

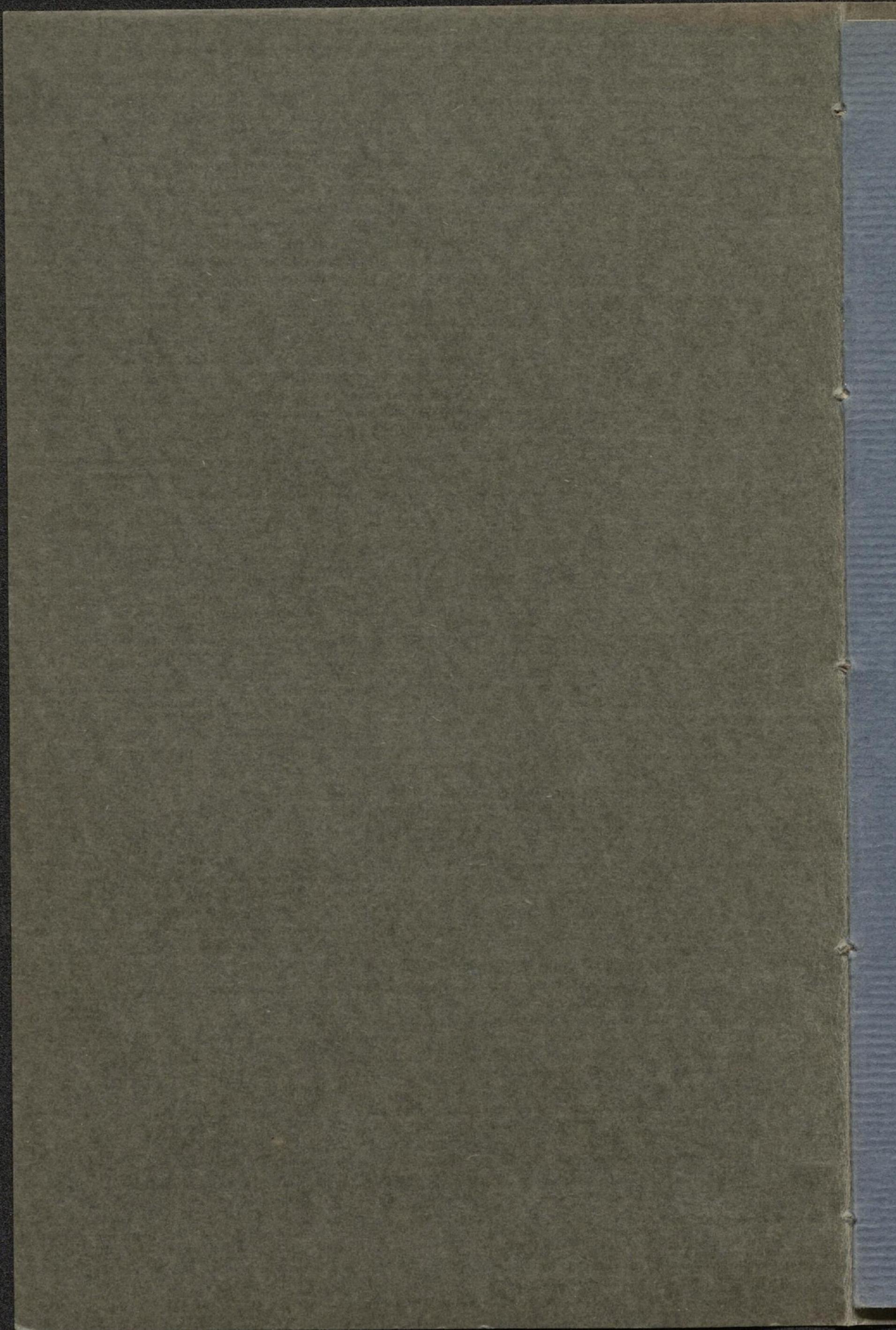
Sächsische

3

A

7910

Landesbibl.



**:: THÉO VAN ::
RYSSELBERGHE**

JULI 1908



**KUNSTAUSSTELLUNG E. RICHTER
■ DRESDEN, PRAGER STRASSE. ■**

Sächsische
Landesbibliothek

18. JULI 1979

Dresden

G

Théo van Rysselberghe

DIE Versuche, die Ergebnisse und Methoden exakt naturwissenschaftlicher Forschung auf die Literatur zu übertragen, zeitigten den roman experimentel und die ihm verwandten Erscheinungen der Milieudichtung. Den analogen Prozeß auf dem Gebiet bildender Kunst stellt der Neoimpressionismus dar. Wie dort die Arbeit der Biologen, wird hier die der Physiologen und Physiker — mit der gleichen leisen Überspannung und unter Übergehung der psychologischen Seite — als Grundlage verwertet zur Ausbildung einer Technik, die einmal den Anspruch wissenschaftlicher „Richtigkeit“ erhebt und andererseits imstande ist, die Ausdrucksmöglichkeiten nach der koloristischen Seite auf ein Maximum zu steigern.

Es ist nicht schwer, etwa erkenntniskritisch den wunden Punkt dieser theoretischen Fundierung aufzuzeigen, genau so wenig, wie die Ablehnung der Theoreme Zolas oder Taines. Das Problem ist heute indessen nicht mehr die Frage nach Berechtigung oder Nichtberechtigung

des Neoimpressionismus. Die Werke, die er gezeitigt hat, genügen vollkommen als Legitimation; es fragt sich vielmehr, ob die zwei Dezennien neoimpressionistischer Technik eine allgemeine Bereicherung gebracht, inwieweit sich neue Möglichkeiten von hier aus ergeben haben, was außer den Werken der Seurat und Signac, Croß und Luce an Fortwirkendem für die Gesamtentwicklung bildender Kunst Bedeutsamen geblieben ist.

Es ist ein weiter Weg von der Grande Jatte Georges Seurats, mit der der Neoimpressionismus auf der bekannten Ausstellung 1886 in der Rue Laffite neben Arbeiten Signacs und Pissarros zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat, bis zu der heutigen Entwicklungshöhe, die am deutlichsten in dem Schaffen Théo van Rysselberghes zu Tage tritt. Die erste Formung der Prinzipien, die bewußte Ausbildung der Technik, die Übernahme durch die Belgier, zuletzt die Verschmelzung und Verflechtung mit den bisherigen Ergebnissen der Malerei liegt dazwischen.

Seurat war der erste, der von den Resultaten des Impressionismus ausgehend den entscheidenden Schritt tat, die Synthese des Coloristischen nicht mehr dem Maler, sondern dem Betrachter zuwies. Die Farbe ward nicht mehr auf der Palette gemischt, sondern rein, mit möglicher Annäherung an die Farben des Spektrums, lediglich mit Weiß versetzt, aufgetragen, „um die geeignetste Mischung dem Auge des Beschauers selbst zu überlassen“. Die Verteidigung und theoretische Fundierung

übernahm Signac in seinen Aufsätzen in der Revue blanche, die er später gesammelt unter dem Titel: d'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme herausgab (eine deutsche Übersetzung, die die Gattin eines bekannten deutschen Neoimpressionisten besorgt hat, ist bei Axel Juncker in Berlin erschienen). Er zeigte zugleich die kunsthistorische Notwendigkeit des Neoimpressionismus, indem er aus dem Tagebuch Delacroix' nachwies, daß dieser bereits die Prinzipien der Farbenteilung gekannt und zu verwerten versucht hatte, und die fast logische Konsequenz der Entwicklung von ihm über den Impressionismus tabellarisch zu belegen suchte. Signac baute, nach Seurats frühem Tode das Prinzip weiter aus; was sich unter strikter Festhaltung der Theorie rein landschaftlich erzielen, wie sich in der Tat ein höchstes an Leuchtkraft, Farbe und Harmonie erreichen, „die Entmaterialisierung des Gegenständlichen“ zu hinreißender Wirkung steigern läßt, zeigt sein Werk. Die dritte Phase bringt van Rysselberghe: die Umbildung und Verschmelzung der konsequenten Divisionstechnik mit den bisher geübten Verfahren, den Anschluß an den großen allgemeinen Entwicklungsgang.

Rysselberghe war vielleicht am meisten Maler unter den Neoimpressionisten. 1862 in Gent geboren, war er nach einer „flauen Malerausbildung“ auf Reisen gegangen, hatte in Madrid Velasquez studiert, ein paar Reisen nach Marokko unternommen und schließlich in Brüssel bei den XX, zu denen Finch, van de Velde,

Rops, Toorop, Verheyden, Paul Dubois, Lemmen und andere gehörten, ausgestellt. Die Ausstellung von 1886, insonderheit die Grande Jatte, wird für ihn das entscheidende Ereignis — in gleicher Weise wie für van de Velde, Finch, Lemmen. Nur stellt er sich von anfang an in eine andere Position zu der neuen wissenschaftlichen Technik, als beispielsweise Signac. Er unterschied sich, wie Meier-Graefe es ausdrückt, „von vornherein grundsätzlich von den Parisern dadurch, daß er in der Technik ein Mittel sah, die menschliche Figur, den Sitz aller Monumentalmalerei zu gestalten“. Oder anders formuliert: Rysselberghe erkannte: „sobald der Neoimpressionismus als Malerei auftritt, entscheidet nicht mehr das Neoimpressionistische an ihm, sondern das Malerische“.

Zwei Entwicklungsmöglichkeiten schließt der konsequente Neoimpressionismus ein. Die eine ist die „Entmaterialisierung des Gegenständlichen“ — der Verzicht auf jede Differenzierung des Materials. Alles Feste löst sich in Licht und Luft — letzten Endes in Farbe auf. Was sich damit erreichen läßt, zeigt Signac; es ist bezeichnend, daß er sein stärkstes in Landschaften gibt in denen das Materielle und seine Wesensunterschiede ohnehin sekundär sind. Die zweite ist der Übergang ins Ornamentale, unter Verzicht auf den Reiz der persönlichen Handschrift. In dem Resumée seiner Darstellung des Neoimpressionismus nennt Signac unter den Mitteln der drei Epochen, die er behandelt, an

dritter Stelle bei Declacroix die „hachure“, den Haken, bei den Impressionisten die „virgule“, das Komma, bei den Neoimpressionisten die „touche“, den Tupfen, und hält es im Grunde für unwesentlich, welche dieser drei Stricharten man anwendet. Die Folge wäre, daß Franz Hals ebensogut mit dem Pinselstrich etwa Brouwers oder Teniers hätte arbeiten können und doch Franz Hals geblieben wäre.

Bei den Konsequenzen, in denen letzten Endes doch eine Verarmung läge, wußte Rysselberghe zu entgehen, weil er einsah, daß das Gesetzmäßige in der Art des Neoimpressionismus „erst Sinn und Wert enthält, wenn es sich dem Gesetz der weiteren Art unterordnet“. Er sah in der neuen Lehre in der Hauptsache „die Förderung einer Flächenkunst“, und hatte das Glück, bald nach seiner Bekanntschaft mit Seurat dem eigentlichen Parteibereich entrückt zu werden. Sechs Jahre lang hat er zunächst fast ausschließlich Porträts gemalt; dann ging er daran, die reichen Möglichkeiten des Neoimpressionismus für die Dekoration zu verwerten. „L'heure chaude“ war der erste Versuch; das Wandgemälde im Hause Salvay (eine Abbildung dieses und des eben genannten Werkes findet sich im elften Bändchen der Muther'schen „Kunst“: Der moderne Impressionismus) das erste reife Resultat, nach Meier-Graefes Urteil die „maßvolle Gestaltung einer modernen Idylle, ein Hauptwerk der Schule und wohl überhaupt der Kunst unserer Tage“. Rysselberghe hatte erkannt, daß

mit den Mitteln des Neoimpressionismus auf dem Wege Puvis de Chavannes neue Ergebnisse möglich waren, — indem er das selbtherrliche Gesetz der Technik dem höheren des Rhythmus der Fläche unterordnete. Die Pariser Gruppe ging in der Technik vielleicht energischer, folgerichtiger vor — zugleich aber auch einseitiger; die Belgier, unter ihnen Rysselberghe als erster, wußten den neuerworbenen Besitz zu verwerten. Und das heutige Werk Rysselberghe's zeigt vielleicht am deutlichsten, was der Neoimpressionismus an positiver Bereicherung für die Malerei gebracht hat. Ihm gelang „mit natürlichsten Mitteln eine ornamentale Gestaltung, die in der modernen Malerei vollkommen allein steht. Er hat Menschen von heute, Porträts in modernem Kostüm dekorativ verwendet, ohne sie mit stilisierten Nasen auszustatten. Er hat dabei tiefe Töne von Würde und Anmut angeschlagen, die an Puvis denken lassen, aber auf alle traditionellen Suggestionen verzichten. Und während sonst alle gelungenen modernen Wanddekorationen durch eine auf das äußerste Maß reduzierte Beschränkung der koloristischen Gewalt zu Monumental-Wirkungen gelangen, hat er einen Farbenreichtum in diesen Panneaux gesammelt, der sonst nur die willkürliche, auf einen Effekt hin gemachte Skizze moderner Meister auszeichnet“.

Dr. Paul Fechter.

Gemälde:

1. Bildnis der Mme. v. R.
2. „ „ „ „ „
3. „ des Componisten Vincent d'Indy.
4. „ „ Schriftstellers Emile Verhaeren.
5. „ „ „ André Gide.
6. Der Flötenspieler.
7. Im Schatten der Pinien.
8. Junges Mädchen am Gebüsch.
9. „ „ in Rot.
10. Frau mit rotem Halsschmuck.
11. „ „ „ „ (Profil)
12. Liegender Akt.
13. Das Modell.
14. Mädchenkopf im Profil.
15. Blonder Rücken.
16. Blondine.
17. Aktstudie.
18. „
19. „
20. Veere (Holland) Schwere Wolken.
21. „ „ Studie dazu.
22. „ „ Abendsonne.
23. „ „ Morgennebel.
24. „ „ Studie dazu.
25. „ „ Regen und Sonne.
26. „ „ Fischerbarken.
27. Dahlien.
28. Dahlien.
29. Ranunkeln.
30. Wohlriechende Wicken.
31. Roter Fisch.

32. Hummer.
33. Weg in St. Brelade (Jersey).
34. Bucht „ „ „ „
35. Eingang zur Bucht in St. Brelade (Jersey).
36. Bei St. Brelade (Jersey).
37. St. Brelade (Jersey) Mondschein
38. La Pointe du Rossignol (cavalière).
39. Bucht bei la Fossette.
40. Pinien und Eucalyptus (cavalière).
41. Strand von Morgat (Bretagne).
42. Windstoss (cavalière).

Zeichnungen:

43. Aktstudie (Rötel).
44. Studie zu einem Porträt.
45. „ „ „Liegender Akt“.
46. Aktstudie (Pastell).
47. „
48. „ (Kreide).
49. „ (Bister).
50. „ (Rötel).
51. „ (Bister).
52. „
53. „
54. „
55. „
56. „
57. „ (Rötel).
58. „
59. „
60. „ (Rötel).

3 A 7910

X

Johannes Päßler, Dresden-N.

