke, Müller-Freienfels (Hrsg.), Dritte Abteilung, Dramatische Werke, 21. Band, Dramen in Versen, 4. Band, Faust - Zweiter Teil, Berlin 1922;
- Gombrich, E.H., Die Geschichte der Kunst, Bonn, Köln, o.J.
- Growe, Bernd, Franz, Erich, Georges Seurat - Zeichnungen, München 1983;
- Grunsky, Eberhard, Im Wandel der Zeit - 100 Jahre Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster 1992;
- Haasch, Günther, Japan, Berlin 1973;
- Hall, Edward T., Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976;
- Hall, John Whitney, Das japanische Kaiserreich, Frankfurt/M. 1968;
- Hammacher, A. M., Silhouette of Seurat, Otterlo 1994;
- Hautecoeur, Louis, Georges Seurat, München 1974;
- Hemken, Kai-Uwe, Gedächtnisbilder - Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996;
- Hemken, Kai-Uwe, Gerhard Richter - 18. Oktober 1977, Frankfurt/M./Leipzig, 1998;
- Hegel, G.F.W., Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Band I, Berlin 1833;
- Hohl, Reinhold, Alberto Giacometti, Stuttgart 1971;
- Hempel, Rose, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hrsg.), Sammlung Theodor Scheiwe - Japanische Holzschnitte, Katalog, Münster 1957;
- Hempel, Rose, Sammlung Theodor Scheiwe - Japanische Holzschnitte, Katalog, Münster 1959;
- Hempel, Rose, Kunst aus Japan - Villa Hügel Essen, Katalog, Recklinghausen 1972;
- Henle, Susanne, Claude Monet - Zur Entwicklung und geschichtlichen Bedeutung seiner Bildform, Diss., Bochum 1976;
- Henry, Charles, Introduction à une esthétique scientifique, Paris 1885
- Henry, Charles, Cercle chromatique, Paris 1889.
- Henry, Charles, Harmonies de formes et de couleurs, Paris 1891.
- Herbert, Robert L., Georges Seurat, New York 1991;
- Herbert, Robert L., Die Theorien Seurats und der Neoimpressionismus, in Sutter,

- Jean, Die Neo-Impressionisten, Berlin 1970;
- Herbert, Robert L., Seurat's Drawings, New York 1962;
- Herrigel, Eugen, Zen in der Kunst des Bogenschießens, o.O. 1978;
- Herrigel, Eugen, Der Zen-Weg, München 1958;
- Hess, Walter, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek bei Hamburg 1956;
- Hildebrand, Alexander, Fäthke, Bernd, Klein-Bednay, Ildikó, Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung - Eine märchenhafte Entdeckung, Katalog, Oberursel/Ts, 1992;
- Homer, William Innes, Seurat and the Science of Painting, Cambridge, Mass. 1964;
- Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.), Der deutsche Impressionismus, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009;
- Huse, Norbert, Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert, München 2008;
- Illing, Richard, Japanische Farbholzschnitte, Luxembourg 1980;
- Imdahl, Max, Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei -Abstraktion und Konkretion, in Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion), München 1966;
- Imdahl, Max, Zu Delaunays historischer Stellung, in Imdahl, Max, Vriesen, Gustav, Robert Delaunay - Licht und Farbe, Köln 1967;
- Imdahl, Max, Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Edgar Degas, in Festschrift für Gert Von Der Osten, Köln 1970;
- Imdahl, Max, Barnett Newman - Who's afraid of red, yellow and blue III, Stuttgart 1971;
- Imdahl, Max, Cézanne-Braque-Picasso - Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, Köln 1974;
- Imdahl, Max, Die Unersetzbarkeit des Bildes - Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996;
- Ives, Colta Feller, The Great Wave - The influence of Japanese woodcuts on French prints, New York 1974;
- Izutsu, Toshihiko, Philosophie des Zen-Buddhismus, Reinbek bei Hamburg 1979;
- Jacobi, Jolande, Symbole auf dem Weg zur Reifung, in Jung, C.G., Der Mensch und seine Symbole, Olten und Freiburg im Breisgau 1979;
- Jacobi, Jolande, Die Psychologie von C.G. Jung, Frankfurt/M. 1977;
- Janson, Horst W., Janson Dora Jane, Malerei unserer Welt, Köln 1960;
- Jedlicka, Gotthard, Macht der Farbe in der Malerei des XX. Jahrhunderts, Stuttgart 1962;
- Joyces, Claire, Forge, Andrew, Monet at Giverny, London 1975;
- Jung, Carl Gustav, Geleitwort zu: Suzuki, Daisetz Teitaro, Die große Befreiung -

Einführung in den Zen-Buddhismus, Frankfurt/M. 1975;

Jung, Carl Gustav, Die transzendente Funktion, in Geist und Werk - Zum 75. Geburtstag von Dr. Daniel Brody, Zürich 1958;

Kandinsky, Wassily, Punkt und Linie zur Fläche - Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1955;

Kellein, Thomas (Hrsg.), Hülsewig-Johnen, Jutta, Der deutsche Impressionismus, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009;

Keller, Horst, Ein Garten wird Malerei - Monets Jahre in Giverny, Köln 1982;

Kellerer, Christian, Der Sprung ins Leere - Objet trouvé, Surrealismus, Zen, Köln 1982;

Kerber, Bernhard, Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971;

Kindermann, Gottfried - Karl, Der Ferne Osten in der Weltpolitik des industriellen Zeitalters, München 1970;

Klein-Bednay, Ildikó, Fäthke, Bernd, Hildebrand, Alexander, Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung - Eine märchenhafte Entdeckung, Katalog, Oberursel/Ts, 1992;

Kofler, Leo, Abstrakte Kunst und absurde Literatur - Ästhetische Marginalien, Wien 1970;

Kofler, Leo, Aggression und Gewissen - Grundlegung einer anthropologischen Erkenntnistheorie, München 1973;

Kofler, Leo, Das Apollinische und das Dionysische in der utopischen und antagonistischen Gesellschaft, in Benseler, Frank, (Hrsg.), Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács Neuwied, Berlin 1965;

Kofler, Leo, Haut den Lukács - Realismus und Subjektivismus - Marcuses ästhetische Gegenrevolution, Lollar/Lahn 1977;

Küppers, Harald, Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln 1980;

Küppers, Harald, DuMont's Farben-Atlas, Köln 1978;

Lacoste, Michel Conil, Kandinsky, Bindlach 1993;

Lambert, Jean-Clarence, in Lésoualc'h, Téo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968;

Langen, Dietrich, Meditation als Psychotherapie, in Reiter, Udo, Meditation - Wege zum Selbst, München 1976;

Langui, Emile, Malerei und Plastik, in Cassou, Jean, Langui, Emile, Pevsner, Nikolaus, Durchbruch zum 20. Jahrhundert, München 1962;

Ledderose, Lothar, (Hrsg.), Croissant, Doris, Japan und Europa - 1543-1929, Berlin 1993;

Leonard, Jonathan Norton, Das alte Japan, o.O. 1970;

Lésoualc'h, Théo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968;

- Leymarie, Jean, Impressionismus, Band II, Genève (Schweiz) 1955;
- Lord, James, Alberto Giacometti - Ein Portrait, Weinheim u. Berlin 1997
- Lüscher, Max, Der 4-Farben-Mensch - oder Wege zum inneren Gleichgewicht, München 1977;
- Mann, Thomas, Freud und Zukunft - Rede gehalten in Wien am 8. Mai 1936 zur Feier von Sigmund Freuds 80. Geburtstag, in Freud Sigmund, Abriss der Psychoanalyse - Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt/M., Hamburg 1953;
- Martin, Heinz E.R., Japanische Farbholzschnitte, München 1980;
- Martini, Alberto, Negri, Renata, Cézanne und der Nachimpressionismus, München 1975;
- Marx, Roger, Maîtres d'hier et d'aujourd'hui, Paris 1914;
- Matter, Herbert, Finkelstein, Louis, Forge, Andrew, Alberto Giacometti - Photographiert von Herbert Matter, Bern 1998;
- Morris, Desmond, Der Mensch, mit dem wir leben - Ein Handbuch unseres Verhaltens, München 1981;
- Müller, Markus, Der Künstler als Gaukler, Münster, München, Berlin 2006;
- Münsterberg, Hugo, Der Ferne Osten, Baden-Baden o.J.;
- Mu(!)nsterberg, Hugo, Zen-Kunst, Köln 1978;
- Münsterberg, Oskar, Japanische Kunstgeschichte - Teil III, Braunschweig, Berlin 1907;
- Neppo, Klaus, Gebrauchsspuren und Marginalien, in Denkmalpflege in Westfalen-Lippe 2/09, Münster 2009;
- Neppo, Klaus, Die sogenannte ‚Weiße Moderne‘ – Zur suggestiven Kraft des Abbilds, in Denkmalpflege in Westfalen-Lippe 2/10, Münster 2010;
- Neppo, Philip, Bosse, Markus, Innerstädtisches Wohnen in Münster im Merveldter Hof, Münster 2010;
- Neumeyer, Alfred, Paul Cézanne - Die Badenden, Stuttgart 1959;
- Neumeyer, Alfred, Glanz des Schönen - Gespräche mit Bildern, Heidelberg 1959;
- Nietzsche, Friedrich, Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1892, zit. in Langui, Emile, Malerei und Plastik, in Cassou, Jean, Langui, Emile, Pevsner, Nikolaus, Durchbruch zum 20. Jahrhundert, München 1962;
- Pawlik, Johannes, Theorie der Farbe - Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre, Köln 1976;
- Peirce, Charles Sanders, Was heißt Pragmatismus?, in Ekkehart Martens (Hrsg.), Pragmatismus. Ausgewählte Texte von Charles Sanders Peirce, William James, Ferdinand Canning Scott Schiller, John Dewey, Stuttgart 1992 (Orig. 1905);
- Platte, Hans, Zauber der Farbe - Der französische Impressionismus, Stuttgart 1962;

Rewald, John, Von van Gogh bis Gauguin - Die Geschichte des Nachimpressionismus, Köln 1967;

Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus - Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1965;

Rewald, John, Dorra, Henri, Seurat - L' Œuvre Peint - Biographie et Catalogue Critique, Paris 1959;

Rey, Robert, La Renaissance du Sentiment classique dans la Peinture française à la fin du XIXe siècle, Paris 1931;

Roh, Franz, Das Geheimnis der Stille - Seurat als Zeichner, in Das Kunstwerk, 10. Jahrgang 1/2, Krefeld/Baden-Baden 1956/1957;

Rood, Ogden, Théorie scientifique des couleurs, Paris 1881;

Sagner, Karin, Finckh, Gerhard (Hrsg.), Claude Monet, Wuppertal 2009

Sansom, George B., Japan - Von der Frühgeschichte bis zum Ende des Feudalsystems, München 1967;

Schaar, Eckhard, Von Delacroix bis Munch, Künstlergraphik im 19. Jahrhundert, Hamburg 1977;

Seckel, Dietrich, Jenseits des Bildes - Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch - Historische Klasse; Jg. 1976, Abh. 2), Heidelberg 1976;

Seckel, Dietrich, Einführung in die Kunst Ostasiens, München 1960;

Seckel, Dietrich, Ando Hiroshige - Tokaido-Landschaften, Baden-Baden 1958;

Seckel, Dietrich, Grundzüge der buddhistischen Malerei, Tokyo, Leipzig 1945;

Seitz, William C., Claude Monet, Köln 1960;

Selz, Jean, Lexika des Impressionismus, Köln 1975;

Shinoda, Yujiro, Degas - Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Diss., Köln 1957;

Siren, Osvald, Chinese Painting - Great Masters and Principles, Band IV;

Speiser, Werner, Ostasiatische Kunst, Ullstein Kunstgeschichte, Band XVII, Frankfurt/M., Berlin 1964;

Spiegel, Der, Methodisch nach Arkadien - Seurat in Paris: Huldigung für einen Gratwanderer zwischen Theorie und Eingebung, Heft 18, 1991;

Spiegel Online, Farbwahrnehmung - Gehirn färbt Bananen blau, 16.10.2006, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,442800,00.html>;

Stewart, Basil, Subjects Portrayed in Japanese Colour-Prints, London, Berlin o.J.;

Stürmer, Ernst, Zen - Zauber oder Zucht?, Wien 1973;

Suckale, Robert, Claude Monet - Die Kathedrale von Rouen, München 1981;

Superville, David Pierre Giottino Humbert de, Essai sur les signes inconditionnels dans

l'art, Leiden 1827.

Sutter, Jean, Die Neo-Impressionisten, Berlin 1970;

Suzuki, Daisetz Teitaro, Mysticism, Christian and Buddhist, in Munsterberg, Hugo, Zen-Kunst, Köln 1978;

Suzuki, Daisetz Teitaro, Über Zen-Buddhismus, in Fromm, Erich, Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1979;

Suzuki, Daisetz Teitaro, Die große Befreiung - Einführung in den Zen-Buddhismus, Frankfurt/M. 1975;

Uhrig, Sandra, Der Einfluß japanischen Kunst auf die Jugendstilkünstler in München, in: Salmen, Brigitte, Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hrsg.), '... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien ...' Die Maler des 'Blauen Reiter' und Japan, München 2011;

Uitert, Evert van, Vincent van Gogh - Zeichnungen, Köln 1977;

Usener, Karl Hermann, Claude Monets Seerosen - Wandbilder in der Orangerie, in Wallraff-Richartz-Jahrbuch XIV, Köln 1952;

Vogt, Paul, Die Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976;

Watanabe, S. (Hrsg.), Catalogue of the Memorial Exhibition of Hiroshige's Works on the 60th Anniversary of his Death, Tokyo 1918;

Watts, Alan W., Kosmologie der Freude, Darmstadt 1972;

Watts, Alan W., Zen in der Kunst, in Lésoqualc'h, Theo, Die Japanische Malerei, Lausanne 1968;

Watzlawick, Paul, Reavin, Janet H., Jackson, Don D., Menschliche Kommunikation - Formen, Störungen, Paradoxien, Bern 1969;

Weltbild Verlag (Hrsg.), Impressionisten, Augsburg 1994;

Wichmann, Siegfried, Japonismus - Ostasien - Europa - Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980;

Wichmann, Siegfried, Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972;

Wiesing, Lambert, Stil statt Wahrheit - Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen, München 1991;

Wilhelm, Richard, I-Ging - Text und Materialien, Düsseldorf, Köln 1980;

Wittgenstein, Ludwig, Logisch-philosophische Abhandlungen, New York 1951;

Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1971;

Wittgenstein, Ludwig, Über Gewissheit, Frankfurt/M. 1990;

Wotte, Herbert, Seurat, Dresden 1988;

Zaugg, Rémy, I Ein Brief - II Das Skulpturprojekt Ochs und Pferd, Skulptur Projekte Münster 1987, Münster 1987;

Zola, Emile, Salons, Paris 1959;

Zola, Emile, Mes Haines, Causeries Litteraire et Artistiques, Mon Salon, 1866, -  
Edouart Manet - Etude Biographique et Critique, Nouv. Ed. Paris, Charpentier 1880;



## ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Ich erkläre weiterhin, dass ich alles gedanklich, inhaltlich oder wörtlich von anderen (z.B. aus Büchern, Zeitschriften, Zeitungen, Lexika, Internet usw.) Übernommene als solches kenntlich gemacht, d. h. die jeweilige Herkunft im Text oder in den Anmerkungen belegt habe (dies gilt gegebenenfalls auch für Tabellen, Skizzen, Zeichnungen, bildliche Darstellungen usw.)