
„Journal intime pictural“

**Die „unvollendeten Arbeiten“ des
Malers Georges Rouault (1871-1958) als
Dokumente der Werkgenese**

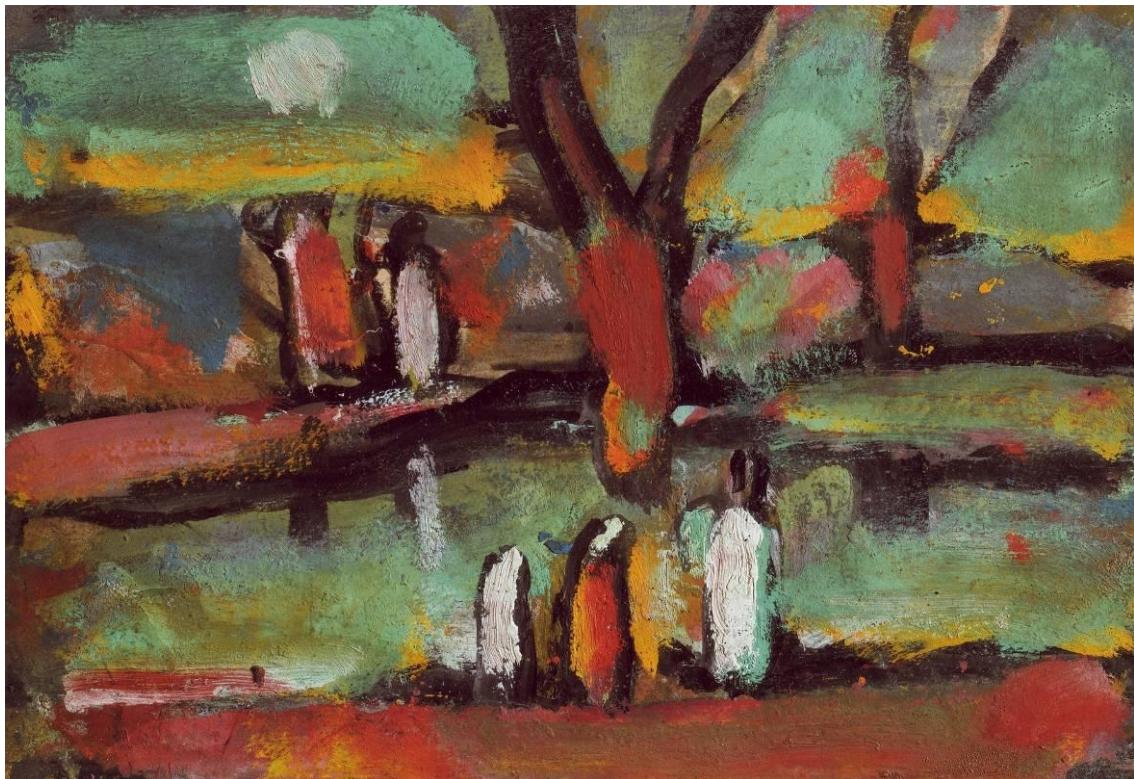
Stephan Dahme



München 2012

„Journal intime pictural“

Die „unvollendeten Arbeiten“ des
Malers Georges Rouault (1871-1958) als
Dokumente der Werkgenese



Dissertation an der Fakultät für
Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Stephan Dahme
aus Potsdam

München, Dezember 2012

Erstgutachter: Professor Dr. Christian Lenz
Zweitgutachter: Professor Dr. Ulrich Söding
Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 2010

Inhaltsverzeichnis

Dank	10
Einführung	11
Zum Stand der gegenwärtigen Forschung	16
1. „Inachevés“ – die „unvollendeten Arbeiten“ der Donation’63	25
<i>1.1. Zur Geschichte der Schenkung – eine Chronologie</i>	25
1.1.1. Das frühe Inachevé bei Rouault und der Vertrag mit Vollard	26
1.1.2. Das Schicksal der „Inachevés“ in der Zusammenarbeit mit Vollard	34
1.1.3. Der Streit mit den Erben Vollards und die Schenkung von 1963	43
<i>1.2. „Œuvre inachevée“ oder „instrument de travail“?</i>	52
1.2.1. Das Kriterium der Funktion	52
1.2.2. Das Kriterium des Formats	55
1.2.3. Das Kriterium des Bildträgers	58
2. Stationen der künstlerischen Reife – zur stilistischen Einordnung der untersuchten Arbeiten	60
<i>2.1. Jahre der Suche (1909–1918)</i>	60
2.1.1. Die Wiederentdeckung der Ölmalerei (1909–1913)	60
2.1.2. Das neue Metier der Grafik (1914–1918)	63
<i>2.2. Malerei und Grafik unter Vollard (1919–1939)</i>	64
2.2.1. Die Malerei als Intermezzo im grafischen Werk (1919–1925)	65
2.2.2. Der Durchbruch der Farbe (1926–1934)	67

2.2.3. „Le jeu de tons froids et de tons chauds“ (1935–1939)	69
2.3. <i>Das malerische Spätwerk (1940–1956)</i>	70
2.3.1. „Bain de lumière“ – das Weiß als Farbe (1940–1943)	71
2.3.2. „Comme je regrette ma douce obscurité...“ (1944–1947)	72
2.3.3. „Dernière symphonie“ - das farbgetränkte Alterswerk (1948–1956)	73
3. Die „Inachevés“ als Zeugen der Genese der großen Grafikzyklen	74
3.1. „ <i>Miserere</i> “	75
3.1.1. Vom Entwurf zum Druck	79
3.1.2. Versuche zu einem farbigen „ <i>Miserere</i> “	93
3.1.3. Autonome Wiederaufnahmen	98
3.2. „ <i>Cirque de l’Étoile filante</i> “	102
3.2.1. Zur Entwicklung der Holzschnitte	104
3.2.2. Zur Entwicklung der farbigen Aquatinten	111
3.3. „ <i>Passion</i> “	119
3.3.1. Zur Entwicklung der Holzschnitte	122
3.3.2. Zur Entwicklung der farbigen Aquatinten	123
<i>3.4. Zwischen Malerei und Grafik – die Überarbeitung der Holzschnittvorlagen</i> zu „ <i>Passion</i> “ in Öl	129
4. Die „Inachevés“ als Zeugen der Genese des malerischen Œuvres	144
4.1. <i>Prolog: Die Arbeit des Malers im Zeugnis seines Freundes Claude Roulet</i>	144
4.2. <i>Zentrale Stufen der Werkgenese im Zeugnis der „Inachevés“</i>	158

4.2.1. Das Komponieren	160
4.2.2. Das Konsolidieren	167
4.2.3. Das Differenzieren	173
4.3. <i>Die „Inachevés“ im Horizont zwischen Abschluss und Vollendung</i>	180
4.3.1. Ein Vergleich mit dem vollendeten Œuvre Rouaults	181
4.3.2. Die Malerei Rouaults als „dialogue à l’infinito“	186
4.3.3. Inachevé „jenseits“ der Vollendung	193
4.4. „Journaux intimes“ – Wiederaufnahmen bekannter Motive	201
4.4.1. „Hiver“ (1910/12)	201
4.4.2. „Christ en croix“ (um 1920)	205
4.4.3. „Jésus chez Marthe et Marie“ (um 1945)	211
4.5. „Clavier pictural“ – Fragmente und Studien als „instrument de travail“	216
4.5.1. Fragmente – bildnerische Elemente als Variablen der Gestaltung	216
4.5.2. „Études“ – Improvisationen über bestehende „Themen“	221
5. Der allgemeine Befund der „Inachevés“ zum Werkprozess	226
5.1. <i>Materialien und Techniken</i>	227
5.1.1. Die Mischtechnik Rouaults	227
5.1.2. Die Faktur des Farbauftrags	230
5.1.3. Die Praxis der Marouflage	237
5.2. <i>Strategien der Überarbeitung</i>	241
5.2.1. Formen und Medien der Wiederaufnahme	241
5.2.2. Beschneidungen, Fragmentierungen und Erweiterungen	252
5.2.3. Späte Kreideindikationen	253

5.3. Rhythmen und Methoden	257
5.3.1. Das Prinzip der Überarbeitung: „à reculons“	257
5.3.2. Die Praxis des parallelen Arbeitens	261
5.3.3. Die Malerei auf ebener Fläche	264
6. Die Kunst Rouaults im Spiegel des Werkprozesses	267
6.1. Aspekte der Stilistik	268
6.1.1. „Cloisonnisme“? – Farbe und Kontur im Zeichen der Glasmalerei	268
6.1.2. „Phosphorescence“ – die innere Leuchtkraft der Bilder Rouaults	277
6.1.3. „Collaborer avec la matière“ – die Eigenmacht der Farbmaterie	282
6.2. Aspekte der Ikonografie	291
6.2.1. Figuration und Abstraktion – zum Verhältnis von Form und Inhalt	292
6.2.2. Retrospektion und Innovation – zur Wiederkehr der Motive	298
6.3. Malerei und Grafik – zur Korrelation zweier Medien im Werk Rouaults	305
7. „Toujours le même effort“ – zum Phänomen des Inachevé bei Rouault	312
7.1. Innere Faktoren	312
7.1.1. Das Inachevé als Ausdruck der Dialektik von Werk und Idee	313
7.1.2. Das Inachevé als Ausdruck einer religiösen Haltung	322
7.2. Äußere Faktoren	328
7.2.1. Das Inachevé in der Beziehung zu Vollard	329
7.2.2. Das Inachevé als Konsequenz der Arbeitsweise Rouaults	336
Resümee	341

Literaturverzeichnis	348
Literatur Rouault	348
<i>Quellen (chronologisch)</i>	348
<i>Sekundärliteratur (alphabetisch nach Autoren)</i>	350
<i>Ausstellungskataloge (chronologisch)</i>	355
<i>Gedenkband</i>	356
Literatur allgemein	356
<i>Quellen (alphabetisch)</i>	356
<i>Sekundärliteratur (alphabetisch nach Autoren)</i>	357
<i>Ausstellungskataloge/Tagungsbände (chronologisch)</i>	358
<i>Literatur im Internet</i>	358
Abbildungsverzeichnis	359

Dank

Mein herzlicher Dank gilt zunächst der Fondation Georges Rouault mit ihrem Präsidenten Jean-Yves Rouault sowie weiteren Mitgliedern der Familie des Künstlers wie Olivier Nouaille und vor allem Gilles Rouault für die freundliche und engagierte Begleitung meiner Untersuchungen sowie den selbstverständlichen Zugang zu Materialien aus dem Nachlass Rouaults. Des Weiteren sei den zuständigen Mitarbeitern am Pariser Centre Pompidou gedankt, allen voran der Konservatorin Frau Dr. Angela Lampe, die mir 2006 die im Bestand des Centre Pompidou befindliche Werkgruppe der Donation'63 als Dissertationsthema anbot und mich bei mehrmonatigen Recherchen vor Ort in Paris in jeder Hinsicht unterstützte. Neben ihr möchte ich auch Florence Turner, Macha Daniel, Sylvie Lepigeon sowie Dr. Anne-Marie Zucchelli aus verschiedenen Abteilungen des Museums danken. Bei weiterführenden Recherchen zur Causa Rouault-Vollard half mir zudem Philippe Mariot aus dem Pariser Musée d'Orsay.

Für großzügige finanzielle Unterstützung danke ich dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris in Person von Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens und Prof. Dr. Gregor Wedekind sowie der Münchner Hanns-Seidel-Stiftung e.V., deren zweieinhalbjähriges Promotionsstipendium wesentlich zu einer konzentrierten Arbeit an der Dissertation und deren zügigem Abschluss beitrug. Für inhaltliche Anregungen unterschiedlichster Art danke ich darüber hinaus Frau Dr. Catherine Krahmer und Jeanne Heisbourg, Dr. Eduard Wätjen, Prof. Dr. Stephen Schloesser, Prof. Dr. Bernhard Grom sowie Anne Cherchève-Sebag, die mir freundlicherweise ihre unveröffentlichte Mémoire de Maîtrise über „Georges Rouault et ses techniques picturales“ zum Studium überließ. Ganz besonders aber möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Christian Lenz, für die ebenso wohlwollende wie hilfreiche und anregende Betreuung meiner Dissertation am Institut für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität danken.

Widmen möchte ich die Arbeit meinen Eltern und meiner Schwester, ohne deren Vorbild und vielfältige Unterstützung sie nicht denkbar gewesen wäre.

München/Dresden, den 11. Dezember 2012

Einführung

Die hohen französischen Fenster seines Ateliers in der rue Émile Gilbert am geschäftigen Vorplatz der Pariser Gare de Lyon hatte Georges Rouault in den 1940er Jahren weiß streichen lassen, um ungestört seiner Arbeit nachgehen zu können. Nur ein kleines Loch für den Blick zur Turmuhr des Bahnhofs wurde beim Anstrich ausgespart. Obwohl mitten in der Stadt lebend, in der er geboren war und die er liebte, befand sich der Maler hier doch abgeschieden in einem eigenen kleinen Universum, in das weder die Geschäftigkeit und das äußere Treiben der Stadt, noch fremde Blicke dringen sollten. Diese Tatsache erscheint wie ein Sinnbild der von ihm zeitlebens geübten Diskretion hinsichtlich der eigenen Arbeit. 1921 hatte es darüber in einem Brief Rouaults an den Schriftsteller André Suarès geheißen: „J'ai toujours l'impression d'être nu et grelottant si je me montre même à ceux-là qui me comprennent infiniment plus et mieux que tous les autres. Cela va jusqu'à la douleur physique...“¹ Und noch in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre schrieb er rechtfertigend:

L'Atelier du peintre doit être respecté. Les projets, les ébauches, les tableaux en cours d'exécution, souvent abandonnés, pendant des années, s'y accumulent. [...] Ce n'est souvent qu'après bien des hésitations, de véritables conflits intérieurs, [...] qu'il accepte de livrer au public [...] l'œuvre enfin achevée qu'il détache de lui comme le fruit tombant de l'arbre qui le portait.²

Auch die engsten Freunde wussten von dieser Zurückhaltung Rouaults zu berichten. So ist den Lebenserinnerungen Raïssa Maritains zu entnehmen, dass er ihnen und selbst seinem Kunsthändler Ambroise Vollard, in dessen Haus er später ein Atelier besaß, lange die eigene Adresse verschwieg, um ungestört arbeiten zu können.³ Der amerikanische Journalist Alexander Liberman, der in den 1940er und 1950er Jahren zahlreiche in Frankreich lebende Künstler wie Henri Matisse, André Derain, Pablo Picasso, Fernand Léger oder Marc Chagall in ihren Ateliers aufsuchte, schrieb schließlich resigniert von seinem Besuch bei Rouault: „Es war unmöglich, sein Atelier zu sehen. Nur wenige waren je eingelassen worden oder sahen ihn seine Bilder „zubereiten“.“⁴

¹ Brief vom 05.11.1921, in: Georges Rouault – André Suarès. Correspondance, Paris 1960, 169.

² Gedruckter Artikel im Archiv der Fondation Georges Rouault ohne genaue Datierung und Angabe der Quelle.

³ Vgl. Maritain, Raïssa, Les grandes amitiés, Bruges 1974, 213f.

⁴ Liberman, Alexander, Künstler im Atelier, Hannover 1961, 26.

Umso bemerkenswerter schien 1963 die Entscheidung der Familie des wenige Jahre zuvor verstorbenen Malers, dem französischen Staat insgesamt 891 unvollendet gebliebene Arbeiten sowie Skizzen und Studien aus seinem malerischen Nachlass als geschlossene Gruppe zu übereignen. Als 1964 eine Auswahl von etwa 200 Werken aus ihr in den Ehrensälen des Louvre gezeigt wurde,⁵ überschlug sich die Presse in Begeisterung und Erstaunen. André Chastel überschrieb seine Rezension in „Le Monde“ beispielsweise mit dem euphorischen Titel „Rouault: révélation de l’atelier“⁶. So sehr Rouault zeitlebens seine konkrete künstlerische Arbeit hinter den hermetisch verschlossenen Türen und Fenstern des Ateliers verborgen hatte, so überraschend schien nun diese „Offenbarung“ intimster Zeugnisse seines Schaffens.

Der seinerzeit in Frankreich lebende deutsche Kunsthistoriker Günter Metken schrieb am Ende seiner Besprechung der Ausstellung in „Das Kunstblatt“: „...man brennt nun darauf, den Kosmos des ganzen Nachlasses kennenzulernen. Wann das möglich sein wird? Die Leitung des Musée National d’Art moderne, dem die Schenkung zuteil wurde, bleibt vorerst diskret. Man müßte wohl ein eigenes Museum bauen.“⁷

Im Hintergrund dieser letzten Überlegung Metkens stand in der Tat der anfängliche Plan eines eigenen Museums, in dem eine Auswahl der Arbeiten in einer „exposition permanente“⁸ gezeigt werden sollten. Dabei war das erklärte Ziel der heute als „Donation’63“ bezeichneten Schenkung, durch den besonderen Charakter ihrer Arbeiten einen Einblick in das konkrete Schaffen Rouaults zu ermöglichen: „Il sera précisé qu’elles sont exposées

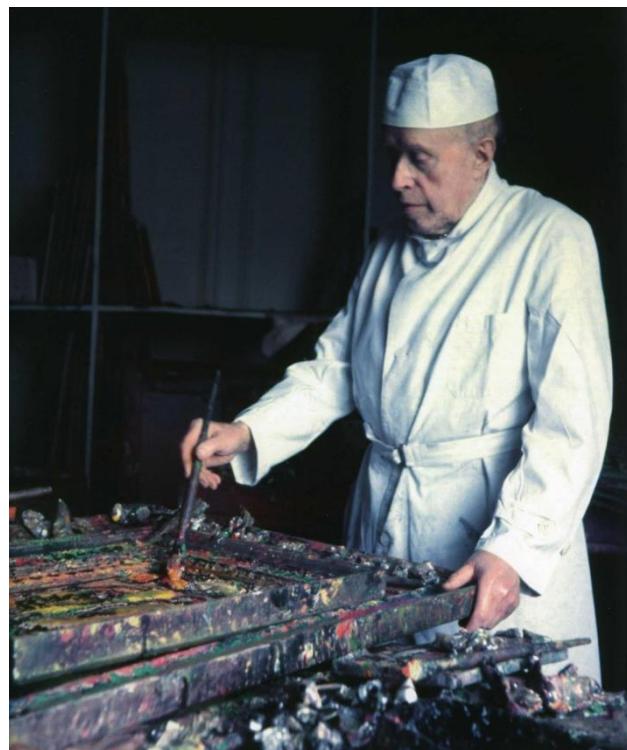


Abb. 1 Georges Rouault 1953 in seinem letzten Atelier in der Pariser rue Émile Gilbert, Fotografie: Yvonne Chevalier
© Fondation Georges Rouault

⁵ Die Ausstellung im Louvre umfasste insgesamt 181 Arbeiten, die in der Grande Galerie, dem Salle de Sept Mètres, dem Salle Duchâtel sowie dem Salon Carré gezeigt wurden (vgl. George, Waldemar, und Geneviève Nouaille-Rouault, Rouault und seine Welt, Bayreuth 1981, 13)

⁶ Chastel, André, Au Louvre. Rouault: révélation de l’atelier, Le Monde, 02.07.1964.

⁷ Metken, Günter, Der Nachlass Georges Rouaults im Louvre, in: Das Kunstwerk. The work of art, 5, XVIII, November 1964, 19.

⁸ Vgl. Nouaille-Rouault, Geneviève, Rouault, mon père, Paris 1998, 103.

pour une meilleure connaissance de l'œuvre du peintre et en particulier pour la formation des jeunes artistes.“⁹ Ähnliche Absichten standen schon im Hintergrund einer vorausgegangenen Schenkung von 28 Arbeiten an das Musée national d'art moderne, die als „Donation'59“ noch vom Maler selbst in die Wege geleitet worden war. Insofern folgte man auch hier letztlich dem Anliegen Rouaults. Unter den neuen künsterischen Entwicklungen der folgenden Jahre geriet der Maler und mit ihm der Plan eines eigenen Museums für jenen einzigartigen Fonds jedoch schnell wieder in Vergessenheit. Erst zu Beginn des Jahres 2007 widmete man den betreffenden Werken einen eigenen Saal im Pariser Centre Pompidou, wo sie seither in wechselnden Hängungen präsentiert werden. Auf der Hinweistafel am Eingang des Saales ist heute zu lesen: „Cet ensemble d'études, d'esquisses, d'essais, de ‚notes picturales légères et plus souvent graves‘, avec lequel Rouault était en contact perpétuel, permet de saisir l'artiste dans le feu même de sa création.“¹⁰

Mit der Frage nach der spezifischen Aussagekraft der Arbeiten bezüglich des Werkprozesses Rouaults wird in der vorliegenden Arbeit als der ersten umfassenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Fonds nun sowohl der zentralen, mit ihrer Schenkung an den französischen Staat verbundenen Intention der Erben des Künstlers als auch dem besonderen Charakter der Gruppe Rechnung getragen. Zugleich erscheint eine Auseinandersetzung mit der spezifischen künstlerischen Poiesis als die wohl adäquateste Form einer Annäherung an das Werk und die Person Rouaults, dessen ambivalente Angewohnheit vielfacher, sich oft über Jahre und Jahrzehnte erstreckender Überarbeitungen von Beginn an sein Schaffen prägte und nicht zuletzt entscheidend zur Entwicklung des Inachevé beitrug. Bei kaum einem anderen Künstler seiner Generation definierte sich die Kunst derart stark über den Werkprozess wie bei Rouault, sodass Jean Cassou 1971 im Rückblick über das zentrale Movens seines künstlerischen Tuns schrieb: „l'intérêt principale, essentiel de l'opération est dans l'opération même.“¹¹

Methodisch empfahl sich bei den Untersuchungen die vergleichende Analyse in Form einer Konfrontation der Arbeiten aus der Donation'63 mit dem vollendeten Œuvre Rouaults,

⁹ Archiv des Centre Pompidou, zit. nach: Briand, Martine, La donation Rouault, histoire singulière d'une libéralité, in: Fernex de Mongex, Chantal (Hg), Georges Rouault et le cirque, Chambéry 2004, zugl. AK Musée des Beaux-Arts de Chambéry, 26.11.2004-28.02.2005, 51. Die Neigung Rouaults zur Vermittlung eigener künstlerischer Erfahrungen hatte sich schon in seiner Bewerbung um eine Professur an der Pariser Académie des Beaux-Arts Anfang der 1930er Jahre gezeigt.

¹⁰ Centre Pompidou, niveau 5, salle 29. Einführungstext von Angela Lampe. Das in diesem Text enthaltene Zitat Rouaults stammt aus einem undatierten Brief an Chabot aus den 1940er Jahren (vgl.: Dorival, Bernard, Katalogkommentar zu: Georges Rouault, Exposition du Centenaire, Paris 1971, zugl. AK Musée national d'art moderne, Paris, 27.05.-27.09.1971, 153). Zudem wurden Passagen aus einem unveröffentlicht gebliebenen Presse-Communiqué Isabelle Rouaults zur Präsentation der Arbeiten im Centre Pompidou von 1985 entnommen (Archiv des Centre Pompidou).

¹¹ Cassou, Jean, L'Alchimiste, in: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971, 82.

um auf diese Weise die Genese einzelner bekannter Werke sowie deren weiteren Kontext transparent werden zu lassen. Dabei zeigten sich zu fast gleichen Teilen Bezüge zum malerischen wie zum grafischen Œuvre, denen jeweils eigene, das Herzstück der Arbeit bildende Kapitel gewidmet sind. Ihnen vorangestellt ist jedoch zunächst ein ausführlicher Abriss der Geschichte der Donation'63 sowie ein Versuch der genaueren Charakterisierung der betreffenden Arbeiten durch eine grundlegende Hinterfragung und Differenzierung ihrer allgemeinen Bezeichnung als „œuvres inachevées“. In einem ebenfalls vorgeschalteten zweiten Kapitel folgt zur zeitlichen Einordnung der bislang seitens der Fondation Georges Rouault nur annäherungsweise datierten Arbeiten ein Überblick über die stilistische Entwicklung Rouaults.

Auf der Basis dieser Vorbemerkungen folgt im dritten und vierten Kapitel der Arbeit schließlich der Hauptteil der Untersuchungen mit der eigentlichen Analyse einzelner, für die Erhellung des Werkprozesses Rouaults besonders aussagekräftiger Beispiele aus der Donation'63. Dabei stehen zunächst jene Arbeiten im Mittelpunkt, die einen direkten Bezug zum grafischen Œuvre aufweisen, vor allem zum Radierungszyklus „Miserere“ als dem wohl wichtigsten und bekanntesten grafischen Werk Rouaults, sowie zu den beiden großen, jeweils mit zahlreichen Aquatinten und Holzschnitten versehenen Illustrationsbänden „Cirque de l'Étoile filante“ und „Passion“. Eine zusätzliche Untersuchung zur malerischen Überarbeitung der Gouachevorlagen für die Holzschnitte des zuletzt genannten Bandes „Passion“, in dem die Grafik lediglich als Intermezzo eines darüber hinaus rein malerischen Curriculums erscheint, leitet dagegen sinnigerweise bereits auf das nächste große Kapitel zur Genese des malerischen Œuvres über.

Den Betrachtungen dieses Kapitels sind die Überlieferungen Claude Roulets von einem Besuch im Atelier des Malers in Golfe-Juan 1941 vorangestellt. Als einer der seltenen Augenzeugenberichte von der unmittelbaren Arbeit Rouaults bilden sie eine ideale Folie für die Analyse des Befundes der Donation'63 zur Genese des malerischen Œuvres. Letztere beginnt mit der exemplarischen Herausarbeitung zentraler Phasen der Entwicklung des einzelnen Werkes. Dabei sind drei Stufen einer schrittweisen Verdichtung des Bildgefüges zu konstatieren, die mit den Begriffen des „Komponierens“, des „Konsolidierens“ und des „Differenzierens“ beschrieben werden können. Im Weiteren folgt eine Behandlung der schwierigen Frage nach dem Horizont jener Entwicklung zwischen einfachem Abschluss und dem Ideal der Vollendung. Den Schlusspunkt des Kapitels bilden drei Einzelbetrachtungen von Arbeiten mit direktem Bezug zu einem der vollendeten Hauptwerke des Malers sowie die Vorstellung ausgewählter Beispiele von Fragmenten und kleinformatigen Studi-

en, die Rouaults Bezeichnung der „unvollendeten Arbeiten“ als „clavier pictural“¹² exemplifizieren.

Im folgenden fünften Kapitel steht der allgemeine Befund der *Donation'63* zu maltechnischen und methodischen Besonderheiten des Werkprozesses Rouaults im Mittelpunkt. Er schließt die Untersuchungen des Hauptteils mit Fragen nach Rouaults besonderer Mischtechnik oder seiner Praxis wiederholter Übermalungen ab und führt zugleich durch seine ergänzende Hinzuziehung entsprechender Aussagen und Erkenntnisse aus der bestehenden Literatur zum abschließenden, vornehmlich theoretischen Teil der Arbeit über. So kommt es im sechsten Kapitel zu einer Konfrontation der Ergebnisse der vorausgegangenen Untersuchungen mit allgemein strittigen Fragen und Positionen aus der bisherigen Rouault-Forschung. Dabei stehen zunächst Aspekte der Stilistik und der Ikonografie im Mittelpunkt, die wesentlich die Wahrnehmung und Einordnung Rouaults innerhalb der Kunst seiner Zeit bestimmen und angesichts der gewonnenen Erkenntnisse einer Revision bedürfen. Zu ihnen zählt neben der Verbindung aus leuchtenden Farben und schwarzer umschließender Kontur auch die grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt und damit nach der Bedeutung der Abstraktion in seiner Kunst. Darüber hinaus wird mit einem Blick auf die Wechselbeziehung zwischen der Malerei und der Grafik im Werk Rouaults medientheoretisches Terrain betreten.

Mit einer erneuten Hinwendung zur Problematik des *Inachevé* und seiner theoretischen Reflexion schließt sich im letzten Kapitel der Kreis der Arbeit als Ganzer. So nahm die Darstellung ihren Ausgangspunkt bei der Vorstellung der eng mit dem Phänomen des *Inachevé* verbundenen Geschichte der *Donation'63*. Dieser Faden wird hier abschließend mit der Frage nach den besonderen Bedingungen, die zur Entwicklung des Phänomens bei Rouault führten, aufgegriffen. Dabei wird zuerst nach inneren Faktoren wie der Erfahrung einer bleibenden Dialektik zwischen Werk und Idee gefragt. Sie war Ausdruck eines Werkverständnisses, das wesentlich die Geschichte der Kunst von der Romantik bis zur Moderne prägte, durch die tiefe Religiosität Rouaults hier jedoch unter ganz eigenen Vorzeichen stand. Als äußere, wie Katalysatoren auf jene innere Disposition wirkende Faktoren werden schließlich die schwierigen Umstände der Zusammenarbeit mit Vollard sowie die besondere, unter ihnen etablierte und später fortentwickelte Arbeitsweise Rouaults in den Blick genommen.

¹² Dieses Zitat stammt aus einem undatierten Brief an Chabot aus den vierziger Jahren (zit. nach: Dorival (Centenaire) 1971, 153).

Zum Stand der gegenwärtigen Forschung

Obgleich die Arbeiten Rouaults mit ihren vielfachen Übermalungen und der aus ihnen, sowie aus der zunehmenden materialen Passion des Malers resultierenden reliefhaften Struktur die Frage nach dem Werkprozess geradezu herausfordern, fehlte bislang eine eingehende und vor allem systematische Auseinandersetzung mit ihr. Die einzige Ausnahme bildet in dieser Hinsicht eine an der Université Paris IV-Sorbonne geschriebene Magisterarbeit der Großnichte des Malers, Anne Cherchève, die jedoch bislang unveröffentlicht blieb.¹³ Sah man möglicherweise nur hier, in der Unmittelbarkeit zu Person und Werk Rouaults, die Bedeutung dieses Aspektes für das Verständnis seiner Kunst? Denkbar ist auch, dass die öffentliche Wahrnehmung Rouaults vor allem durch seinen inhaltlichen und moralischen, in schroffem Gegensatz zu zeitgenössischen Strömungen in der Tradition und Radikalisierung des „l’art pour l’art“-Gedankens stehenden Anspruch geprägt war und hierüber andere, originär künstlerische Tendenzen in seinem Werk aus dem Blickfeld gerieten. So heißt es bei Siegfried Gohr in einem Aufsatz von 1997:

...dem Verständnis und der Würdigung seines malerischen Anliegens standen die Schwierigkeiten entgegen, die mit dem Klischée vom ‚christlichen Künstler‘ erfaßt werden können. Katholische Schriftsteller [...] schrieben erste Kommentare zum Werk. Diese Texte zusammen mit der christlichen Ikonographie [...] lenkten den Blick für viele Betrachter in diese eine Richtung, so daß wenig Aufmerksamkeit blieb für die weitgefaßte malerische Recherche, der Rouault sich widmete.¹⁴

Ein Blick auf die Rouault-Literatur zeigt jedoch, dass neben den inhaltlichen Aspekten bei ihm von früh an auch die Dimension einer frei entfalteten malerischen Leidenschaft im Sinne des „l’art pour l’art“ und seiner Entwicklung im frühen 20. Jahrhundert erkannt wurde. 1920 wies hierauf schon der erste Biograf Rouaults, Michel Puy, hin.¹⁵ Wenig später hieß es in einem Artikel des befreundeten katholischen Philosophen Jacques Maritain: „Mais avant tout il est peintre, exclusivement peintre.“¹⁶ Ähnliche Äußerungen ziehen sich durch die gesamte weitere Literatur. Wenn es in der Folge dennoch nicht zu einer eingehenden Aufarbeitung dieses Aspektes kam, so scheint dies eher an seiner besonderen

¹³ Cherchève, Anne, Georges Rouault et ses techniques picturales et un aperçu de son œuvre. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris 1991. (unveröfftl., Archiv der Fondation Georges Rouault)

¹⁴ Gohr, Siegfried, Von der menschlichen Komödie zur „condition humaine“, in: Chiappini, Rudy (Hg), Georges Rouault, Lugano 1997, zugl. AK Museo d’Arte Moderna, Villa Malpensata, Lugano 23.03.-22.06.1997, 41.

¹⁵ Puy, Michel, G. Rouault et son œuvre, Paris 1920, zit. nach: Hergott, Fabrice (Hg), Rouault. Première période 1903-1920, Paris 1992, zugl. AK Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris, 27.02.-04.05.1992, 214.

¹⁶ Maritain, Jaques, Georges Rouault, in: La Revue Universelle, 15. Mai 1924, zit. nach: AK Paris 1992, 224.

Komplexität sowie an der aufgrund der Praxis vielfacher Übermalungen erschwert Analyse der Arbeiten gelegen haben. Hierauf wies auch Isabelle Rouault in ihrem Vorwort zum Werkverzeichnis des malerischen Œuvres hin:

En raison de l'extrême variété des procédés employés par Rouault au cours de son travail, il est parfois très difficile de caractériser avec précision les techniques employées, dont plusieurs sont parfois conjuguées.¹⁷

Entsprechend hieß es schon in einem frühen monografischen Text Waldemar Georges von 1925 fast entschuldigend:

Wir haben in dieser Betrachtung mit Absicht Georges Rouaults Technik etwas unberücksichtigt gelassen, weil sie ihm ganz eigentümlich ist, der Klassifizierung widerstrebt, und ihre Daseinsberechtigung verliert, wenn man sie wie eine objektive Methode, die sich verbreiten ließe, betrachtet.¹⁸

Zwar finden sich in allen nachfolgenden Monografien einzelne Beobachtungen zur Maltechnik und zum Werkprozess, die im theoretischen Teil dieser Arbeit aufgegriffen und diskutiert werden sollen, etwa in den beiden Monografien Lionello Venturis, in denen erstmals die besondere Leuchtkraft der Bilder Rouaults herausgestellt und mit dem auch in der späteren Literatur wiederholt zitierten Begriff der „Phosphoreszenz“ zu fassen versucht wurde.¹⁹ Auch Courthion wendete sich im Rahmen seiner großen Monografie von 1962 und nochmals stärker in derjenigen von 1977 dem Werkprozess Rouaults zu, wenn er in Letzterer über die Materialität der späten Bilder schrieb:

In diesen Bildern spürt man überall und nirgendwo des Künstlers Hand; die Farbe scheint innerhalb der Konturen mit einem Finger aufgetragen oder mit der Handfläche verteilt zu sein. Überall spürt man die Präsenz und die lebende Energie dieser Berührung – ihre Verbindung zum Malmaterial und darüber hinaus etwas, das dieses Material übersteigt und es erhöht.²⁰

Diese Bemerkungen aber fanden sich lediglich innerhalb der allgemeinen chronologischen Darstellung der Entwicklung des Malers, ohne dass ihnen dort das Gewicht einer eigens und ausführlich zu behandelnden Thematik zukam. Nur in zwei weiteren Arbeiten wurde

¹⁷ Dorival, Bernard, und Isabelle Rouault, Rouault – L'Œuvre peint, Band I, Monte-Carlo 1988, 4.

¹⁸ George, Waldemar, Georges Rouault: Ein romantischer französischer Maler, in: Kunstblatt, Bd. 4, 1925, zit. nach: Gohr, Siegfried (Hg), Georges Rouault, zugl. AK Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11.03.-08.05.1983, 67.

¹⁹ Venturi, Lionello, Georges Rouault, Paris 1948/Venturi, Lionello, Rouault. Biographisch-kritische Studie, Genf 1959.

²⁰ Courthion, Pierre, Georges Rouault. Leben und Werk, Köln 1962, 30.

der Behandlung der Maltechnik und dem Werkprozess neben derjenigen Cherchès mehr Raum gegeben. 1972 widmete ihr Paolo Bellini in seiner Monografie unter der Überschrift „La concezione pittorica“²¹ ein eigenes Kapitel sowie 1983 nochmals der bereits erwähnte Gohr unter dem Titel „Rouault, Cézanne und die Methode der Malerei“²².

Einzelne Abschnitte des genannten Kapitels in der Monografie Bellinis sind mit „L’artista davanti alle sue opere“, „I mezzi tecnici“ oder „Tecnica ed espressione“ überschrieben. In ihnen kommen neben dem einsamen Ringen des Malers um Vollendung in der Abgeschiedenheit seines Ateliers auch Fragen nach dem Verhältnis von Form und Inhalt sowie der Elemente von Farbe und Zeichnung im Werkprozess zur Sprache. Außerdem fragte Bellini eingehender nach den technischen Voraussetzungen der von Venturi hervorgehobenen Leuchtkraft der Bilder Rouaults. Alle diese Aspekte werden im weiteren Verlauf der Arbeit unter Heranziehung der Erkenntnisse aus den vorliegenden Untersuchungen eingehend in den Blick genommen. Bei Gohr ist indes, auch in Bezug auf die am Beginn zitierte Begründung Georges für seine Zurückhaltung hinsichtlich einer Analyse der Maltechnik Rouaults, zu lesen:

...in Wirklichkeit kommt die Analyse der Werke Rouaults fast nie ohne genaue Rechenschaft über die Mittel und Techniken aus, derer sich Rouault bedient hat. Dies gilt nicht nur für die pastosen, vielschichtigen Werke der späten Jahre...²³

In Gohrs konkreten Ausführungen stehen vor allem die Fragen nach der Herkunft und Bedeutung der starken Konturierungen sowie nach der Entwicklung von Farbe und Zeichnung in der zunehmend etablierten Praxis einer Addition der Bildpläne im Mittelpunkt. Dabei erkannte er in beidem, wie der Titel seines Aufsatzes suggeriert, einen Einfluss Cézannes. Diese Überlegungen werden in einem zweiten Text Gohrs, aus dem zu Beginn zitiert wurde und in dem er sich vor allem dem materialen Aspekt der Arbeit Rouaults widmete, noch fortgeführt.

Diese beiden Autoren blieben jedoch bis heute neben Cherchève die einzigen, die sich dezipiert mit der Problematik des Werkprozesses bei Rouault auseinandersetzen. Selbst im großen, von Bernard Dorival und Isabelle Rouault erstellten Werkverzeichnis des malerischen Œuvres wurde nicht eigens auf diese Thematik eingegangen. Zwar finden sich in ihm Betrachtungen zu Themen wie „L’évolution de la couleur“²⁴, „Modification du graph-

²¹ Bellini, Paolo, Georges Rouault. Uomo et artista, Mailand 1972, 33-49.

²² Gohr, Siegfried, Rouault, Cézanne und die Methode der Malerei, in: AK Köln 1983, 119-133.

²³ Ebd. 119.

²⁴ Dorival, Bernard, und Isabelle Rouault, Rouault – L’Œuvre peint, Band II, Tokio 1990, 20.

isme“²⁵ oder „Passion de la matière“²⁶. Diese Überlegungen standen aber mehr im Zeichen einer Vorstellung der allgemeinen stilistischen Entwicklung Rouaults als ihrer konkreten maltechnischen Voraussetzungen. Obwohl Isabelle Rouault bereits in ihrem Vorwort auf die Schwierigkeiten einer solchen Analyse einging, erstaunt diese Zurückhaltung doch zumindest im Falle Dorivals insofern, als er mit der Gruppe der „unvollendeten Arbeiten“ aus der Donation’63 schon 1963/64 im Blick auf deren Ausstellung im Louvre einen Fonds bearbeitet hat, der prädestiniert für eine solche Analyse schien. Doch auch hier blieb Dorival vorsichtig und schrieb etwa im Katalog der Ausstellung zum Centenaire Rouaults 1971, bei der ein letztes Mal eine größere Reihe von Arbeiten aus diesem Fonds gezeigt wurden:

...beaucoup d’œuvres ont été maintes fois reprises par Rouault, à dizaines d’années d’intervalle quelquefois, il est donc le plus souvent impossible de déterminer leur date et d’adopter un classement chronologique. De même pour les techniques; dans la même œuvre, Rouault utilise souvent gouache, pastel, encre de Chine etc. ...Il n’est donc pas possible non plus de grouper précisément les œuvres suivant la technique employée.²⁷

Zwar schrieb er schon 1964, ähnlich wie Chastel in seiner Rezension, zur Ausstellung im Louvre: „Elle nous fasse pénétrer dans la pensée créatrice même de Rouault.“²⁸ So konkret und präzis aber seine Analyse der einzelnen formalen und ikonografischen Bezüge der gezeigten „Inachevés“ untereinander sowie zu den vollendeten Werken ausfiel, so allgemein blieben seine Ausführungen zu dem in ihnen offen gelegten Werkprozess.

Dennoch wurden von ihm in diesem Zusammenhang einige wesentliche Aspekte angesprochen, die mit als Ausgangspunkt für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit dienten. So schrieb er über die grundsätzliche Frage nach der den Künstler bei seiner Arbeit leitenden Motivation:

Deux contraires y cohabitent, une valeur humaine et une valeur d’art pur; et la nécessité intime qui poignait leur auteur d’atteindre à l’une et à l’autre, rien ne l’établit mieux, semble-t-il, que les œuvres inachevées de cette exposition, avec leurs continues retouches, leur perpétuelle remise en chantier. [...] Dilemne [sic] insoluble? Que non pas; et ce même spectacle des efforts de Rouault prouve que, chez lui et pour lui, il ne saurait y avoir une autre solution que d’apporter une seule et même réponse à ces deux exigences.²⁹

²⁵ Ebd., 135f.

²⁶ Ebd., 136f.

²⁷ Dorival (Centenaire) 1971, 153.

²⁸ Dorival, Bernard, Georges Rouault. Œuvres inachevées données à l’État, Paris 1964, zugl. AK Musée du Louvre, Juni bis November 1964, 13.

²⁹ Ebd., 18.

Diese für das Verständnis der Kunst Rouaults wichtige Beobachtung des Ausgleichs zwischen einer „exigence humaine“ und einer „exigence plastique“ veranschaulichte Dorival auf geradezu paradigmatische Weise mit Beispielen aus der Gruppe der „Inachevés“: „La cavalière chevauchant sa monture, elle est forme en hauteur s’opposant à une forme en longueur, avant de devenir écuyère ou Jeanne d’Arc.“³⁰ Eine weitere wesentliche Feststellung hinsichtlich des Werkprozesses betrifft das Verhältnis zwischen der fortgesetzten Anstrengung des Willens einerseits sowie der notwendigen Offenheit für die Inspiration bei der künstlerischen Arbeit andererseits:

Faire tout ce qui est dans notre pouvoir de faire par l’intelligence, la volonté, la discipline, le labeur, mais espérer aussi la venue mystérieuse de ce don qui permet à la création de se surpasser et de s’accomplir, c’est là une des leçons de ces inachevés de Rouault.³¹

In direktem Anschluss suchte Dorival die beiden Momente mit den einander scheinbar widerstrebenden Begriffen des „Handwerkers“ und des „Mystikers“ zu fassen. Zu ihrer Kongruenz sei es bei Rouault in ähnlicher Weise wie bei den anonymen Künstlern des christlichen Mittelalters gekommen. Ihren sichtbaren Niederschlag hätten die genannten Momente vor allem im Spannungsfeld zwischen der spontanen Aufzeichnung und dem geduldigen Durcharbeiten eines Motivs gefunden:

„Vent qui passe“ et effort continu pendant des années sur les mêmes toiles, tels sont les deux aspects contradictoires et étonnantes de l’art de Rouault dans les „inachevés“.³²

Auch Michel Hoog schrieb 1964 zur Ausstellung der „unvollendeten Arbeiten“ im Louvre, sie zeige den Künstler unmittelbar bei der Arbeit und lenke damit die Aufmerksamkeit von der bisher betonten inhaltlichen auf die formale und darüber hinaus auch technische Dimension seines Schaffens.³³ Dabei sah er vor dem Hintergrund der vielen, innerhalb der Donation’63 zu findenden Arbeiten zum „Miserere“ erstmals einen grundlegenden Zusammenhang zwischen der Arbeit des Malers und derjenigen des Druckers.³⁴ Angesichts

³⁰ Ebd., 16.

³¹ Ebd., 14.

³² Dorival (Centenaire) 1971, 153. Die Formulierung „vent qui passe“ wurde einem Brief Rouaults an Suarès entnommen (Brief vom 18.11.1915, in: Rouault/Suarès 1960, 133).

³³ Hoog, Michel, La Donation Rouault au Louvre, Études, September 1964, 216.

³⁴ Ebd., 217.

der „sujet repris infiniment, parfois sur les mêmes toiles, à vingt ou trente ans de distance“³⁵ schrieb er jedoch abschließend einschränkend:

De toutes façons, il ne saurait être question de faire entrer toute une œuvre aussi riche dans le tracé rigide d'une évolution trop précisément dessinée, mais seulement de tenter discerner la démarche profonde de l'artiste.³⁶

Metken ging in seinem bereits erwähnten Artikel im „Kunstblatt“³⁷ vor allem auf die mit Rouault nach dem Aufsehen erregenden Prozess gegen die Erben Vollards neu entbrannte Frage nach dem Inachevé ein: „Wohl kein Künstler hat die Frage: Wann ist ein Kunstwerk vollendet? und Wer bestimmt, wann es fertig ist? in neuerer Zeit mit solcher Vehemenz aufgeworfen wie Georges Rouault.“³⁸ Dabei habe die „faszinierende Werkstattschau“ im Louvre nicht nur den Schaffensprozess Rouaults als „ein ewiges Werden, ein Ringen um absolute Vollendung, der sich das einzelne Werk nur partiell annähern konnte“ vor Augen geführt, sondern gezeigt, dass „das heutige Schwanken in der Vorliebe zwischen Torso und Vollendung auch vor dem Œuvre desjenigen nicht Halt macht, der niemals ein in seinen Augen unfertiges Werk an die Öffentlichkeit ließ.“³⁹

Angesichts der überraschenden motivischen Breite der Donation’63 schrieb Gaëtan Picon 1966 zur Ausstellung derselben Werke im kanadischen Montreal interessanterweise: „Les œuvres inachevées montrent ce que Rouault aurait pu être; ceux qui parlent de sa monotonie peuvent y voir qu’elle est une diversité refusée.“⁴⁰ Doch sei es unter den immer neuen Wiederaufnahmen und Überarbeitungen auch zu einer wesentlichen Verdichtungen der Motivwelt Rouaults gekommen, bei der das einzelne Bild nicht Ausgangs-, sondern Sammel-, und Kondensationspunkt gewesen sei:

Loin d'être point de départ, centre de diffusion, reflet engageant dans un espace de reflets, la toile est le lieu d'une convergence, le terme d'une condensation, la concentration d'un dépôt. Le mouvement, le regard ont trouvé leur lit, leur orbite.⁴¹

Als schließlich ein Teil dieser Werkauswahl noch im selben Jahr im Rahmen einer Rouault-Retrospektive in der Londoner Tate Gallery gezeigt wurde, widmete sich ihnen John Russell in seiner Einführung zum Katalog nur am Rande. Besonders interessant aber sind

³⁵ Ebd., 218.

³⁶ Ebd., 219.

³⁷ Metken 1964, 19.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Picon, Gaëtan, Dans la lignée de Goya, in: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971, 36.

⁴¹ Ebd., 38.

dennoch seine weitreichenden Ausführungen über die Beziehung Rouaults zu seinem Kunsthändler Vollard und ihre Mitverantwortung für das Erscheinen des Phänomens des Inachevé bei Rouault. So heißt es an einer Stelle:

...the arrangement was fraught with difficulties and dangers, some of them attributed to Vollard's own nature and some to Rouault's method of work. Vollard liked to take pictures and hoard them. Rouault welcomed the chance to keep pictures by him and work and re-work them for years together.⁴²

Diese Beobachtungen führte Russell in der Folge noch aus, indem er auf Rouaults Ge-wohnheit und die mit ihr verbundenen Gefahren einging, seine Bilder immer neu zu überarbeiten, um abschließend zu konstatieren:

...there were literally hundreds of canvases, some of them very large, which he never brought to the point of completion. Once finished, they might vanish into the vaults: unfinished, they stayed in the studio and he was always free to add a touch or two, or simply to live with them near at hand. One may doubt, in fact, if a substantial *œuvre* was ever produced in more peculiar circumstances.⁴³

Nachdem eine kleinere Reihe von Arbeiten aus der Donation'63 nochmals in der Ausstellung zum Centenaire 1971 im Pariser Musée national d'art moderne gezeigt wurden, geriet der bedeutsame Fonds für über drei Jahrzehnte fast ganz in Vergessenheit.

Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts begann man von Seiten des Centre Pompidou sowie der Fondation Georges Rouault mit seiner erneuten Aufarbeitung. 2004 waren erstmals wieder einige Arbeiten aus der Gruppe in der Ausstellung „Georges Rouault et le Cirque“ in Chambéry zu sehen. Im zugehörigen Katalogtext von Martine Briand ist zwar mehr von der allgemeinen Geschichte der Donation'63 als von den Arbeiten im Einzelnen die Rede.⁴⁴ Von unschätzbarem Wert ist aber ein längeres, hier wiedergegebenes Zitat aus einem ursprünglich für die Presse bestimmten, doch unveröffentlicht gebliebenen Communiqué Isabelle Rouaults von 1985, indem der Charakter der Gruppe als Ganzer sowie die bei der Schenkung leitenden Intentionen der Erben in eindrücklicher Weise greifbar werden:

Ces études, esquisses, ébauches traitent tous les thèmes habituels au maître et permettent au spectateur de saisir Rouault dans le feu même de sa création artistique et de pénétrer ainsi au cœur de son génie. Ce véritable journal intime pictural amènera en outre à nuancer et à rendre plus complexe l'idée que l'on se fait habituellement de lui. Certains aspects moins familiers de son art apparaîtront en pleine lumière à côté

⁴² Russell, John, Einführung zu: Rouault, AK Tate Gallery London, 08.10.-13.11.1966, 10.

⁴³ Ebd., 11.

⁴⁴ Briand 2004, 49-55.

de ses aspects classiques, illustrés par des pièces capitales dont l'inachèvement serait pour beaucoup d'autres une réalisation très poussée.⁴⁵

Besonders interessant ist hier die am Ende vorgenommene Unterscheidung zwischen Beispielen für den klassischen Status des Inachevé sowie Arbeiten einer „realisation très poussée“, über die in einem ebenfalls von Briand zitierten, bereits die Schenkung von 1963 begleitenden Dokument noch konkreter als: „peintures plus abouties, ‚fatiguées‘ disait Rouault, qui témoignent de son acharnement au travail et de sa perpétuelle insatisfaction“⁴⁶ die Rede ist.

Ein weiteres Mal wurde 2006 eine Reihe von „Inachevés“ im Rahmen der großen, von Fabrice Hergott initiierten Rouault-Retrospektive im Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg gezeigt. In ihrem unter dem Titel „Work in progress. Les œuvres inachevées“ stehenden Beitrag für den Katalog der Ausstellung stellte die für die Gruppe zuständige Konservatorin am Centre Pompidou, Angela Lampe, zunächst heraus, dass es sich hier nicht in erster Linie um das Zeugnis eines nach dem Ideal absoluter Kunst strebenden und an diesem letztlich scheiternden Malers in der Tradition eines romantischen Kunstverständnis handele, sondern „d'instruments de travail, de résultats instantanés issus des recherches chromatiques et formelles dont Rouault nourrit aussi bien ses tableaux que ses illustrations de livres.“⁴⁷ Angesichts der von Dorival hervorgehobenen Schwierigkeiten bei der genauen zeitlichen Ein- und Zuordnung der Arbeiten innerhalb des Gesamtwerks empfahl sie jedoch statt einer vornehmlich auf die Geschichte und die Entwicklung einzelner Motive konzentrierten Auseinandersetzung mit dem Fonds eine Befragung jenes „journal intime pictural“ hinsichtlich der die künstlerische Arbeit Rouaults allgemein leitenden, verborgenen Intentionen:

En raison de nombreuses reprises et de grands laps de temps séparant les premières études de la parution des livres, la datation des inachevés, réalisés pour la plupart entre 1925 et 1958, reste en grande partie approximative. Une analyse historique des motifs et de leur évolution nous semble de ce fait moins intéressante qu'une étude sur le langage formel qui se déploie dans cette sorte de journal intime pictural.⁴⁸

⁴⁵ Ebd., 50f.

⁴⁶ Ebd., 51.

⁴⁷ Lampe, Angela, Work in progress. Les œuvres inachevées, in: Hergott, Fabrice (Hg), Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie, Strasbourg 2006, zugl. AK Musées d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 10.11.2006-18.03.2007, 214.

⁴⁸ Lampe, Angela, Work in progress. Les œuvres inachevées, in: Hergott, Fabrice (Hg), Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie, Strasbourg 2006, zugl. AK Musées d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 10.11.2006-18.03.2007, 215.

Dieser Frage widmete sich Lampe in der Folge sinnigerweise im Dreischritt der von Rouault oft apostrophierten „trinité bénie“ von „forme, couleur, harmonie“.⁴⁹ In Bezug auf die Entwicklung der Form erkannte sie dabei eine grundlegende Dialektik „entre animation et agencement des formes, entre déséquilibre et stabilité, entre instantané et continuité“⁵⁰. Hinsichtlich des Kolorits machte sie die auch für die Neubewertung Rouaults innerhalb der Kunst seiner Zeit wichtige Beobachtung: „Contrairement à Cézanne ou Matisse, Rouault semble pourtant moins intéressé par l'enregistrement des sensations vécues que par l'explorations de différentes variations chromatiques.“⁵¹ Rouaults gerade in den „Inachevés“ zum Ausdruck kommende Suche nach Harmonie, Stabilität und gestalterischem Ausgleich brachte sie dagegen in Zusammenhang mit der Religiosität des Künstlers: „Rouault est-il un peintre religieux non seulement par le choix de ses motifs bibliques, mais aussi par leur agencement formel?“⁵²

Mit der erstmaligen Einbindung der Gruppe der „Inachevés“ in den Kontext des Gesamtwerkes Rouaults gab die Retrospektive in Strasbourg und der mit ihr verbundene Katalog entscheidende Impulse zur weiteren Beschäftigung mit dem außergewöhnlichen Fonds der Donation’63. So enthielt der 2008 von Stephen Schloesser herausgegebene Katalog der Ausstellung „Mystique Masque. Semblance and Reality in Georges Rouault“ zum 50. Todestag des Malers im McMullen Museum of Art in Boston ein eigenes Kapitel unter dem Titel „Unfinished works“. Es umfasst eine ausführliche Dokumentation der Geschichte des Fonds sowie einzelne Versuche einer Annäherung an das Phänomen des Inachevé im speziellen Fall Rouaults aus dem Blickwinkel der Theologie. Nicht minder bedeutsam für die Untersuchung des Inachevé und der besonderen äußeren Konstellationen seiner Entwicklung bei Rouault war schließlich der Aufsatz „Vollard and Rouault“ von Rebecca A. Rabinow im Katalog der 2006/07 in New York, Chicago und Paris gezeigten Ausstellung „Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patron of the avant-garde“⁵³.

⁴⁹ Rouault, Georges, Stella Vespertina, in: Rouault, Georges, Sur l’art et sur la vie, Paris 1994, 115.

⁵⁰ Lampe 2006, 216.

⁵¹ Ebd., 219.

⁵² Ebd., 221.

⁵³ Rabinow, Rebecca, A., Vollard and Rouault, in: Rabinow, Rebecca, A. (Hg), Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patron of the avant-garde, New York 2006, zugl. AK Metropolitan Museum of Art, New York, 13.09.2006-07.01.2007, 163-170.

1. „Inachevés“ – die „unvollendeten Arbeiten“ der Donation’63

Vor der Untersuchung einzelner Arbeiten aus der Donation’63 und ihrer konkreten Aussagekraft hinsichtlich des Werkprozesses Rouaults soll zunächst ein allgemeiner Blick auf die Werkgruppe als Ganze geworfen werden. Dabei steht neben einem historischen Abriss der Entwicklung des eng mit ihr verbundenen Phänomens des Inachevé bei Rouault auch die Frage nach dem spezifischen Charakter der untersuchten Arbeiten sowie der Berechtigung ihrer allgemeinen Bezeichnung als „œuvres inachevées“ im Mittelpunkt. So handelt es sich bei Letzterer primär um einen vor dem Hintergrund der wechselvollen Beziehung Rouaults zu seinem Kunsthändler Ambroise Vollard gebildeten terminus technicus. Zur Beschreibung des Charakters der betreffenden Arbeiten ist er streng genommen nur auf jenen Teil der Gruppe anwendbar, bei dem von autonomen, im Horizont der Vollendung stehenden Werken gesprochen werden kann. Einen nicht unwesentlichen Teil der Gruppe bilden jedoch verschiedene Formen von Studien, die nicht unter die Kategorie „vollendet – unvollendet“ fallen. Auch wenn für sie die Bezeichnung „œuvres inachevées“ als terminus technicus im Kontext der Beziehung zwischen Rouault und Vollard grundsätzlich ihre Relevanz behält, ist für die folgenden Untersuchungen doch eine entsprechende Unterscheidung ebenso hilfreich wie notwendig.

1.1. Zur Geschichte der Schenkung – eine Chronologie

Zum Verständnis der „Donation’63“ und des für sie – eingedenk der obigen Einschränkung – konstitutiven Phänomens des Inachevé ist der Blick zurück auf die von Letzterem entscheidend geprägte Beziehung zwischen Rouault und Vollard sowie auf deren Nachspiel im Aufsehen erregenden Gerichtsprozess gegen die Erben des Kunsthändlers zwischen 1943 und 1947 unerlässlich. So bildete die Schenkung der Familie Rouaults im Jahr 1963 in gewisser Weise den Schlusspunkt dieser Geschichte, war doch ein großer Teil der sie umfassenden Arbeiten einst Teil des strittigen Fonds Vollards, dessen Übereignung nun in überraschender Deutlichkeit die materielle Uneigennützigkeit des Künstlers und seiner Erben im Umgang mit den betreffenden Werken vor Augen führte. Zugleich zeigt sich ange-sichts hunderter weiterer unvollendeter Arbeiten aus späterer Zeit, dass die Problematik des Inachevé sich nicht allein auf die Jahre der Zusammenarbeit mit Vollard beschränkte, sondern ein grundsätzliches Phänomen der künstlerischen Arbeit Rouaults war.

1.1.1. Das frühe Inachevé bei Rouault und der Vertrag mit Vollard

Schon im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Druet von 1910 wurde intensiv die Problematik des Inachevé bei Rouault besprochen. So schrieb der Freund des Malers, Jacques Rivière, in einer Rezension der Ausstellung für die *Nouvelle Revue Française* von der „lutte interminable qui jamais ne devient un triomphe“ und schloss dieser Feststellung die Forderung an: „Cependant nous exigerons désormais de Rouault une manière plus stricte. Tant de ferventes études veulent aboutir à une réalisation définitive.“⁵⁴

Den Maler selbst schien die Vorläufigkeit seiner Arbeiten in jenen Jahren indes kaum beunruhigt zu haben. Auch er sprach von ihnen als „pauvre[s] ébauche[s]“⁵⁵, ohne sich aber letztlich vor einer Ausstellung derselben zu scheuen. Diese Sicht auf das eigene Tun bot ihm im Gegenteil die wichtige Möglichkeit einer freien künstlerischen Arbeit im Spannungsfeld zwischen der Lockerheit einer Studie und dem Anspruch eines auf Vollendung hin ausgerichteten autonomen Werkes.

Die freundschaftliche Ermahnung Rivières dürfte sich dabei weniger auf die Aquarelle der zurückliegenden expressionistischen Phase, als auf die seit 1909/10 entstandenen Arbeiten bezogen haben, die einen tiefgreifenden Wandel nicht nur in der Wahl der Sujets, sondern ebenso in der verwendeten Technik zeigten und damit auch ein anderes Verständnis von Vollendung forderten. So hatten die Aquarelle der vorausgegangenen Jahre per definitio nem einen leichteren, skizzenhaften Charakter, während an die jüngsten, wieder zunehmend in Öl oder Mischtechnik geschaffenen Arbeiten ein anderer Maßstab der Vollendung angelegt wurde. Hier bedurfte es einer gleichmäßigen Durcharbeitung der einzelnen Formen wie der Komposition als Ganzer. Die Phantasie des Betrachters herausfordernde Flüchtigkeiten, wie sie die Aquarelle noch auszeichneten, mussten hier zwangsläufig als „unvollendet“ erscheinen.

Dieser Wandel sowie das mit ihm beginnende lange und immer intensivere Ringen um die Vollendung des einzelnen Bildes wird bereits im Befund des Werkverzeichnisses manifest. Die meisten auf diese Jahre zurückgehenden Bilder sind von Rouault in der Folgezeit überarbeitet worden, sodass eine große Zahl von ihnen nur grob auf die Jahre zwischen 1910 und 1919 datiert ist. Auch etliche Zeitgenossen bestätigen, dass Rouault viele der bereits ausgestellten Werke später überging und daher bald eine Reihe der in frühen Katalogen dokumentierten Bilder in dieser Form nicht mehr existierte. Die Wiederaufnahme der

⁵⁴ Rivière, Jacques, *Une exposition de Georges Rouault*, *La Nouvelle Revue Française*, 1910, 49-51, zit. nach: AK Paris 1992, 202.

⁵⁵ Brief um 1911, in: Rouault/Suarès 1960, 14.

Bilder dieser Zeit geschah jedoch in der Regel nicht in den unmittelbar folgenden Jahren, sondern erst im weiteren Verlauf des Jahrzehnts. Bis einschließlich 1912 scheint Rouault vornehmlich neue Bilder geschaffen, seltener aber erneut überarbeitet zu haben. Hier dürften vor allem die drei wichtigen zwischen 1910 und 1912 erfolgten Einzelausstellungen in der Galerie Druet als Antrieb gewirkt haben.

Um 1913 trat mit dem Vertrag über den Kauf des gesamten Ateliers durch Vollard eine entscheidende Änderung ein. Letzterer hatte dem Maler schon 1907 erfolglos einen Exklusivvertrag über die in der Werkstatt von André Metthey in Asnières entstandenen Keramiken angeboten.⁵⁶ Auch wenn Vollard in der Folge einzelne Keramiken von Rouault erworben hatte und dieser gelegentlich an den „Déjeuners“ des Kunsthändlers teilnahm, scheint sich der Kontakt zwischen beiden erst gegen Ende des Jahres 1912 intensiviert zu haben. Dabei lag die Initiative diesmal bei Rouault, der ihm mehrmals seine grafischen Alben zur Herausgabe präsentierte. Ähnliche Bemühungen des Malers galten zur selben Zeit auch anderen Verlegern wie Henri Floury, Paul Poiret, Jacques Doucet sowie dem Kunsthändler des befreundeten Malers Henri Lebasque.⁵⁷ Nach etlichen Anläufen hieß es schließlich über die Bemühungen bei Vollard in einem Brief an Suarès Ende Juli 1913: „mais cependant j'ai bien l'impression qu'il est très près d'agir...“⁵⁸

Spätestens im Herbst 1913 muss es zu einer ersten, zunächst mündlichen Vereinbarung gekommen sein. Dabei galt das Interesse des Kunsthändlers jedoch weniger der Edition der von Rouault vorgelegten Alben, als seinem malerischen Œuvre. So beabsichtigte Vollard, wie schon bei André Derain oder Jean Puy und einigen anderen Künstlern zuvor, auch in seinem Fall den Kauf des gesamten Atelierfonds. Auf diese Weise erwarb sich der Kunsthändler eine Monopolstellung bei jungen, aus seiner Sicht viel versprechenden Künstlern und konnte weitgehend frei die Preise ihrer Arbeiten auf dem Kunstmarkt diktieren. Gerade angesichts der geschilderten Problematik des Inachevé aber reagierte Rouault zunächst zurückhaltend und erwirkte schließlich eine in der Kunstgeschichte wohl einmalige Klau-

⁵⁶ Morel schloss nicht aus, dass der genannte Brief vom 3. Juli 1907 bereits den Kauf aller Keramiken sowie den angestrebten Exklusivvertrag beinhaltete (vgl. Morel, AK Strasbourg 2006, 142). Unter den übrigen Forschern aber besteht ein breiter Konsens darüber, dass es sich hier lediglich um eine Frage Vollards handelte. Gegen einen solchen Vertrag scheint auch die Tatsache zu sprechen, dass sich 1939 offenbar der später von den deutschen Besatzern zerstörte Großteil der Keramiken auf dem Dachboden des Landhauses in Beaumont-sur-Sarthe befand (vgl. Roulet 1961, 251f).

⁵⁷ Dies geht aus einem Brief an Lebasque vom 14.12.1912 hervor: „Votre marchand a-t-il un peu d'argent, j'ai un album très important et qui a beaucoup de succès ce qui n'est pas dans mes habitudes auprès de tout le monde, j'en suis épater moi-même. [...]. Je suis en pourparler auprès de gros amateurs comme Doucet et Poiret mais il n'y a encore rien de fait... [...]. Pour l'album un marchand ayant des relations et pouvant trouver cent souscripteurs ferait une affaire intéressante et peut-être une bonne affaire dans l'avenir...“ (zit. nach: AK Paris 1992, 208).

⁵⁸ Ebd.

sel. Hierüber ist bei der ältesten Tochter des Malers, Geneviève Nouaille-Rouault, zu lesen:

...Vollard pénètre dans son atelier. Il y trouve 770 peintures qui le tentent. L'artiste proteste: „Elles ne sont pas achevées!“, „Tout ou rien!“ – „Alors, à condition d'avoir toute ma vie pour les terminer.“⁵⁹

Isabelle Rouault legte in ihrer Darstellung der Episode schon 1961 Vollard auch die Bestätigung der von Rouault geforderten Einschränkung in den Mund: „Vous aurez [...] toute la vie pour les terminer.“⁶⁰

Die Tatsache mündlicher Absprachen war bei Vollard nichts Ungewöhnliches. So wurde etwa Matisse von Jean-Paul Morel mit den Worten zitiert: „Avec Vollard, on n'a pas besoin de contrat. La parole suffit.“⁶¹ Doch herrscht bis heute Unklarheit über den genauen Zeitpunkt des Wortwechsels zwischen Rouault und Vollard. So schrieb Courthion in Berufung auf spätere Erzählungen Marthe Rouaults, dass Vollard den Maler erstmals 1917 in seinem Atelier besucht und dabei die entsprechenden Vereinbarungen getroffen habe.⁶² Selbst in den späteren Akten des Gerichtsprozesses gegen die Erben Vollards 1946/47 ist von 1917 als dem Jahr der Vereinbarung die Rede: „En 1917, Rouault [...] reçut la visite d'Ambroise Vollard. [...] Vollard acheta l'atelier de Rouault: 770 œuvres, pour 49.000 et quelques francs.“⁶³

Den beiden ersten erhaltenen schriftlichen Dokumenten über den Vertrag zwischen Rouault und Vollard ist jedoch zu entnehmen, dass die von Vollard zu zahlende Summe wie auch die Tatsache einer nur schrittweisen und damit auf die noch ausstehende Vollenlung hinweisenden Auslieferung der Arbeiten offenbar bereits 1913 feststanden. So heißt es in einem Brief des Malers an Vollard vom 18. April 1917:

Cher Monsieur Vollard. En 1913 lorsque je vous ai fait la vente de mon atelier pour la somme de 49.510 F, vous m'avez dit que vous me régleriez au fur et à mesure des retouches. J'ai été malade. Depuis la guerre votre magasin est fermé, mais comme voilà quatre ans que cette vente est faite, je viens vous demander si vous pouvez me régler définitivement cet achat.

Bien vôtre G. Rouault⁶⁴

⁵⁹ Nouaille-Rouault, Geneviève, Rouault, mon père, Paris 1998, 69.

⁶⁰ Isabelle Rouault in ihrer „Réponse à maître Georges Izad“, Art de France, Vol. 1, 1961.

⁶¹ Morel, Jean-Paul, C'était Ambroise Vollard, Paris 2007, 481, Anm. 25.

⁶² Vgl. Courthion 1962, 204.

⁶³ La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1947 (1^{er} sem.), 184-187.

⁶⁴ Archiv der Fondation Georges Rouault.

Diese Angaben wurden im Antwortschreiben Vollards vom 4. Mai 1917 mit dem beigelegten Scheck über die von Rouault genannte Summe von 49.510 Francs nochmals bestätigt:

Cher Monsieur Rouault, Ci joint un chèque de 49.510 frs payable par le Crédit Lyonnais boulevard des Italiens pour vous régler de l'achat que je vous ai fait de votre atelier en 1913 ainsi que vous me le demandez tout naturellement par votre lettre.

En attendant le plaisir de vous voir
Bien à vous
Vollard⁶⁵

Dass die konkrete Vereinbarung über den Atelierkauf mit dem oben zitierten Wortwechsel auf 1913 zu datieren ist, legt auch die Passage aus einem Brief an Suarès vom 10. August dieses Jahres nahe, in der Rouault in Bezug auf die eigene künstlerische Arbeit ganz ähnlich schrieb: „...il y faut toute une vie d'efforts“⁶⁶ Was bei dem obigen Briefwechsel mit Vollard jedoch erstaunt, ist die Tatsache, dass in ihm trotz der präzisen Angabe bezüglich der vom Kunsthändler zu zahlenden Summe keine Aussage über die Zahl der betreffenden Arbeiten gemacht wird. Sie erscheint erstmals in einem Dokument von 1927, das als erstes den Charakter eines von beiden Seiten unterschriebenen Vertrages hat und in dem es heißt: „En 1917, M. Rouault (Georges) a vendu à M. Vollard 770 toiles pour le prix de 49.510 francs...“⁶⁷ Dass hier dabei erneut von 1917 als dem Jahr des Atelierkaufs gesprochen wird, ist insofern verständlich, als der Vertrag letztlich erst durch die Ausstellung des obigen Schecks durch Vollard in diesem Jahr wirksam wurde.

Da jene Summe jedoch auf einen konkreten Berechnungsschlüssel zurückzugehen scheint, ist anzunehmen, dass ihr auch eine genaue Zahl von Arbeiten zugrunde lag. Dennoch bleibt unsicher, ob Vollard die Arbeiten bereits 1913 oder erst 1917 in Gänze zu Gesicht bekam. Immerhin lebte Rouault zu dieser Zeit in Versailles und nicht in Paris. Zudem bestand für ihn vor dem Hintergrund der von Rouault im Schreiben vom April 1917 erwähnten Vereinbarung über eine Zahlung je nach Auslieferung vollendeter Arbeiten keine Dringlichkeit. Insofern könnte die Darstellung Marthe Rouaults zutreffen, nach welcher

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Brief vom 10.08.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 71. Wenn diese Passage bereits ein Reflex des Vertrages mit Vollard gewesen ist, so fände sich in ihr ein weiterer terminus ante quem für dessen genaue Datierung. Demnach dürfte es zu ihm zwischen den beiden Briefen an Suarès vom 25.07. und 10.08.1913 gekommen sein.

⁶⁷ Der Kerntext dieses Vertrages lautete: „En 1917, M. Rouault (Georges) a vendu à M. Vollard 770 toiles pour le prix de 49.510 francs. M. Georges Rouault s'engageant à finir lesdites toiles et à les signer dans un temps non fixé et M. Vollard à payer à M. Georges Rouault pour ledit travail une ristourne suivant tarif fixé en 1921 et 1922.“ (Fondation Georges Rouault, zit. nach: Gazette du Palais 1947, 184a).

der Kunsthändler den Maler erst nach dessen im Jahr 1916 erfolgten Rückkehr nach Paris persönlich aufgesucht habe. Dann aber scheint der Besuch nicht, wie Nouaille-Rouault in ihren Erinnerungen schrieb, mit der mündlichen Vereinbarung von 1913 zusammen gefallen zu sein, sodass Letztere vermutlich eher allgemeiner Natur gewesen war und zunächst den Atelierkauf als solchen betraf.

Selbst die genaue, im Briefwechsel von 1917 genannte Summe dürfte als Ergebnis späterer Verhandlungen nachträglich auf die mündliche Vereinbarung von 1913 übertragen worden sein. So schrieb auch Dorival von schwierigen und langwierigen Verhandlungen, die sich bis in das Jahr 1917 hingezogen hätten.⁶⁸ Wenngleich die Verzögerungen erster Transaktionen dem obigen Brief Rouaults von 1917 zufolge der eigenen Krankheit und der kriegsbedingten Schließung der Galerie Vollards geschuldet waren, ist es doch möglich, dass sich die genaue Zahl und damit auch die Gesamtsumme des Vertrages erst im Anschluss an die zunächst allgemeine mündliche Vereinbarung herauskristallisierten. Dies scheint auch insofern plausibel, als Rouault, der zunächst vor allem an einem Vertrag über die geplanten Alben interessiert war, im überlieferten Wortwechsel von 1913 nicht auf die umfassende Forderung des Kunsthändlers vorbereitet schien. So dürfte der Maler sich selbst zunächst einen Überblick über den Fonds seines Ateliers gemacht und erst später auf dieser Grundlage mit Vollard den Berechnungsschlüssel vereinbart haben.

Wenn sich Vollards „tout ou rien“ jedoch anfangs nicht auf eine genaue Zahl von Arbeiten, sondern lediglich auf den Fonds des Ateliers als Ganzen bezog, könnte dem Maler bei der nachträglichen Konkretisierung des Vertrages und der Zahl der ihn umfassenden Arbeiten eine unerwartet aktive Rolle zugekommen sein. So hätte er, wie Picasso 1912 gegenüber seinem damaligen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler, Skizzen und Studien aus dem Vertrag ausschließen können.⁶⁹ Bei dem vergleichsweise umfangreichen Atelierfonds von 770 Arbeiten aber hatte er Letztere offenbar mit einbezogen und sich damit selbst unter den Zugzwang einer Vollendung von Arbeiten gesetzt, die von ihm ursprünglich möglicherweise nicht als autonome Bilder konzipiert worden waren. Dies zeigt auch eine Gegenüberstellung mit dem Umfang anderer von Vollard in den vorausgegangenen Jahren getätigten Atelierkäufe. So hatte er bei Derain insgesamt 169 Öl- und Aquarellbilder, bei Puy 165 Gemälde sowie 76 eigens als Zeichnungen deklarierte Arbeiten, bei Vlaminck 48 Gemälde und bei Manguin schließlich 152 Öl- und Pastellbilder sowie eine unbestimmte Zahl von Zeichnungen erworben.

⁶⁸ Vgl. Dorival/Rouault 1988, 353.

⁶⁹ Vgl. Baxandall, Michael, Ursachen der Bilder: Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990, 111.

Gerade unter dem Vorbehalt einer noch ausstehenden Vollendung scheint Rouault in den Vertrag mit Vollard alle Arbeiten, unabhängig von ihrem jeweiligen Charakter, einbezogen zu haben. Dabei konnte er auch für Skizzen und Studien mit Blick auf ihre Fortführung als autonome Bilder den Preis eines Gemäldes verlangen. Dies geschah allerdings offenbar mit Wissen Vollards, der von Rouault am 5. Mai 1917 gegen den Scheck über 49.510 Francs eine formale Bestätigung über den vorläufigen Erwerb der bislang noch „unvollendeten“ Arbeiten als „peintures, détrempe, études etc.“ erhielt.⁷⁰ Im Vertrag von 1927 wurde dagegen bereits allgemein von „770 toiles“ gesprochen, sodass das Ziel der Vollendung inzwischen offenbar für alle Arbeiten des Fonds galt. Die hohe Summe von 49.510 Francs zeigt darüber hinaus im Vergleich zu den 1905 und 1906 von Vollard für Gemälde Derains oder Vlamincks gezahlten Preise, dass, selbst unter Berücksichtigung der inzwischen erfolgten Inflation, auch dem Berechnungsschlüssel eine Vollendung jeder der 770 Arbeiten als autonomes Gemälde zugrunde gelegen haben dürfte.⁷¹

Bei Rouault selbst dürfte jedoch auch das anfangs vorgestellte Verständnis von Vollendung im Hintergrund gestanden haben, bei dem es keine klare Trennung zwischen einer Skizze oder Studie auf der einen und einem autonomen Bild auf der anderen Seite gab. So wie jedes autonome Werk hier bis zu seiner Vollendung letztlich den Charakter der Vorläufigkeit hatte, stellte eine Skizze oder Studie für ihn potentiell ein autonomes Werk dar. Gerade diese bis dahin keinen äußeren Zwängen geopferte Unverbindlichkeit des eigenen Tuns schien dem Maler von früh an die notwendige schöpferische Freiheit gegeben zu haben. Indem er sich nun mit dem Vertrag von 1913 und seiner Konkretisierung von 1917 bei allen Arbeiten auf eine Vollendung im Sinne eines autonomen Werkes verpflichtete, beraubte er sich nicht nur dieser Freiheit, sondern band sich an ein für Jahrzehnte seine Arbeit bestimmendes und beschwerendes Programm, wie es auch in der folgenden, von ihm gern verwendeten Metapher mitschwingt: „Je fus [...] attaché à la glèbe picturale, comme pendu à la corde de chanvre, comme bœuf à l'attelage...“⁷²

Angesichts dessen schrieb Isabelle Rouault über den Vertrag von einem „pacte ‘diabolique’ qui devait l’attacher à lui plus sûrement que le meilleur contrat d’exclusivité.“⁷³ Alexandre Vialatte verglich den Maler in einem Artikel von 1947 im „Spectateur“ indes

⁷⁰ Quittung vom 5. Mai 1917, Archives Vollards, MS 421 (9,17), fol. 1, zit. nach: Rabinow 2006, 163 sowie 169, Anm. 8.

⁷¹ So zahlte Vollard Derain für 169 Öl- und Aquarellbilder 3.300 Francs, Puy für 165 Gemälde und weitere 76 Zeichnungen 5860 Francs, Vlaminck für 48 Gemälde 1200 Francs sowie Manguin für 152 Öl- und Pastellbilder und eine unbestimmte Zahl weiterer Zeichnungen insgesamt 7000 Francs. (Vgl. Cahn, Isabelle, Ambroise Vollard. Un marchand d’art et ses trésors, Paris 2007, 35f).

⁷² Soliloques, in: Rouault 1994, 19.

⁷³ Rouault, Isabelle, Réponse à Maître Georges Izard, in: Art de France, N° 1, Paris 1961, Sonderdruck, S. 2.

mit Adelbert von Chamissons Romanhelden Peter Schlemihl, der seinen eigenen Schatten gegen ein Wundersäcklein vom Teufel eintauschte, das ihn fortan von allen materiellen Sorgen befreien sollte, ihn aber letztlich seiner Identität beraubte.⁷⁴ Auch Courtion zog einen ähnlichen Vergleich, wenn er in Rouault und Vollard Züge von Faust und Mephisto zu erkennen meinte: „Damit verschrieb sich Rouault dem Kunsthändler mit Leib und Seele. Ich kann nicht umhin, bei diesem Pakt an Faust und Mephisto zu denken.“⁷⁵ Vermutlich waren jedoch weder dem Maler noch dem Kunsthändler die Konsequenzen des Vertrages in ihrer ganzen Tragweite bewusst.⁷⁶

Seine besondere Dynamik entwickelte der Vertrag allerdings erst mit der Bitte des Malers um eine Vorauszahlung der vereinbarten Summe. Sie muss vor dem Hintergrund der drückenden finanziellen Sorgen der inzwischen auf vier Kinder angewachsenen Familie Rouaults nach ihrer Rückkehr aus Versailles in das teurere Paris gesehen werden. Vermutlich hatte man sich zu dieser Rückkehr nur mit der Aussicht auf Vollards Zahlungen entschieden und war nun auf diese angewiesen.⁷⁷ Die mit dem Krieg fortschreitende Inflation führte zu einer zusätzlichen Zuspitzung. So hatte der Franc zwischen 1913 und 1917 bereits ein Drittel, bis 1918 sogar die Hälfte seines Wertes verloren.⁷⁸ Damit erschien die mit Vollard vereinbarte Summe bald lediglich wie eine großzügige Anzahlung, die dem Kunsthändler kaum mehr als die Exklusivrechte auf die betreffenden Arbeiten zu sichern vermochte. Dies wird im Angebot des amerikanischen Kunstsammlers John Quinn von 1923 deutlich, in dem er dem Maler ein Jahresgehalt von 75.000 Francs und die Freiheit für weitere unabhängige Verkäufe in derselben Höhe in Aussicht stellte.⁷⁹

Diese Tatsache dürfte schließlich auch den Kunsthändler dazu bewogen haben, einzulenken und dem Maler bereits 1917 die gesamte Summe für den Atelierkauf zukommen zu

⁷⁴ Vgl. Vialatte, Alexandre, „L’homme qui a vendu son ombre“, Spectateur, 25.03.1947.

⁷⁵ Courthion 1962, 204. Die Verwandtschaft dieser Analogien wird im Übrigen durch die in der Literaturgeschichte gängige Charakterisierung des Schicksal Peter Schlemihls als „faustisch“ bekräftigt.

⁷⁶ Zit. nach: Baxandall 1990, 111.

⁷⁷ So schrieb Rouault im Oktober 1913 vor dem Hintergrund der mündlichen Vereinbarung mit Vollard und einer auch in ihrem Zusammenhang geplanten weiteren Einzelausstellung in Paris: „Mon rêve c’est, après cette exposition, de revenir quand même à Paris!“ (Brief vom 23.10.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 78)

⁷⁸ Vgl. Homepage des Institut national de la statistique et des études économiques:

<http://www.insee.fr/fr/themes/indicateur.asp?id=29&type=1&page=achatfranc.htm> (04.02.2009).

⁷⁹ In einem Brief Quinns an Rouault vom 28. November 1923 heißt es: „I would be glad to guarantee you 75.000 francs a year for three or five years and for that you could give me such of your painting as you thought were worth that amount. I said that I thought you could easily sell another 75.000 francs to the public or to those who appreciate you, and that the 150.000 francs would make you independent.“ (Rabinow erwähnte bei der französischen Ausgabe des Katalogs, dass der Text des Briefes nur in einer englischen Übersetzung vorliege. Sie soll hier zitiert werden, da es sich bei der französischen Ausgabe lediglich um eine Rückübersetzung handelt. (zit. nach: Rabinow 2006, 165, Anm. 28). Allerdings tat Rouault, wie Rabinow schrieb, gut daran, auf das Angebot Quinns nicht einzugehen, da dieser nur wenige Monate nach seiner Offerte verstarb (vgl. ebd.).

lassen. Immerhin schrieb er in seiner oben zitierten Antwort an Rouault über die von ihm erbetene Summe: „...vous me le demandez tout naturellement“. Möglicherweise fürchtete er mit der Inflation auch neue Verhandlungen oder, angesichts des aufgrund fehlender Transaktionen von beiden Seiten noch letztlich unwirksamen Vertrages, eine Aufkündigung desselben durch den Maler, sodass er in mehrfacher Hinsicht an einer schnellen Abwicklung interessiert war. Zudem galt Vollard inzwischen als der reichste Händler moderner Kunst überhaupt und war zu gestaffelten Zahlungen, wie sie für ihn lange aufgrund des Mangels an flüssigem Kapital üblich und zunächst mit Rouault vereinbart waren, nicht mehr genötigt.⁸⁰

Für Rouault aber bedeutete diese Zahlung neben der finanziellen Sicherheit die endgültige Bindung an die wenn auch unter keiner zeitlichen Maßgabe stehende Vollendung der vertraglich festgeschriebenen Zahl von 770 Arbeiten. Sie sollte ihn die folgenden zweieinhalb Jahrzehnte der Zusammenarbeit mit Vollard und darüber hinaus beschäftigen. Schon Anfang der zwanziger Jahre wurde sie durch die Bereitstellung mehrerer Atelierräume sowie wenig später auch eines weiteren Zimmers mit Wasch- und Schlafmöglichkeit⁸¹ unter dem Dach des Hauses Vollards in der Rue Martignac zementiert, wo Rouault unter ständiger Aufsicht des Kunsthändlers nach eigener Aussage als „prisonnier volontaire“⁸² arbeitete. Bei Künzi heißt es vor diesem Hintergrund über Vollard und dessen Vertrag mit Rouault: „Plutôt que d'emporter les toiles, il emporte le peintre.“⁸³ Und wenn Coutot schrieb „L'achat d'un atelier se concoit surtout à la mort d'un peintre“, so nahm er hierbei indirekt Bezug auf einen verbreiteten Vorwurf, der von Rouault selbst in einem Artikel von 1926 aufgenommen wurde: „On a dit que M. A. Vollard m'enterre vivant...“⁸⁴

⁸⁰ Sein Händlerkollege René Gimpel sah ihn ab 1918 als „le plus riche des marchands de tableaux modernes. Il possède dix millions.“ (zit. nach: Dumas, Ann, Ambroise découvreur de l'avant-garde, in: Roquebert, Anne (Hg), De Cézanne à Picasso. Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard, Paris 2007, zugl. AK Musée d'Orsay, 19.06.2007-16.09.2007, 33).

⁸¹ Roulet beschrieb dieses Zimmer in seinen „Souvenirs“ wie eine kleine Mönchszelle: „...c'était une petite chambre de bonne mansardée, dotée d'une fenêtre à tabatière, d'un lit de fer, d'une table et d'un lavabo, où Rouault venait après son travail se laver les mains. Il me dit y avoir souvent passé la nuit autrefois, quand son travail l'exigeait, surtout pendant une période de six ans.“ (Roulet 1961, 60).

⁸² Nouaille-Rouault 1998, 69.

⁸³ Künzi, Françoise, Ambroise Vollard, un marchand pour la vie, in: Restellini, Marc (Hg), Georges Rouault, Les Chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu, Paris 2008, zugl. AK Pinacothèque de Paris, 17.09.2008-18.01.2009, 177.

⁸⁴ La réponse du berger. Georges Rouault n'écrira pas sur Ambroise Vollard, Comoedia, 3. Januar 1926.

1.1.2. Das Schicksal der „Inachevés“ in der Zusammenarbeit mit Vollard

Die mit der Vollendung jenes umfassenden, von Vollard erworbenen Atelierfonds verbundene Problematik verschärfte sich in der Folgezeit durch die enge, über sie hinausgehende Zusammenarbeit Rouaults mit dem Kunsthändler. Während die Auslieferung erster Arbeiten zwischen 1913 und 1917 trotz redlicher, an anderer Stelle eingehender zu behandelnder Bemühungen seitens des Malers⁸⁵ zunächst an dessen angeschlagener Gesundheit sowie der kriegsbedingten Schließung der Magazine Vollards gescheitert war,⁸⁶ standen den Absichten des Künstlers ab 1917 diverse andere Tätigkeiten und Aufträge entgegen, mit denen Vollard den Maler zunehmend in Beschlag nahm. So beauftragte der Kunsthändler Rouault im Juni 1917, für die Zeit des Krieges nach einem sicheren Unterbringungsort für seine Kunstsammlung außerhalb der französischen Hauptstadt zu suchen.

Als Rouault in dem an der Loire gelegenen Saumur fündig wurde, machte Vollard ihn dort kurzerhand zum Guardian seiner Bilder.⁸⁷ Erst als er 1919 nach der Rückführung der Sammlung aus Saumur nach Paris zurückgekehrt war, konnte er sich wieder verstärkt den eigenen Arbeiten widmen. Dabei dürfte es bald zu ersten Auslieferungen gekommen sein. Dies geht aus einem Brief Rouaults vom Oktober 1920 hervor, in dem er diese Werke jedoch überraschend zurückforderte.

...Sortez tout ce qui est à moi. J'en sais le nombre. Cherchez le pendant cette semaine, mettez cela les uns sur les autres dans la pièce libre au tapis rouge... [...].
...je vous en prie, sortez cela, ce sera une grosse avance pour moi qui suis débordé, tout achat 1913, tout ce que vous pouvez trouver, surtout grandes pièces. Il est indispensable en dehors de tout (question d'art) que je puisse *revoir cela*, indispensable.⁸⁸

Hier bezog sich das „*tout ce qui est à moi*“ ohne Frage auf den „*achat 1913*“, sodass ein teilweiser Transfer von Arbeiten bis zu diesem Zeitpunkt angenommen werden muss. Bei seiner Bitte um ihre erneute Herausgabe verwies Rouault nun in großer Eindringlichkeit auf künstlerische Gesichtspunkte, die unter allen Umständen eine Revision der Arbeiten

⁸⁵ Vgl. Kapitel 7.2.1.

⁸⁶ Dass Rouault sich unmittelbar nach dem mündlichen Vertragsschluss vom Herbst 1913 um die Vollendung und Auslieferung zumindest eines Teils der Arbeiten bemühte, ist zahlreichen Passagen aus der Korrespondenz mit Suarès zu entnehmen (Briefe vom 01.11.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 81f, sowie vom 18.11.1915, in: ebd., 134).

⁸⁷ Als Konservator des Musée Gustave Moreau hatte Rouault vor, hier auch Aquarelle Moreaus in Schutz zu bringen, wozu es jedoch nicht kam (vgl. Rabinow 2006, 169, Anm. 13).

⁸⁸ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160. Dieser Brief ist auch zur Lokalisierung der Arbeiten Rouaults sowie für die Frage nach dem damaligen Arbeitsort des Malers von Bedeutung. Da Rouault in ihm an anderer Stelle Vollard ein Treffen zur „üblichen Mittagszeit“ („comme d'habitude vers midi 1/4 ou 1/2“) vorschlug, ist davon auszugehen, dass es sich hier um die gemeinsamen, von Zucchelli andernorts erwähnten, jedoch offenbar noch nicht regelmäßig stattfindenden Essen bei Vollard handelte.

notwendig machten: „Il est indispensable en dehors de tout (question d'art) que je puisse *revoir cela*, indispensable.“ Vollard scheint auf diese Forderung des Malers eingegangen zu sein. Denn im bereits genannten Vertrag von 1927, der erstmals die Zahl der den Vertrag umfassenden 770 Arbeiten nennt, ist auch von 244 Werken die Rede, die als nahezu vollendet betrachtet wurden und von Rouault gegen die Zahlung zusätzlicher Bonifikationen ein letztes Mal überarbeitet und schließlich signiert werden sollten.⁸⁹ Bei ihnen handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die im Brief Rouaults von 1920 erwähnten Bilder.

Entsprechende Bonifikationen waren nach Rebecca A. Rabinow schon seit Beginn der zwanziger Jahre Bestandteil von Zusatzverträgen zwischen dem Maler und dem Kunsthändler und könnten ebenfalls ihren Ausgangspunkt in den von Rouault zurückgerbetenen Arbeiten gehabt haben. Insgesamt sind in der bisherigen Literatur sieben solcher Verträge aus den Jahren 1921 bis 1923 sowie 1927, 1931, 1932 und 1939 greifbar.⁹⁰ Sie dürften dabei nicht zuletzt eine Form der Kompensation für die rapide Abwertung der 1917 auch für die noch ausstehende Arbeit gezahlten Summe durch die Inflation gewesen sein. Trotz des Anreizes jener zusätzlichen Zahlungen aber kam Rouault wegen immer neuer Projekte in den folgenden fast zwei Jahrzehnten kaum zur Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“. So ist dem letzten Vertrag von 1939 zu entnehmen, dass die meisten der vom Maler bis dato an Vollard ausgelieferten Arbeiten erst zwischen 1937 und 1939 in dessen Besitz gelangten.⁹¹

Noch während seiner Arbeit als Guardian in Saumur widmete er sich zwischen 1917 und 1919 dem von Vollard angeschobenen Projekt einer Illustration seiner „Réincarnations du Père Ubu“ mit insgesamt 22 Radierungen und 104 Holzschnitten. Dabei zeigte er schon bald zunehmenden Unmut über die fehlende Zeit für die Malerei. Gegen Ende seiner Arbeit an den entsprechenden Druckplatten hieß es schließlich in einem Brief an Vollard:

J'aurai une ligne de conduite dont je ne changerai pas [...]. Si je ne procède ainsi je suis *fichu* pour la peinture. [...] vous voudriez qu'en même temps que ma peinture je mette au point les planches cuivre Ubu – noir et couleur – et puis mon ouvrage et encore quoi... la céramique. [...]. Non, Monsieur Vollard, [...] il arriverait un jour où, *accablé*, je lâcherais tout brusquement.⁹²

⁸⁹ Vgl. Rabinow 2006, 165.

⁹⁰ Der Vertrag von 1932 umfasst insgesamt 46 Seiten. Einen Großteil von ihm bilden dabei jedoch Listen von Bildern, die mit Daten von 1933 und 1934 über das Jahr des Vertrages hinausreichen. (vgl. auch: ebd., 166).

⁹¹ „563 (cinq cent soixante-trois) œuvres peintes de M. G. Rouault livrées définitivement et signées dont il a été établi reçus les 2 mai 1937, 29 juillet 1937, 12 juillet 1938, 11 mai 1939.“ (zit. nach: Giertler, Camille, Les dernières œuvres, in: AK Strasbourg 2006, 188).

⁹² Brief an Vollard vom 24.08.1919, in: Rouault 1994, 159f.

Auch Suarès bestärkte ihn in seinem Widerstand.⁹³ Nach dem vorläufigen Abschluss der Arbeiten zu den „Réincarnations du Père Ubu“ und der Rückkehr nach Paris dürfte sich Rouault ab 1919 wieder mehr der Malerei gewidmet haben, was 1920 auch in seiner Bitte an Vollard zum Ausdruck kam, er möge ihm die bereits ausgelieferten Bilder zur Revision zurückgeben. Doch schon 1921 schrieb er erneut an den Kunsthändler: „Au fond, je regrette infiniment de ne pas faire exclusivement ma peinture.“⁹⁴

Tatsächlich folgte nun ein grafisches Projekt auf das andere, wobei die Anstöße zu ihnen wechselseitig sowohl vom Kunsthändler als auch vom Maler selbst kamen. Dennoch zogen sich die Klagen Rouaults über die fehlende Zeit für seine Malerei wie ein cantus firmus durch die Jahre der Zusammenarbeit mit Vollard. Letzterer drängte den Maler dagegen auch seinerseits weiterhin zur Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“ und suchte, diese dem Maler durch Bonuszahlungen in immer neuen Zusatzverträgen schmackhaft zu machen. Dabei entwickelte er schon in den Verträgen von 1922 und 1923 eine hoch differenzierte Staffelung nach dem Format der jeweiligen Bilder: 4000 Francs für Arbeiten mit einer Länge oder Höhe von über 150 Zentimetern, 2000 Francs bei einem Format von 125 × 100 Zentimetern, 1000 Francs bei 105 × 75 Zentimetern, 850 Francs bei 75 × 60 Zentimetern, 600 Francs bei 60 × 50 Zentimetern, 500 Francs bei 50 × 40 Zentimetern, 400 Francs bei 40 × 30 Zentimetern, 300 Francs bei 30 × 20 Zentimetern sowie 200 bei 20 × 15 Zentimetern.⁹⁵

Rabinow zufolge bat Rouault jedoch bald um eine Aufhebung jener Staffelungen mit der Begründung, dass die erforderliche Zeit und Kraft zur Vollendung eines Bildes nicht von dessen äußereren Maßen abhinge.⁹⁶ Eine gewisse, wenn auch moderatere Differenzierung dürfte aber dennoch beibehalten worden sein. So sah der Vertrag von 1927 nach Rabinow in einer weiteren, von ihr nicht wörtlich zitierten Passage den endgültigen Abschluss und die Signatur der 244 weitgehend als vollendet betrachteten Arbeiten für eine Zahlung von 200 bis 350 Francs vor. Wie bereits vermutet wurde, dürfte es sich hier überwiegend um jene Bilder gehandelt haben, die der Maler zunächst an Vollard ausgeliefert und 1920 zur Überarbeitung zurückgerufen hatte. Sie waren mit einem roten Kreis („rond rouge“⁹⁷) gekennzeichnet und vermutlich bereits gesondert untergebracht. Da jedoch auch bei ihnen

⁹³ „Tout ces Ubuseries ne vous valent rien. Six mois là-dedans, passe encore; mais six ans, c'est cinq de trop. [...]. Et pendant ce temps là, où est la peinture, qui est le salut et l'heureux paradis? [...]. Servez-vous de lui, et ne vous laisser pas asservir.“ (Brief Suarès an Rouault vom 20.09.1919, in: Rouault/Suarès 1960, 157f).

⁹⁴ Brief an Vollard vom 14.04.1921, zit. nach: Giertler 2006, 183.

⁹⁵ Vgl. Rabinow 2006, 165 sowie 169, Anm. 30.

⁹⁶ Bei Rabinow ist sogar zu lesen: „Because the small paintings often required more effort than large ones, Rouault asked to be paid the same price regardless of canvas size (Rabinow 2006, 170, Anm. 33).“

⁹⁷ Ebd., 165.

letzte Retuschen vorgesehen waren, konnte sich ihre Auslieferung erneut auf unbestimmte Zeit verschieben, sodass Georges Izard den Vertrag und seine schwierige Umsetzung später mit folgenden Worten kommentierte:

Dans ce contrat qui paraissait le comble de la simplicité et qui était, en réalité, bariolé comme une toile de Rouault, il y avait une couleur qui avait seule attiré et séduit l’œil du peintre: il ne devait finir et signer que „dans temps non fixé“. Il continua à s’occuper d’autre chose, c’est-à-dire à produire d’autres chefs-d’œuvre, mais il ne finit et ne signa aucune des œuvres en litige.⁹⁸

Dass Rouault in der Folge gänzlich auf eine weitere Arbeit an ihnen verzichtete, scheint von Izard zwar überspitzt worden zu sein. Dennoch sind von ihm später nachweislich nicht alle entsprechend gekennzeichneten Arbeiten an Vollard ausgeliefert worden. So finden sich auch in der Donation’63 noch einzelne Bilder mit einem „rond rouge“.⁹⁹

Vor allem erschwerten nach der schriftlichen Niederlegung des Vertrages von 1927 neue, größere Projekte eine konzentrierte Beschäftigung mit den „unvollendeten Arbeiten“ aus dem „achat 1913“. Sie sollen an anderer Stelle ausführlich in den Blick genommen werden.¹⁰⁰ Für die hier behandelte Frage bleibt dagegen vorerst festzuhalten, dass sich um 1930 erneut die Klagen Rouaults über mangelnde Zeit für die Arbeit an den „Inachevés“ häuften. In einem Brief vom Juni dieses Jahres an Suarès heißt es etwa: „J’ai hâte de reprendre tant d’œuvres peintes en cours d’exécution – voilà le but final...“¹⁰¹ Einige Monate später, im Dezember 1930, schrieb Rouault vor dem Hintergrund noch ausstehender Arbeiten an Holzschnitten für den Illustrationsband „Cirque“: „Je puis retoucher les peintures mais ne suis pas tenu à tous ces bois.“¹⁰² Für kurze Zeit hatte er sich von anderweitigen Aufgaben befreien und auf die Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“ konzentrieren können. Spätestens ab 1932 aber verdrängte die Beschäftigung mit den Illustrationen wieder ganz die Überarbeitung der unvollendeten Bilder, weshalb in einem Brief an Suarès vom August 1934 zu lesen ist: „A. V. me harcèle sans cesse avec le fameux lot de peintures – plus que jamais – de ce fait j’accepte de ne pas prendre de vacances pour être délivré de ce cauchemar.“¹⁰³

⁹⁸ Izard, Georges, Le droit moral de l’artiste dans les procès Rouault et Bonnard, Art de France, 1/1961.

⁹⁹ Nach Aussage der Fondation Georges Rouault ist der Sinn dieser Kennzeichnungen zwar nicht immer eindeutig. In einigen Fällen aber deckt er sich mit der Beschreibung der 244 im Vertrag von 1927 genannten Arbeiten.

¹⁰⁰ Vgl. Kapitel 7.2.1.

¹⁰¹ Brief an Suarès vom Juni 1930, in: Rouault/Suarès 1960, 256.

¹⁰² Brief an Suarès vom 05.12.1930, in: ebd., 260.

¹⁰³ Nachsatz im Brief vom 20.08.1934, in: ebd., 284.

Als sich Rouault 1934/35 mit einer von Vollard erbetenen Überarbeitung der Vorlagen zu den Holzschnitten für „Passion“ erneut der Malerei zuwandte,¹⁰⁴ gerieten auch die „unvollendeten Arbeiten“ des „achat 1913“ wieder in sein Blickfeld. Zu ersten Auslieferungen vollendeter Bilder an Vollard aber kam es dennoch erst ab Mai 1937. Im Hintergrund dieser letzten Verzögerungen stand dabei nicht mehr nur der fortbestehende Druck durch andere Aufträge, sondern ein allgemeines Zerwürfnis zwischen dem Maler und dem Kunsthändler, in dem sich die über Jahre angestauten Enttäuschungen beider Seiten mit aller Macht in gegenseitigen Schuldzuweisungen entluden. So beklagte sich Vollard in einem Brief an Rouault, dass ihm dieser 133 wohl bereits als vollendet versprochene Arbeiten noch nicht ausgeliefert habe und drang daraufhin ohne Zustimmung des Malers in dessen Ateliers in der Rue Martignac ein. In einem Brief vom Juni 1935, in dem er Rouault hierüber in Kenntnis setzte, warf er ihm zudem vor, dass dort teils noch feuchte Bilder nachlässig übereinander gelegt gewesen seien, die er nun zu ihrem eigenen Schutz in einen gesonderten Raum transferiert habe. Aus diesem Raum, den er mit einem neuen Schloss versehen habe, wolle er dem Maler die Bilder zu einer letzten Revision in Gruppen von jeweils vier oder fünf zukommen lassen.¹⁰⁵

Vermutlich fürchtete Vollard, dass sich Rouault in der Fülle der noch zu bewältigenden Aufgaben abermals verlieren könnte und beabsichtigte daher eine stärkere Kanalisierung seiner Kräfte. Der Maler selbst aber fühlte sich durch diese direkte Einflussnahme seiner Freiheiten beraubt und ließ sich auf das Angebot des Kunsthändlers nicht ein. Stattdessen nahm er erste Anläufe zur Erstellung eines Inventars der eigenen Arbeiten, mit dem er auch eine Dokumentation der gegenüber Vollard bereits erbrachten Leistungen beabsichtigte. Im Juli 1935 hieß es darüber in einem Brief an Suarès:

...je vais essayer [...] un inventaire rigoureux de faire toucher du doigt (à A. V.) l'horreur de la situation pour moi, (c'est possible, croyez-le bien), ensuite d'obtenir de ne plus mener cette stupide vie. J'ai résisté, d'ailleurs je m'en aperçois par l'examen des casiers où sont les œuvres que je révise pour inventaire...¹⁰⁶

Rouaults in diesem Zusammenhang hervorgebrachte Bitte um Zugang zu den seine Arbeit betreffenden Unterlagen bei Vollard gewährte ihm dieser schließlich nur unter den Augen

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.4.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. Bei Nouaille-Rouault ist von dem Druck zu lesen, der wegen der erwähnten, von Vollard geforderten 133 Bilder auf Rouault lastete. So habe ihm seine Tochter Isabelle etwa vorgeschlagen: „Pourquoi ne pas en terminer ne fût-ce que quatre?“ Seine Antwort aber sei ein brüskes „Mais non!“ gewesen. Die weitere Reaktion Rouaults kommentierte Nouaille-Rouault mit den Worten: „...il prétendait en achever cent trente-trois... Et il poussait des cris... À soixante ans de distance, Isabelle en a encore des cauchemars.“ (Nouaille-Rouault 1998, 77).

¹⁰⁶ Brief vom 11.07.1935, in: Rouault/Suarès 1960, 297.

seines Anwalts und in dessen Büro.¹⁰⁷ 1936 schien die Situation derart verfahren, dass bei-
de Seiten einen rechtlichen Beistand einschalteten¹⁰⁸ und Rouault für mehrere Monate ganz
die Rue Martignac mied.¹⁰⁹ Dass sich Händler und Künstler, wie Courthion es schrieb, aber
darauf geeinigt hätten, ihre Beziehungen gänzlich abzubrechen, trifft nicht zu.¹¹⁰ So behielt
Rouault auch weiterhin seine Ateliers im Hause Vollards, schien sie aber nur noch spor-
adisch zum Malen oder zur Fortführung des erwähnten, zusammen mit seiner Tochter Isa-
belle erstellten Inventars zu nutzen. Dies geht unter anderem aus dem Bericht Roulets von
einem gemeinsamen Besuch in der Rue Martignac im Juni 1938 hervor.¹¹¹

Auch Rabinow betonte, dass Rouault und Vollard nach dem Eklat weiter zusammengear-
beitet hätten. Dabei scheinen sich wie nach einem reinigenden Gewitter auch die Fronten
zwischen beiden geklärt zu haben. Vollard entlieh erstmals eine größere Zahl jüngerer Bil-
der Rouaults für einen eigenen Saal des Malers in der Ausstellung „Les Maîtres de l'art
indépendant“ im Rahmen der Weltausstellung von 1937, die für den Künstler zu einem
wenn auch späten, so doch entscheidenden Durchbruch führte.¹¹² Rouault wiederum be-
gann, wie aus den Empfangsbescheinigungen Vollards aus den Jahren 1937 bis 1939 her-
vorgeht, dem Kunsthändler endlich in größerem Umfang vollendete und signierte Arbeiten
aus dem „achat 1913“ auszuliefern.¹¹³ Auch im Bereich der Grafik trug die Zusammenar-
beit zwischen beiden mit den Publikationen von „Cirque de l'Étoile filante“ und „Passion“
in den Jahren 1938 und 1939 ihre wichtigsten Früchte.

Georges Chabot schrieb über diese Entwicklung in der Zusammenarbeit zwischen Rouault
und Vollard: „...la situation s'éclaircit et on établit un modus vivendi.“¹¹⁴ Hierfür ist der
letzte Vertrag zwischen Rouault und Vollard vom 8. Juli 1939 ein beredtes Zeugnis. Er do-
kumentiert in einem ersten Teil die Entwicklung der letzten Jahre und erscheint vor allem
angesichts der umfangreichen, bereits oben erwähnten Transfers von Bildern zwischen
1937 und 1939 wie deren versöhnlicher Abschluss. Dabei dürfte gerade dieser Teil auch
Rouaults Anstrengungen zur Erstellung eines Inventars verdankt sein, die im Juli 1935

¹⁰⁷ Vgl. Rabinow 2006, 166.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 166 sowie 170, Anm. 39.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., 166 sowie 170, Anm. 39.

¹¹⁰ Vgl. Courthion 1962, 304.

¹¹¹ Vgl. Roulet 1961, 69f.

¹¹² Vgl. u.a. Courthion 1961, 302.

¹¹³ So zitierten die Gerichtsakten die in den „reçus“ offenbar wiederkehrende Formulierung Vollards: „ces
toiles proviennent en partie de peintures jusqu'à présent acquises par moi.“ (Gazette du Palais 1947, 185a).

¹¹⁴ Chabot, Artiste et marchand, in: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971,
56.

noch Ausgangspunkt des Eklats gewesen waren und erst im Frühjahr 1939 abgeschlossen werden konnte.¹¹⁵

Entre Monsieur Ambroise Vollard, éditeur et marchand de tableaux, 28 rue Martignac, Paris VII^e, Registre de Commerce Seine 184394. Et, Monsieur Georges Rouault, artiste peintre, 1 rue de Courty, Paris VII^e:

Il a été convenu ce qui suit:

1. M. A. Vollard a chez lui en sa propriété et possession:

– d'une part, 563 (cinq cent soixante-trois) œuvres peintes de M. G. Rouault livrées définitivement et signées dont il a été établi reçus les 2 mai 1937, 29 juillet 1937, 12 juillet 1938, 11 mai 1939. M. G. Rouault remettre de plus à M. A. Vollard à la signature de ce contrat 30 (trente) peintures livrées définitivement et signées.¹¹⁶

Hier wurde erstmals dokumentiert, was der Maler in den über zweieinhalb Jahrzehnten der Zusammenarbeit mit Vollard trotz der Mehrfachbelastungen sowie der immer neuen Zweifel an der eigenen Arbeit mit fast 600 (563 + 30) an den Kunsthändler ausgelieferten Bildern geleistet hatte. Allerdings äußerte Rouault später gegenüber dem befreundeten Anwalt Coutot, dass von ihnen mit 300 Arbeiten nur etwas mehr als die Hälfte aus dem einstigen „achat 1913“ stammten.¹¹⁷ Die übrigen Bilder waren jüngeren Datums und standen meist in Beziehung zu dem in dieser Zeit entstandenen grafischen Œuvre.

Mit dem letzten Abschnitt des ersten Vertragsteils wird indes schon auf den Gegenstand des zweiten, weitaus umfangreicheren Teils verwiesen: die Regelung der Auslieferung weiterer 819 unvollendeter, ebenfalls formal als Eigentum Volland's betrachteter Arbeiten: „M. A. Vollard a chez lui en sa propriété et possession [...] d'autre part 819 (huit cent dix-neuf) œuvres peintes de M. G. Rouault non signées.“¹¹⁸ Im Folgenden schließt sich die genaue Regelung des Umgangs mit diesen Arbeiten an, wobei es in den Unterpunkten a) und b) um die konkrete Handhabung ihres zur Überarbeitung und Vollendung vorgesehenen Transfers zwischen der Rue Martignac und der Wohnung des Malers sowie um die vorgesehenen Bonifikationen seitens Volland's ging.

¹¹⁵ Im Dezember 1938 schrieb Rouault an Suarès: „Si une solution intervient enfin, c'est beaucoup grâce à un inventaire pictural repris cent fois depuis de longs mois, pour une sélection qui nous a mis... à bout, ma fille et moi. Que de temps perdu, que de sottises... pour rien, enfin espérons que tout finira par sortir...“ (Brief vom 22.12.1938, in: Rouault/Suarès 1960, 316). Im Februar des folgenden Jahres hieß es schließlich: „Je viens de finir, à 11h. ½ du soir, aidé de ma fille (et cela, depuis trois semaines), un inventaire pictural, plus indispensable que jamais en ces temps louches et troubles, visant une grosse transaction générale qui semble devoir aboutir...“ (Brief vom 12.02.1939, in: Rouault/Suarès 1960, 316).

¹¹⁶ Zit. nach: Coutot, Maurice, Georges Rouault, mon ami, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Palais de l'Institut, Paris 22. Mai 1985, 8.

¹¹⁷ Vgl. ebd., 9.

¹¹⁸ Ebd., 8.

2.a) M. A. Vollard s'engage à faire porter au lieu de la résidence de M. G. Rouault ces 819 œuvres peintes, par lots de 20 ou 50, les œuvres au choix de M. G. Rouault, pour la dernière révision et la signature de ces œuvres, sans responsabilité pour M. G. Rouault, à l'aller, au retour, et au séjour chez lui.

b) Ces 819 œuvres seront réglées définitivement et pour solde comme suit:

– pour 781 (sept cent quatre-vingt-une) œuvres, M. A. Vollard s'engage à verser une somme de 1000 francs dès le remise entre ses mains de chaque œuvre revêtue de la signature de M. G. Rouault;

– pour 38 (trente-huit) œuvres (toiles de 1 m- 1,20 m et hors mesure), M. A. Vollard s'engage à verser la somme de 3000 francs (trois mille) dès la remise entre ses mains de chaque œuvre revêtue de la signature de M. G. Rouault.¹¹⁹

Dass die Zahl der für diesen zweiten Teil des Vertrages relevanten 819 Arbeiten jene aus dem „achat 1913“ trotz der bereits ausgelieferten 300 Arbeiten weit überstieg, zeigt einmal mehr, dass das Arbeitsverhältnis zwischen Rouault und Vollard dem eines Exklusivvertrages nahe kam. So galten hier für die in späteren Jahren entstandenen Arbeiten, wie schon im Fall der 563 ausgelieferten Bilder, die gleichen Konditionen wie für jene aus dem „achat 1913“.

Coutot schrieb ebenfalls in Berufung auf den Maler, dass Vollard zwischen den Arbeiten unterschiedlicher Herkunft letztlich nicht unterschied. Dies dürfte jedoch auch im Sinne Rouaults gewesen sein, der damit nicht gezwungen war, die Vollendung von Bildern voranzutreiben, die ursprünglich nicht für eine Vollendung im engeren Sinn bestimmt waren oder über die inzwischen über zwei Jahrzehnte künstlerischer Entwicklung hinweggegangen waren. Der Anspruch Vollards auf die neu hinzugekommenen Bilder dürfte sich hingegen aus der nicht eigens genannten Zahlung von insgesamt etwa zwei Millionen Francs für die von Rouault unabhängig vom Vertrag von 1913 im Verlauf der zweieinhalb Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit erbrachten Leistungen sowie der Bereitstellung von Arbeitsraum und -material in dieser Zeit erklären.¹²⁰

Darüber hinaus ist den Bestimmungen des Unterpunktes a) des zweiten Teils des Vertrages zu entnehmen, dass Rouault die Überarbeitung der genannten Werke in seinem Atelier in der Rue de Courty und nicht in der Rue Martignac vorzunehmen beabsichtigte. Seit 1935 besaß er in der Rue de Courty ein eigenes Atelier, in das er sich in den Jahren des Zerwürfnisses mit Vollard zurückgezogen hatte. Diesen auch räumlichen Abstand, der nicht unwesentlich zur Beruhigung der Situation beigetragen haben dürfte, galt es offenbar auch

¹¹⁹ Zit. nach: ebd., 8.

¹²⁰ Vgl. Nouaille-Rouault 1998, 70. Auch Briand schrieb: „Ambroise Vollard avait mis un atelier à la disposition de Rouault en échange de sa production.“ (Briand 2004, 55). Allerdings geschahen diese Zahlungen nach bisherigem Erkenntnisstand punktuell und nicht, wie Dumas vermutete, in Form einer „rente mensuelle“ (Dumas 2007, 38, Anm. 75).

in Zukunft zu wahren. Rouaults freie, im Vertrag festgeschriebene Wahl der zu überarbeitenden Bilder vor deren Transfer in die Rue de Courty aber lässt vermuten, dass er die Atelierräume in der Rue Martignac zumindest als eine Art Depot weiterhin nutzte. Die Freiheit, die der Kunsthändler dem Maler hier ließ, betraf dabei auch die Überarbeitung selbst. So heißt es in einem abschließenden dritten Teil des Vertrages: „M. G. Rouault aura toute liberté de varier ou de changer de sujets.“¹²¹

Bei den vereinbarten Bonuszahlungen kam Vollard im Wesentlichen dem frühen Wunsch des Malers nach einer Gleichbehandlung der Formate nach. Dabei entsprach die von Vollard in der Regel gezahlte Summe von 1000 Francs unter Berücksichtigung des mehr als 50%igen Werteverfalls des Francs zwischen 1923 und 1939 etwa dem Preis für ein mittleres Format mit einer Größe von 50 × 40 Zentimetern nach den differenzierten Staffelungen des Vertrags von 1923. Der Preis für die wenigen großformatigen Arbeiten lag hingegen real und bisweilen auch nominal deutlich unter demjenigen von Arbeiten mit einer vergleichbaren Größe im Vertrag von 1923.¹²² Vollard gab sich hier also keinesfalls großzügiger als in früheren Verträgen. Dennoch zeigt die Tatsache, dass er nach Aussage Isabelle Rouaults bereits mit der Unterschrift zum Vertrag von 1939 die gesamte, sich aus diesen Festschreibungen ergebende Summe an den Maler gezahlt hat, dass sich die Beziehung beider nach den Turbulenzen der vorausgegangenen Jahre weitgehend normalisiert hatte. Mehr noch: statt der laut Vertrag für die Arbeiten zu zahlenden 895.000 Francs überwies der Kunsthändler eine Million Francs.¹²³

Die in den Unterpunkten c) bis e) folgenden Regelungen des Vertrages betrafen das Vorhaben einer fotografischen Dokumentation der verbleibenden 819 „unvollendeten Arbeiten“, das aus Sicht heutiger Forscher von besonderem Interesse gewesen wäre, jedoch aufgrund des frühen Todes Vollards keine Umsetzung fand:

- c) M. A. Vollard s'engage à faire photographier ces 819 œuvres dans l'état où elles se trouvent de façon que si M. G. Rouault venait à disparaître avant de les avoir poussées davantage, il ne puisse pas y avoir de discussion sur leur authenticité.
- d) M. G. Rouault signera ces photographies et marquera sur chacune d'elles: „œuvres en cours d'exécution et devant être l'objet d'une dernière révision“. Un double en se-

¹²¹ Coutot 1985, 9. Unter Punkt 3 des Vertrages steht lediglich dieser kurze Satz, sodass der Vertrag hier insgesamt vollständig wiedergegeben ist.

¹²² So sah die Regelung von 1923 für Bilder über einer Seitenlänge von 150 cm noch 4000 Francs sowie bei einer Größe von 125 × 100 cm 2000 Francs als Bonifikationen vor, was Ende der dreißiger Jahre einem realen Wert von etwa 8000 beziehungsweise 4000 Francs entsprach. Zum Vergleich: 1937 erwarb das Museum of Modern Art in New York Picassos Epoche machendes Bild der „Désmoiselles d'Avignon“ für 24.000 Dollar (damals etwa 600.000 Francs).

¹²³ Rouault, I. 1961, [4].

ra remis à M. G. Rouault. Derrière chaque photographie la mesure de l'œuvre sera indiquée.

e) M. G. Rouault se réserve le droit de ne pas signer les photographies de certaines œuvres qu'il jugera n'être pas dès maintenant dans un état suffisant. Elles seront photographiées tout de même, cette photo pouvant lui servir d'indication et il les retouchera en premier.¹²⁴

Im Hintergrund stand hier wohl nach den Erfahrungen der letzten Jahre die Angst Vollards, es könnten erneut Jahrzehnte vergehen, bevor der Maler größere Mengen der betreffenden Bilder vollenden und ausliefern würde. Mit dem Authentizitäts-Vermerk Rouaults auf der Fotografie aber besäße er im Falle des Todes des Malers dennoch jeweils einen „Rouault“. Und dass er in diesem trotz des Hinweises auf den besonderen Status in der Bemerkung „œuvres en cours d'exécution et devant être l'objet d'une dernière révision“ auch einen finanziellen Wert sah, den er unter gewissen Vorbehalten am Markt platzieren würde, zeigen vor allem die Regelungen im Unterpunkt e) des Vertrages. Warum sonst wurde hier abschließend vereinbart, dass der Maler sich bei der Überarbeitung zuerst jenen Arbeiten widmen sollte, denen er den entsprechenden Authentizitäts-Vermerk bislang verweigern wollte? Die ambivalente Formulierung „état suffisant“ ist hier verräterisch. Während sie für den Maler einen Zustand bezeichnete, in dem er sich trotz des Inachevé als Urheber der entsprechenden Arbeit bekennen konnte, sah Vollard in ihr die Aussicht auf einen weiteren, letztlich vollwertigen „Rouault“.

1.1.3. Der Streit mit den Erben Vollards und die Schenkung von 1963

Die Besitzansprüche Vollards, die sich trotz der dem Künstler gewährten Freiheiten hinter dem Vertrag von 1939 verbargen, blieben jedoch bedeutungslos, da der Kunsthändler nur zwei Wochen nach Abschluss des Vertrages auf seiner Rückkehr von einem Besuch bei Picasso in Tremblay-sur-Mauldre tödlich verunglückte. Zwar war im Vertrag – Ironie der Geschichte – für den Fall des Todes des damals 67jährigen, oft kränkelnden Rouault, nicht jedoch des fünf Jahre älteren Vollard vorgesorgt worden. Für den Maler aber stellten, auch unabhängig von den im Hintergrund stehenden Absichten des Kunsthändlers, die jüngsten Regelungen nun erstmals eine klare, auch rechtlich belastbare Unterscheidung zwischen den vollendeten, signierten und endgültig ausgelieferten sowie den verbliebenen „unvollendeten Arbeiten“ dar. Sie sollte eine der wesentlichen Grundlagen für die im Folgenden

¹²⁴ Zit. nach: Coutot 1985, 9.

zu behandelnde schwierige gerichtliche Auseinandersetzung zwischen dem Maler und den Erben des verstorbenen Kunsthändlers Mitte der vierziger Jahre darstellen.

Im Spätsommer 1939 erfuhr Rouault bei einem Aufenthalt in Beaumont-sur-Sarthe, dass die Erben Vollards seine Ateliers in der Rue Martignac versiegelt und vom Gericht einen Experten zur Auswahl und Zuteilung der Arbeiten bestimmt hätten. In einem Brief an Suarès vom 4. September schrieb er daraufhin:

...un bien spirituel risque d'être anéanti (...). Forcé par les circonstances affreuses, j'étais, voici deux jours, comme une mère à qui on dirait: Lequel de vos enfants voulez-vous exposer à la mort? [...]. C'est la plus horrible épreuve de ma vie et une mort anticipée...¹²⁵

Über seine Vorahnungen bezüglich der weiteren Auseinandersetzungen mit den Erben Vollards und deren Anwälten heißt es im gleichen Brief: „Voici un mois que je n'ai pas dormi pour bien dire, *sentant tout ce qui arrive, le sentant avec une réalité affreuse*, devant greffiers ou avocats aveugles et sourds (...).“¹²⁶ Zugleich verschärfte der Beginn des Zweiten Weltkriegs die Situation für Rouault. So musste er im Juni des folgenden Jahres wie viele seiner Kollegen vor den deutschen Truppen nach Südfrankreich an die Côte d'Azur fliehen, wo die Familie für zwei Jahre zunächst in Grasse und später in Golfe-Juan ein Domizil fand. Über den damaligen Verlust seiner Arbeiten schrieb er später an Chabot:

En 1939, date funeste pour peuples et particuliers, me furent enlevés les grands caissiers et les centaines de „notes picturales“ légères et le plus souvent graves avec lesquelles j'étais en contact perpétuel quand il me convenait, dimanches et fêtes et vacances, même en août, là-haut avec 43°. Autant me priver d'air, de lumière, de vin, de café, de pain blanc, ou de rares et précieuses amitiés que de m'enlever mon clavier pictural.¹²⁷

Als der Maler im Frühjahr 1942 nach Paris zurückkehren konnte, begegnete er ersten seiner „unvollendeten Arbeiten“ auf dem Kunstmarkt, teilweise sogar mit gefälschter Signatur. Die Erben Vollards hatten seine Bilder inzwischen, unabhängig vom Stand ihrer Vollendung, unter sich aufgeteilt und bedeuteten dem Maler, dass deren Revision nur unter Maßgabe einer von ihnen vorgenommenen Auswahl möglich sei. Diese Skrupel- und

¹²⁵ Brief vom 04.09.1939, in: Rouault/Suarès 1960, 326.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Zit. nach: Dorival (Centenaire) 1971, 153.

Rücksichtslosigkeit im Umgang mit dem Erbe des Kunsthändlers war dabei kein Einzelfall, sondern betraf auch das Werk der übrigen von Vollard vertretenen Künstler.¹²⁸

Nach letzten erfolglosen Bemühungen um eine Vermittlung suchte Rouault in Sorge um seine Arbeiten und seinen Ruf als Künstler den Juristen Maurice Coutot auf und entschloss sich 1943 zur Anstrengung eines Gerichtsverfahrens.¹²⁹ Ziel war vor allem die Verhinderung einer weiteren unkontrollierten Verbreitung der „unvollendeten Arbeiten“ auf dem Kunstmarkt, wobei er lediglich auf die Einhaltung der im letzten Vertrag mit Vollard getroffenen Vereinbarungen drang. Schließlich erklärte er sich unter der Bedingung, dass ihm die Arbeiten in ihrer Gesamtheit vorgelegt würden, sogar bereit, nach gründlicher Auswahl einen Teil von ihnen für die Erben des Kunsthändlers zu signieren. Dem im Juli 1943 vom Gericht eingesetzten Zwangsverwalter wurden hierzu bis zum Ende des Prozesses 1947 jedoch nur 195 der 819 betreffenden Arbeiten überlassen. Da es sich bei ihnen meist um frühe Stadien der Vollendung handelte, folgerte der Maler, dass die Erben die anderen Bilder aufgrund ihres fortgeschrittenen Stadiums bereits in den Kunstmarkt gebracht hatten.

Im Verlauf des Prozesses verschob sich die Verhandlung auf die Grundsatzfrage nach dem moralischen Recht des Künstlers über sein Werk sowie danach, inwieweit Kunstwerke als Werke des Geistes vor ihrer Vollendung Gegenstand eines Handels sein könnten.¹³⁰ Während die Erben Vollards in der Klausel des Vertrages von 1913 und in den späteren, auf ihr fußenden Vereinbarungen über die Vollendung der „Inachevés“ eine seitens des Malers akzeptierte „obligation postérieure à la vente“ und ein „travail supplémentaire“¹³¹ sahen, die bei ihrem Ausbleiben nicht den Besitzanspruch Vollards auf sie in Frage stellten, wurde diese vom Maler selbst und seinen Angehörigen als „condition déterminante et suspensive de son marché“¹³² betrachtet. Dieser letzten Argumentation folgte auch das Gericht,

¹²⁸ Während der Kunsthändler in seinem frühen Testament von 1911 noch vorsah, die Bilder gestaffelt in zehn oder mehr Jahren zu veräußern und später sogar beabsichtigte, ein eigenes Museum mit ihnen zu eröffnen, ist ein Großteil von ihnen bereits während des Zweiten Weltkriegs insbesondere auf den nordamerikanischen Kunstmarkt gelangt oder auf bisweilen mysteriösen Wegen verschwunden. Vor diesem Hintergrund schrieb Dumas, das Schicksal der Sammlung Vollards nach dessen Tod „pourrait faire l'objet d'un roman policier.“ (Dumas 2007, 34). Die zwei Drittel des Erbteils, die nach dem Testament der Witwe Vollards, Madeleine de Galéa, und ihrem Sohn Robert zustanden, mussten 1949 sogar unter Zwangsverwaltung der Stadt Paris gestellt werden, wobei sich ihre Rückführung aus Übersee als äußerst schwierig erwies.

¹²⁹ Coutot schrieb, dass Abbé Maurice Morel den Maler zu ihm geführt habe (vgl. Coutot 1985, 234).

¹³⁰ Hiermit gewann der Prozess mehr und mehr öffentliche, auch internationale Aufmerksamkeit und wurde zu einer Art Musterprozess für die Verteidigung der Unabhängigkeit des Künstlers gegen das kommerzielle Interesse Dritter. So heißt es in einem Artikel des New Yorker Time Magazine nach dem ersten Gerichtsurteil des Tribunal de la Seine vom 10. Juli 1946 mit dem Titel „Unfinished Business“: In Montparnasse cafes last week, Parisians, who dearly love to argue about the art of law and the law of art, pondered a question over their aperitifs. The question: “When is a work of art finished?” (Time Magazine, 22.07.1946).

¹³¹ Jeweils: Gazette du Palais 1947, 184b.

¹³² Coutot 1985, 9.

als es 1946 festhielt: „la vente d'une toile inachevée n'a pas transféré la propriété.“¹³³ Nach einer Revision der Vollard-Erben hieß es in den Akten von 1947 noch genauer, bei dem ersten und allen folgenden Verträgen zwischen Rouault und Vollard handele es sich um einen

contrat sur chose future dont la propriété, après exécution, ne peut transférée que par la délivrance effectuée sans réserve: que jusqu'à la livraison effective le peintre, resté le maître de son œuvre, peut la parfaire, la modifier, la détruire ou même la garder inachevée s'il désespère de la rendre digne de lui...¹³⁴

Zu der im Vertrag festgehaltenen „propriété et possession“¹³⁵ Vollards hinsichtlich der betreffenden Arbeiten hieß es in der Argumentation des Gerichts mit Verweis auf Artikel 1128 des Code civil, dass eine Vereinbarung nicht allein aufgrund des Einvernehmens beider Seiten schon rechtskräftig sei: „Seul peut s'opérer le transfert d'une chose existante et déterminée. Si la chose n'est pas individualisée, n'existe pas encore, pas de transfert possible.“¹³⁶

Da es sich im Fall Rouaults um einen Gegenstand geistiger Natur handelte, könne der Zeitpunkt, in dem dieser zu einem legitimen Rechtsgegenstand werde, allein vom Künstler selbst bestimmt werden: „...le peintre, seul possesseur de ce qui est le plus beau dans l'homme, c'est-à-dire la pensée créatrice, soit le seul juge de ce moment où l'œuvre doit être considérée comme définitive.“¹³⁷ Eine Nichtachtung dieses Grundsatzes, so die Begründung, bedeutete letztlich die Erlaubnis

à un marchand de tableaux qui, au début de la carrière d'un peintre aurait acheté toutes ses créations même à l'état d'ébauches, de cristalliser pour toujours sa pensée créatrice et son talent en empêchant la conception qu'il a de son art d'évoluer, car il ne pourrait plus pour l'avenir réaliser toutes les transformations qu'il juge indispensables à l'épanouissement de son art.¹³⁸

Wie weit Vollard dem Maler einen entsprechenden Vorbehalt gegenüber dem eigenen Werk zugestand, habe nicht zuletzt die Regelung gezeigt, dass Rouault den im Vertrag von

¹³³ La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1946 (2^e sem.), 108b.

¹³⁴ Gazette du Palais 1947, 186b.

¹³⁵ Vgl. Coutot 1985, 8.

¹³⁶ Gazette du Palais 1947, 185a.

¹³⁷ Gazette du Palais 1946, 112b.

¹³⁸ Ebd., 113b. Vialatte kommentierte diese Argumentation des Gerichts im weiter oben erwähnten Artikel „L'homme qui a vendu son ombre“ mit folgenden Worten: „Georges Rouault avait vendu son ombre [...]. Mais a-t-on le droit de vendre son ombre? Un tel marché vaut-il devant les juges? Et surtout l'acheteur de l'ombre a-t-il le droit de la donner pour l'homme même?“ (Vialatte 1947).

1939 vorgesehenen Fotografien der „unvollendeten Arbeiten“ auch die Signatur und damit den Authentizitätsbeweis verweigern konnte.

Der Status der Arbeiten als „unvollendet“ habe indes, so das Gericht, auch für Vollard nie in Frage gestanden.¹³⁹ Dies zeigte sich insbesondere in der klaren Unterscheidung des letzten Vertrages von 1939 zwischen den „563 œuvres livrées définitivement et signées“ sowie den „819 œuvres non signées“¹⁴⁰. Selbst wenn die Signatur bei Rouault in anderen Fällen nicht notwendig ein abgeschlossenes Bild gekennzeichnet habe, sei sie hier, analog zur Imprimatur des Schriftstellers, zum entscheidenden Kriterium für die endgültige Auslieferung geworden. Dies spiegelte sich auch in der räumlichen Trennung der Bilder bei ihrer Aufbewahrung in der Rue Martignac sowie in den differenzierten, sie betreffenden Befugnissen von Maler und Kunsthändler. So seien die 819 „unvollendeten Arbeiten“ in einem Nebenraum des Ateliers im dritten Stock des Hauses Vollards für den Maler jederzeit zur Revision und Überarbeitung zugänglich gewesen. Die bereits signierten und endgültig von Rouault ausgelieferten 563 Arbeiten hätten sich dagegen in einem eigenen Raum („atelier A“¹⁴¹) im zweiten Stock befunden, zu dem nur der Kunsthändler Zugang gehabt habe.¹⁴²

Auf Grundlage dieser Erörterungen entschied auch das Pariser Appellationsgericht im März 1947 nach der erwähnten Revision der Erben Vollards in zweiter Instanz in fast allen Punkten für Rouault. Zwar wurde der Maler zu einer Entschädigung für die fehlende Vollendung der verbliebenen Arbeiten aus dem „achat 1913“ verpflichtet. Von der Gegenseite aber verlangte das Gericht die vollständige Rückgabe der „Inachevés“ aus dem Fonds Vollard oder aber einen Schadensersatz von 100.000 Francs für jedes nicht zurückgegebene Bild.¹⁴³ Hierauf kamen neben den bereits übergebenen 195 nochmals 505 der strittigen Arbeiten zu Tage. Lediglich 119 der ursprünglich 819 Arbeiten konnten von den Erben nicht wieder zurückgegeben werden. In Bezug auf sie einigte man sich mit dem Maler darauf, dass ihm statt der vom Gericht erhobenen Schadensersatzsumme Druckgrafiken aus dem Besitz Vollards überlassen würden, unter anderem die bereits 1927 gedruckten, jedoch unveröffentlicht gebliebenen Blätter des „Miserere“.

¹³⁹ Gazette du Palais 1947, 185a.

¹⁴⁰ Jeweils: Coutot 1985, 8.

¹⁴¹ Gazette du Palais 1946, 113a.

¹⁴² Als Rouault ihn 1935 bat, einige von ihnen erneut überarbeiten zu können, habe es in einer schriftlichen Antwort Vollards geheißen: „Pour la bonne règle, il m'est impossible de vous donner les clés de l'atelier A.“ (ebd.). Hier dürfte auch die Erfahrung von 1920 im Hintergrund gestanden haben, als Rouault die bereits ausgelieferten Arbeiten mit derselben Begründung zurückbeteten hatte und Vollard für sie später offenbar wie für die anderen Arbeiten schließlich auch zusätzliche Bonifikationen zahlen musste.

¹⁴³ Dieser Schadensersatz entsprach ausdrücklich nicht dem Marktwert der Arbeiten, sodass ihre Zahlung die Erben Vollards nicht nachträglich zu deren legitimen Besitzern machte. Im Fall ihres Erscheinens auf dem Kunstmarkt blieb der Maler weiterhin ihr rechtmäßiger Eigentümer und hatte Anspruch auf ihre Restitution (vgl. Gazette du Palais 1947, 187b).

Gut ein Jahr darauf entschied sich Rouault zur Untermauerung seiner rein künstlerischen Absichten bei der Anstrengung des Gerichtsprozesses zur öffentlichen Vernichtung fast der Hälfte der zurückgehaltenen „unvollendeten Arbeiten“. Nach einer etwa 18-monatigen Auswahl verbrannte er im Beisein seines Anwalts Coutot, eines Gerichtsbeamten, seiner Tochter Isabelle sowie eines Fotografen und Kameramanns von der Wochenschau „Les actualités françaises“ 315 Arbeiten in einer Fabrik des Pariser Vororts Montreuil-sous-Bois. Coutot berichtete später hierüber:

Face à la fournaise, Rouault, armé d'une pelle, livrait aux flammes des années de travail. Parfois, soudain séduit par l'une des toiles condamnées, je demandais sa grâce. Je ne l'obtins jamais. Rouault, implacable, ne voulait pas remettre en cause les choix fixés par une méditation de dix-huit mois.¹⁴⁴

Rouaults radikale Entscheidung stand vor dem Hintergrund seines fortgeschrittenen Alters von inzwischen fast 77 Jahren und der bereits im Gerichtsprozess geäußerten Bedenken hinsichtlich einer Vollendung der zurückgekehrten Arbeiten. Schon nach dem ersten Urteil von 1946 hatte er in einem Brief an die Maritains geschrieben: „Que de temps perdu de 1939 à 1946 [...]... un temps précieux, surtout à mon âge, avec les héritiers présomptueux pour des chicanes odieuses.“¹⁴⁵ Wenig später hieß es im selben Brief: „Ce que je regrette c'est de ne pas avoir une seconde vie – pour amener certaines œuvres à un certain point...“¹⁴⁶ Die Vernichtung dürfte insbesondere jene Arbeiten betroffen haben, für die Rouault gegenüber Vollard bereits den Vorbehalt erwirkt hatte, eine Authentifizierung durch die Signatur auf ihrer Fotografie verweigern zu können. Sie möglicherweise postum auf dem Kunstmarkt zu wissen, wäre für den in Bezug auf das eigene Werk so anspruchsvollen und zugleich skrupulösen Maler unerträglich gewesen.

Die übrigen Bilder aus dem Fonds Vollard wurden in den folgenden Jahren von Rouault noch mitunter überarbeitet, kaum jedoch vollendet. Stattdessen kam es mit dem Ende des aufreibenden Prozesses gegen die Erben Vollards, das der Tochter Isabelle Rouault zufolge dem Maler den für seine Arbeit notwendigen inneren Frieden zurückgegeben hatte, zu einem letzten kreativen Durchbruch, in dessen Verlauf Hunderte neuer Bilder entstanden.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Coutot 1985, 14. Rouault selbst schrieb noch im Juli 1948 an den befreundeten Maler Léon Lehmann über die schwierige damalige Auswahl: „J'ai les yeux malades à force de veilles et de tenter de faire un choix et sélectionner les œuvres à détruire devant huissier.“ (Brief von Ende Juli 1948, zit. nach: AK Strasbourg 2006, 252).

¹⁴⁵ Brief an Jacques und Raïssa Maritain vom 15.01.1946, in: Rouault 1994, 173.

¹⁴⁶ Ebd., 175.

¹⁴⁷ Isabelle Rouault gegenüber Coutot: „Avec la victoire remportée dans son fameux procès, avec le retour de ses ouvrages en cours d'exécution, vous avez mis fin à ses angoisses, vous lui avez donné la paix.“ (Coutot

Hier konnte sich der Maler frei von dem über Jahrzehnte unter Vollard erfahrenen, mitunter aber auch selbst verschuldeten Auftragsdruck sowie von den Sorgen um den Verbleib der ihm zuletzt entzogenen Arbeiten ganz den eigenen schöpferischen Impulsen überlassen. Auch das fortgesetzte Ringen um den Abschluss des einzelnen Bildes trat nun mehr und mehr vor dem passionierten künstlerischen Tun als solchem in den Hintergrund. So fanden sich am Ende seines Lebens weit mehr als tausend unvollendete Bilder, Skizzen und Studien in seinem Atelier. Zu ihnen gehörte neben den verbliebenen Bildern aus dem Fonds Vollard zunächst eine Reihe Arbeiten aus den Jahren bis 1939, die sich zur Zeit der Versiegelung der Ateliers bei Vollard in Rouaults Wohnung in der Rue de Courty sowie in seinem Sommerhaus in Beaumont-sur-Sarthe befanden. Der größere Teil der Arbeiten aber entstammte den letzten gut eineinhalb Jahrzehnten seines Schaffens.

Nach einer Auswahl von etwa 200 Arbeiten wurde dieser innerhalb der Kunst seiner Zeit wohl einmalige Atelierfonds fünf Jahre nach dem Tod des Malers von dessen Erben, eingedenk seines besonderen Charakters sowie der schwierigen, mit ihm verbundenen Geschichte, mit insgesamt 891 Werken als „*Donation de Mme Rouault es de ses enfants*“ dem französischen Staat übereignet und so im Sinne des Malers vor einer Diffusion auf dem Kunstmarkt bewahrt.¹⁴⁸ Noch zu Lebzeiten hatte der Künstler seine Tochter Isabelle Rouault in einem „*testament pictural*“¹⁴⁹ dazu bemächtigt, diejenigen Arbeiten aus dem Atelier zu kennzeichnen, die sich in einem „*état assez avancé*“ befanden. Dabei dürften in etwa jene Kriterien gegolten haben, wie sie Rouault auch im Vertrag mit Vollard von 1939 bei der Authentifizierung einzelner unvollendeter Werke durch seine Signatur auf ihrer Fotografie leiteten.¹⁵⁰ Neben einigen wenigen fortgeschrittenen Werken wie das Bild „*Sarah*“¹⁵¹ wurden dabei vor allem solche Arbeiten aus der Schenkung ausgenommen, deren Zustand eine solche Authentifizierung zunächst nicht zuließ.¹⁵² Ein großer Teil von ihnen

1985, 16). Diese letzte Schaffensphase darf als eine der intensivsten überhaupt bei Rouault bezeichnet werden.

¹⁴⁸ Die Zahl von etwa 200 von der Donation ausgeschlossenen Werken gründet auf dem Befund des Werkverzeichnisses mit Arbeiten unter dem Verweis der Herkunft aus dem „*Atelier de G. Rouault*“.

¹⁴⁹ Nouaille-Rouault 1998, 103. Isabelle Rouault selbst schrieb in ihrem Vorwort zum Werkverzeichnis des malerischen Œuvres hierzu: „*Par disposition testamentaire de Georges Rouault j'ai été habilitée à apposer un cachet sur les esquisses qui existaient dans l'atelier du peintre au jour de sa mort et qui, après une sélection sévère, ont été conservées.*“ (Dorival/Rouault 1988, 5).

¹⁵⁰ Geneviève Nouaille-Rouault schrieb später hierzu: „*Ce sont ces dispositions qui ont conduit ma mère et ses enfants à décider de la Donation à l'État reçu par André Malraux en novembre 1963.*“ (ebd).

¹⁵¹ Dorival/Rouault 1990, Kat-Nr. 2517. Neben der „*Sarah*“ fielen jedoch noch weitere Arbeiten unter diese Kategorie und wurden als Werke aus dem Atelier des Künstlers u.a. in Pierre Courthions „*Georges Rouault. Visages. Dix études de l'atelier*“ (Paris 1969) und Waldemar Georges/Geneviève Nouaille-Rouaults „*L'Univers de Rouault*“ (Paris 1971) veröffentlicht.

¹⁵² Auch Coutot schrieb in diesem Zusammenhang: „*Le solde des inachevées qui parurent assez proche de l'achèvement [...] furent ultérieurement données à l'État...*“ (Coutot 1985, 14).

wurde allerdings zwei Jahrzehnte später mit dem Vermerk „Atelier de G. Rouault“ in das Werkverzeichnis aufgenommen, sodass auch sie inzwischen als Werke Rouaults authentifiziert sind.¹⁵³ Vergleicht man sie mit der Donation’63, so fällt es schwer, zwischen ihnen wesentliche Unterschiede hinsichtlich des Grades der Ausführung zu erkennen.

Darüber hinaus findet sich im Werkverzeichnis noch eine weitere, von den Arbeiten der Donation’63 unterschiedene Gruppe von Inachevés. Hier handelt es sich, wie aus dem vorangestellten Kommentar Isabelle Rouaults hervorgeht, um Beispiele aus der Reihe der 119 Arbeiten aus dem einstigen Fonds Vollard, die von dessen Erben im Rahmen des Gerichtsprozesses nicht an den Maler zurückgegeben wurden, in den folgenden Jahren jedoch sukzessive vom Kunstmarkt abgeschöpft werden konnten.¹⁵⁴ Bis zum Abschluss des Werkverzeichnisses im Jahr 1990 habe man dabei insgesamt, so Isabelle Rouault, etwa die Hälfte jener Arbeiten ausfindig machen und zurückgewinnen können. Seither sind etliche weitere Werke aus dieser Gruppe auf dem Kunstmarkt erschienen, die jedoch, so scheint es, zwar seitens der Fondation Georges Rouault authentifiziert, jedoch nicht mehr restituiert wurden.¹⁵⁵

Die Schenkung jenes Großteils des Atelierfonds von 1963 an das Musée national d’art moderne folgte indes einer Reihe früherer Schenkungen an dieselbe Einrichtung, insbesondere derjenigen von insgesamt 28 unvollendeten Arbeiten in der Donation’59, die noch vom Künstler selbst in die Wege geleitet worden war.¹⁵⁶ Diese zuletzt genannten Werke sind von Rouault häufig bewusst mit Kreideindikationen versehen worden, um so nicht nur deren Charakter als Inachevés zu unterstreichen, sondern mit ihnen auch die eigene Arbeitsweise und die im jeweiligen Fall leitenden gestalterischen Intentionen transparent werden zu lassen. In diese Absicht fügt sich nun ausdrücklich auch die Donation’63 ein. So heißt es in den die Schenkung begleitenden Bestimmungen der Familie Rouaults: „Il sera précisé

¹⁵³ Isabelle Rouault erwähnte jedoch in ihrem Vorwort zum Werkverzeichnis, dass im Wesentlichen Werke, die im Zusammenhang der großen Illustrationswerke standen, hier aufgenommen wurden. Die übrigen Arbeiten harrten bis heute einer Veröffentlichung in einem eigenen Katalog. Insofern dürfte auch die weitere Auseinandersetzung mit dem Nachlass Rouaults noch einige Überraschungen bieten. (vgl. Rouault/Dorival 1988, 5).

¹⁵⁴ Dabei arbeitete Rouault eng mit Coutot zusammen, der später hierüber schrieb: „Après l’arrêt de la Cour d’Appel de 1947, nous avons travaillé tous deux à la récupération des œuvres qui devaient lui être restituées et dont beaucoup manquèrent à l’appel. Elles avaient été bradées par les héritiers Vollard, mais comme elles n’étaient pas signées, beaucoup purent être ensuite repérées, parfois ornées d’une fausse signature...“ (ebd., 13).

¹⁵⁵ Vgl. etwa die Werke Rouaults im Besitz der Londoner Galerie Nathanson: <http://www.rouault-paintings.com/paintings.htm> (25.08.2009).

¹⁵⁶ Bei diesen Arbeiten handelt es sich meist um frühe Schlüsselwerke, unter anderen die von ihm als „toiles témoins“¹⁵⁶ bezeichneten „Clown au tambour“ (1903-1907), „La grande Parade“ (1907), „Le Conférencier“ (1908) sowie „Polichinelle“ (1910).

qu'elles sont exposée pour une meilleur connaissance de l'œuvre du peintre et en particulier pour la formation des jeunes artistes.“¹⁵⁷

Nach Martine Briand umfasste die Donation'63 ursprünglich lediglich 650 Arbeiten und wurde in langen, intensiven Konsultationen, insbesondere mit Bernard Dorival, dem zuständigen Konservator des Musée national d'art moderne, auf die spätere Zahl von 891 erweitert. Vermutlich wurde vor dem Hintergrund der speziellen, mit der Schenkung verfolgten Absicht schließlich auch Werke aufgenommen, die aufgrund ihrer mangelnden Vollendung zunächst zurückgehalten werden sollten. Gerade sie könnten in den Augen Dorivals für die Erhellung des Werkprozesses wertvoll gewesen sein. Dies würde auch die mit der Schenkung verbundenen strengen Bestimmungen hinsichtlich der Möglichkeit einer Ausstellung der Arbeiten erklären. So listete Isabelle Rouault insgesamt 278 Arbeiten aus der Gruppe auf, die nicht öffentlich gezeigt und nur von autorisierten Forschern konsultiert werden durften. Diese Zahl entspricht im Wesentlichen der Differenz zwischen dem ursprünglich geplanten sowie dem späteren Umfang der Gruppe.¹⁵⁸

Angesichts des besonderen Charakters des Fonds waren mit der Schenkung neben den Einschränkungen bezüglich einer Ausstellung der Arbeiten jedoch weitere, ungewöhnlich restriktive Bestimmungen verbunden, die erst in den letzten Jahren seitens der Fondation Georges Rouault gelockert wurden. So durfte keine der Arbeiten – wohl auch aufgrund ihrer Fragilität – zu Ausstellungen anderer Museen ausgeliehen werden. Zudem gab es ein striktes Verbot der Fotografie, das eine Erforschung der Gruppe in ihrer Gesamtheit beträchtlich erschwerte. Andererseits war an die Schenkung die Forderung geknüpft, dass die nicht mit dem Ausstellungsverbot belegten Arbeiten in wechselnden Hängungen mit jeweils einem Viertel der Gruppe in einer Dauerausstellung gezeigt würden. Dabei sollte ausdrücklich auf ihre Herkunft und den mit ihr verbundenen besonderen Charakter hingewiesen werden: „...mention devra être faite que Rouault les considérait comme inachevées, a refusé de les mettre dans le commerce.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Zit. nach: ebd., 51.

¹⁵⁸ Über die intensive damalige Auswahlarbeit heißt es bei Briand: „Deux années ont été nécessaires pour composer un ensemble reflétant le mode de travail [...] et l'évolution de l'œuvre. En tant que conservateur du musée qui allait recevoir le donation, Bernard Dorival, spécialiste de l'œuvre de Rouault et proche de la famille, fut associé à chaque étape, y compris au choix difficile et rigoureux qui devait permettre aux historiens et au public privilégié du musée l'approche ainsi que l'étude de quarante années de création.“ (ebd., 53).

¹⁵⁹ Ebd., 51.

1.2. „Œuvre inachevée“ oder „instrument de travail“?

Um die Gruppe der Donation’63 in ihrem Charakter besser greifbar werden zu lassen, soll zunächst nach der Berechtigung des mit ihr verbundenen Terminus’ des Inachevé gefragt werden. Schon die Geschichte der Schenkung hat die Schwierigkeiten seiner Definition im Kontext des Werkes Rouaults gezeigt. Da es sich bei den Arbeiten der Donation’63 um einen Großteil seines künstlerischen Nachlasses handelt, ist ihr Erscheinungsbild naturgemäß heterogen. Ihr gemeinsamer Nenner ist dabei nicht in erster Linie der Charakter des Unvollendeten, wie ihre allgemeine Bezeichnung als „œuvres inachevées“ zunächst vermuten lässt, sondern vor allem die einfache Tatsache ihres Verbleibs ohne Signatur im Atelier des Künstlers. Erst aufgrund dessen sowie vor dem Hintergrund der Klauseln des Vertrages mit Vollard und des auf ihm beruhenden Gerichtsentscheids von 1947 wurde der Status dieser Arbeiten als „unvollendet“ definiert.

Insofern erscheint der Begriff „œuvres inachevées“ hier als terminus technicus. Auch dem unveröffentlichten Pressecommuniqué Isabelle Rouaults zu einer Präsentation der Schenkung im Jahr 1985 ist zu entnehmen, dass es sich aus genuin künstlerischer Sicht keineswegs nur um unvollendete autonome Arbeiten, sondern auch um „études“ und „esquisses“ handelte,¹⁶⁰ die ihrem klassischen Verständnis nach nicht selbst Gegenstand der Vervollendung waren, sondern bestenfalls Mittel zu eben dieser. Im Folgenden soll nun der Versuch einer ersten Scheidung zwischen der Kategorie des unvollendeten autonomen Bildes sowie verschiedenen Formen heteronomer Arbeiten vorgenommen werden. Hierzu sollen im Wesentlichen drei Parameter dienen: der funktionelle Kontext der Arbeit, ihr Format sowie die Entscheidung für oder gegen eine abschließende Maroufage als weiteres Indiz für ihren auto- beziehungsweise heteronomen Charakter.

1.2.1. Das Kriterium der Funktion

Rouault selbst sprach von seinen Arbeiten nicht selten als „ébauche“, „esquisse“ oder „étude“, wobei es fließende Übergänge zu den von ihm als autonom verstandenen Bildern gab.¹⁶¹ Entsprechend schwierig stellt sich eine Unterscheidung zwischen ihnen innerhalb der Donation’63 dar. Klassische Skizzen als rein grafische, in der Regel kleinformatige

¹⁶⁰ Zit. nach: Briand 2004, 50.

¹⁶¹ Mitunter sind die Bezeichnungen nicht im wörtlichen, sondern im übertragenen Sinn zu verstehen und betonen lediglich die Vorläufigkeit des jeweils Geschaffenen (vgl. u.a.: Brief vom 25.06.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 60).

Vorarbeiten im Sinne des französischen Begriffs „croquis“¹⁶² finden sich hier kaum. Im eigentlichen Sinn trifft dies nur auf eine kleine Gruppe von etwa einem Dutzend Beispielen zu, unter ihnen Arbeiten zu den Lithografien der 1929 veröffentlichten „Paysages légendaires“¹⁶³. Darüber hinaus begegnen einige kleinere Tuschzeichnungen, die Bezüge zu den Holzschnitten für die „Réincarnations du Père Ubu“ aufweisen, ihrem Charakter nach aber eher freie Studien oder Variationen als konkrete Skizzen zum jeweiligen Motiv darstellen. Sie stehen nahezu im gleichen Rang wie die schließlich aus ihrer Mitte gewählte eigentliche Vorlage zur Umsetzung im Druck.¹⁶⁴

Dem deutlich dehnbareren und facettenreicheren Begriff der Studie ist dagegen ein großer Teil des Gesamtfonds zuzurechnen. Neben den genannten Arbeiten zu den „Réincarnations du Père Ubu“ gehören ihm zahlreiche Tuschzeichnungen zu Motiven des Grafikzyklus „Misere“ an, denen in einem eigenen Kapitel der Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.¹⁶⁵ Bei ihnen ist nicht nur aufgrund einzelner, von Rouault eingebrachter farbiger Akzente eher von Studien und Variationen als von Skizzen zu sprechen. Auch ihr großes, an den Originalmaßen der Radierplatten orientiertes oder diese bisweilen übersteigendes Format spricht gegen eine einfache Kategorisierung als Skizze. Oft handelt es sich hier um begleitende Studien aus der Entwurfsphase oder aus der Zeit der Überarbeitung der mittels Heliogravüre übertragenen Vorlagen auf den Druckplatten. Letzteres wird besonders in einer Reihe von Pausen anschaulich, bei denen Rouault mit einem Bleistift die Hauptlinien der Komposition von der Heliogravüre oder der zugrunde liegenden Vorlage übernommen und sich anschließend in Zeichentusche ihrer wesentlichen formalen Abläufe versichert hat.¹⁶⁶

Besonders anschaulich wird der Studiencharakter bei einer großen Gruppe von Arbeiten, die vor dem Hintergrund farbiger Drucke oder Druckversuche standen. Sie umfasst mit beinah einhundert Werken etwa ein Neuntel des Gesamtfonds. In der Regel, insbesondere bei den zahlreichen Arbeiten zum Vorhaben einer farbigen Wiederaufnahme des „Misere“, handelt es sich um Malereien über dem jeweiligen Druck. Hier hat sich Rouault der großformatigen Radierungen zur formalen Orientierung bedient und auf ihnen frei die Zusammenstellung der Farben erprobt. Dass er dabei nicht in erster Linie autonome Einzel-

¹⁶² Vgl. Brüggen, Viktoria von der, Zwischen Ölskizze und Bild, Untersuchungen zu Werken von John Constable, Eugène Delacroix und Adolph Menzel, Frankfurt am Main 2004, 75.

¹⁶³ Vgl. u.a. die Inachevés Nr. 719-721.

¹⁶⁴ Vgl. „Projet de gravure pour Ubu“ (Studie zum Deckblatt der „Réincarnations du Père Ubu“), Inachevé Nr. 213.

¹⁶⁵ Kapitel 3.1.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

werke schaffen wollte, zeigt sich meist daran, dass er die formgebenden Konturen der Drucke freiließ und nur die Binnenflächen übermalte oder mit farbigen Akzenten versehen hat. Neben ihnen findet sich eine Reihe von Farbversuchen aus anderen Kontexten, vor allem zu Motiven der Aquatinten aus dem Illustrationsband „Cirque de l’Étoile filante“.¹⁶⁷ Hier bot das mehrstufige Druckverfahren zahlreiche Abzüge, auf die Rouault zur Erprobung und Nuancierung der Farbkombinationen zurückgreifen konnte. Oft finden sich allerdings nur noch Fragmente von ihnen, in denen der Maler das jeweilige Motiv auf sein Zentrum konzentriert oder Details ausgewählt und diese als Anhaltspunkte für weitere Arbeiten aufbewahrt hat.¹⁶⁸ Bei anderen Beispielen, wie dem „Clown debout“¹⁶⁹ griff Rouault nicht unmittelbar auf die Drucke zurück, sondern übernahm deren Motive im Pausverfahren, um auf ihnen in der Folge mit verschiedenen Farbtönen zu experimentieren.

Eine weitere umfangreiche Gruppe stellen Studien dar, die im Rahmen der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu den Holzschnitten für den Illustrationsband „Passion“ in Öl entstanden.¹⁷⁰ Zwar bewegen sie sich mit ihrem Status bisweilen bereits zwischen der einfachen Studie und dem autonomen, unvollendet gebliebenen Werk. Da Rouault hier aber ein Motiv durchspielte, dessen endgültige Form in der Regel nicht in ihnen, sondern in der überarbeiteten, später signierten Gouachevorlage bestand, kann in ihrem Fall letztlich ebenfalls von begleitenden Studien gesprochen werden. Nur in solchen Fällen ist hier von einem autonomen Werk zu sprechen, wo sich in weit über die Entstehungszeit des ursprünglichen Motivs hinausgehenden Überarbeitungen der Wille zu einer eigenständigen Vollendung manifestiert.¹⁷¹ Mitunter handelt es sich auch um Fragmente, die dem Maler als eine Art Steinbruch für weitere Kompositionen dienten.

Mehr Eindeutigkeit hinsichtlich des Charakters der Studie besteht wiederum bei einer Reihe ebenfalls in der Donation'63 zu findender Arbeiten, die im Zusammenhang der Dekoration für die Aufführung von Serge Diaghilews „Le Fils prodigue“ mit den Ballets russes 1929 in Monte-Carlo entstanden. Sie umfassen große Landschafts- und Figurenstudien, aber auch Entwürfe zu einzelnen Elementen der Staffage.¹⁷² Neben ihnen finden sich noch einige freie Studien zu diversen Sujets, bei denen nicht in erster Linie die direkte Bezugnahme auf ein anderes Werk, sondern die Art und Weise der Ausführung auf eine Studie

¹⁶⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁶⁸ Vgl. u.a. Abb. 32 und 33.

¹⁶⁹ Abb. 27.

¹⁷⁰ Kapitel 3.4.

¹⁷¹ Dies gilt etwa für das Inachevé Nr. 843 zum Motiv „Bon Larrou... Mauvais Ladre“ auf Seite 62 des Bandes „Passion“, auf dessen Abbildung hier jedoch verzichtet wurde.

¹⁷² Vgl. u.a. „Étude de vase (décor pour le „Fils prodigue“)“, Inachevé Nr. 225.

schließen lässt. Mitunter nehmen sie die Themen der großen Illustrationswerke auf, sind aber allein wegen ihres größeren Formats als von ihnen unabhängig zu betrachten. Einige von ihnen behandeln die Thematik des „Ubu“.¹⁷³ Ihre stilistische Verwandtschaft zu den Illustrationen der „Réincarnations du Père Ubu“ ist jedoch nach Dorival lediglich auf eine gemeinsame Anregung in den Theatervorstellungen zu „Malikoko, roi nègre“ zurückzuführen, zu denen Volland Rouault mehrmals im Blick auf die geplante Illustration 1919 ins „Théâtre du Châtelet“ mitgenommen hatte.¹⁷⁴

Insgesamt beläuft sich die Zahl der hier unter dem Blickwinkel der Funktion und des Charakters als Skizze oder Studie identifizierten Arbeiten auf etwa 250 und damit auf einen Anteil von deutlich über einem Viertel der gesamten Donation'63. Für sie gilt letztlich nicht im engeren Sinn der Begriff des Inachevé, weil sie in Funktion einer anderen Arbeit standen oder sich einer weitgehend freien künstlerischen Suche verdankten und damit ebenso wenig wie Erstere Gegenstand eines expliziten Strebens nach Vollendung waren. Doch soll der hier eingenommene Blickwinkel im Folgenden noch durch zwei weitere Indikatoren ergänzt beziehungsweise erweitert werden, demjenigen des Formats sowie des von Rouault verwendeten spezifischen Bildträgers. Durch sie ist eine weitere wesentliche Differenzierung zwischen heteronomen Werken auf der einen sowie unvollendeten, aber autonomen Werken auf der anderen Seite möglich.

1.2.2. Das Kriterium des Formats

Schon bei einem ersten Blick auf die Gruppe der „Inachevés“ überrascht der Anteil kleinformatiger Arbeiten, die dennoch oft erstaunliche Mengen an Farbmateriel in mehreren übereinander liegenden Schichten tragen. Sie erinnern bisweilen an Roulets Bericht von seinem Besuch im Atelier des Malers in der Rue Martignac im Jahr 1938, wo er einige Landschaften zu Gesicht bekam, über die er später schrieb: „Même s'ils ont été très travaillés, beaucoup de paysages sont à peine plus grands que la main.“¹⁷⁵ Bei deutlich über dreihundert Beispielen aus der Donation'63 und damit immerhin über einem Drittel des gesamten Fonds liegt die durch das Format eingenommene Fläche unterhalb der Größe eines A4-Blattes. Von ihnen wiederum ist noch über ein Viertel kleiner als ein A5-Blatt oder bewegt sich sogar in jenen von Roulet beschriebenen Bereichen.

¹⁷³ Vgl. u.a. „Défilé“, Inachevé Nr. 588.

¹⁷⁴ Vgl. Dorival 1964, 81, Kat.-Nr. 88 recto/verso. J.-P. Morel schrieb, dass das Stück erstmals im November 1919 im „Théâtre du Châtelet“ aufgeführt wurde (Morel, J.-P. 2007, 480).

¹⁷⁵ Roulet 1961, 68.

Da Rouault jedoch trotz ihrer geringen Dimensionen oft viel Zeit, Kraft und nicht zuletzt Material in diese Arbeiten investiert hat, ist Vorsicht vor ihrer allzu schnellen Einordnung als Studie aufgrund des Formates geboten. Zudem befanden sich die oben von Roulet erwähnten, ihrem Charakter nach vergleichbaren Arbeiten im so genannten „Atelier A“ in der Rue Martignac, das nach den strengen Regelungen Vollards nur für vollendete und signierte Arbeiten als Trockenraum diente.¹⁷⁶ Und auch der Maler selbst betonte wiederholt, dass die Größe eines Bildes nicht zuerst in seinem Format liege. So heißt es in den „Soliloques“:

La Grandeur est dans la conception, l’œil, le cœur, la main de l’artiste, non dans les dimensions géométriques de l’œuvre. Le génie ne consiste point tant à faire des choses de proportions gigantesques, mais avec peu une œuvre pie.¹⁷⁷

Bei den Verhandlungen mit Vollard um einzelne Boni für vollendete Bilder wehrte sich Rouault ebenfalls vehement gegen eine Staffelung nach dem jeweiligen Format, weil kleine Arbeiten oft mehr Anstrengung erforderten als große.¹⁷⁸ In Verträgen mit Vollard aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre reichte diese Staffelung bis zu Bildern einer Größe von 30 × 20 und sogar 20 × 15 Zentimetern. Auch wenn der Preis für sie bedeutend niedriger lag als bei größeren Arbeiten,¹⁷⁹ suggerieren diese Festlegungen doch, dass es sich hier um eigenständige Werke mit dem Ziel der Vollendung handelte. Allerdings bleibt zu hinterfragen, inwieweit sich diese Regelungen nicht auch aus dem „tout ou rien“¹⁸⁰ Vollards ergaben, das letztlich keine Unterscheidung zwischen autonomem Bild und Studie vorsah und Rouault auch zu einer „Vollendung“ Letzterer zwang.

Dennoch ist auffallend, dass sich innerhalb der Donation’63 deutlich mehr kleinere Arbeiten befinden als im Durchschnitt der im Werkverzeichnis Dorivals angeführten vollendeten Werke. Offenbar standen jene Arbeiten unter einer leicht veränderten Prämisse. Was aber unterscheidet sie über die Tatsache ihres kleinen Formats hinaus von den autonomen Bil-

¹⁷⁶ Vgl. Gazette du Palais, 1946 und 1947, Tribunal de la Seine (1er Chambre), 10 juillet 1946, 113 (erste Spalte).

¹⁷⁷ Soliloques, in: Rouault 1994, 47. In „Stella Vespertina“ verwendete der Maler zur Illustrierung derselben Ansicht sogar die sprechende Metapher von der fiktiven Insel Lilliput aus dem Roman Jonathan Swifts: „Le peintre aimant son art est roi dans son royaume, fût-il à Lilliput et lilliputien lui-même.“ (Stella Vespertina, in: ebd., 116).

¹⁷⁸ Vgl. Rabinow 2006, 165 sowie 170, Anmerkung 33. Hedy Hahnloser zitierte aus einem Brief des Malers aus der Zeit zwischen 1919 und 1921: „Vous devez comprendre que la dimension n'est rien et l'œuvre est tout. Vendre des toiles suivant la mesure c'est une coutume de marchands...“ (Hahnloser-Ingold, Margrit, L’acceuil de Rouault en Suisse: témoignage d’une amitié, in: AK Paris 1992, 41).

¹⁷⁹ Während Rouault nach einem Vertrag vom 25. Januar 1923 für Bilder von über 1,50 m 4000 Francs erhielt, gab es für das kleinste Maß von 20 × 15 cm mit 200 Francs nur ein Zwanzigstel dieser Summe (vgl. Rabinow 2006, 165).

¹⁸⁰ Nouaille-Rouault, Geneviève, Rouault, mon père, Paris 1998, 69.

dern und kennzeichnet sie möglicherweise als Studie oder allgemein als heteronome, nicht auf Vollendung hin angelegte Werke? Mit kaum mehr als siebzig Beispielen stellen die zuvor aufgrund ihrer Funktion oder ihres Charakters als Skizze oder Studie erkannten Arbeiten nur etwa ein Viertel und somit einen relativ geringen Teil unter ihnen. Doch hilft hier erneut der Blick auf eine von Roulet berichtete Episode, in der von mehreren Alben mit kleinformatigen Farbstudien die Rede ist, die ihm der Maler 1939 in Beaumont-sur-Sarthe gezeigt hatte.¹⁸¹ Aus den überlieferten Kommentaren Rouaults zu ihnen wird deutlich, dass es ihm hier nicht um vollgültige Werke, sondern in erster Linie um das variierende Durchspielen eines Sujets, einer Komposition oder auch nur eines Details ging. Zu dieser Kategorie dürfte eine ganze Reihe kleinformatiger Landschaften aber auch figürlicher Variationen, insbesondere von Köpfen, aus der Donation'63 zählen.¹⁸² Sie stellen eine überraschend klassische Form der freien Studie dar, die an Variationen und Improvisationen in der Musik, letztlich also an musikalische „Etüden“ denken lässt.

Neben ihnen finden sich unter den kleinformatigen Arbeiten jedoch auch Beispiele, in denen Rouault weniger systematisch gestalterische Fragen durchspielte und für die allgemein der von ihm selbst geprägte Begriff der „notes picturales“¹⁸³ herangezogen werden kann. Auch seine Bezeichnung der Arbeiten aus dem Fonds Vollard als „clavier pictural“¹⁸⁴ wäre in diesem Zusammenhang zu nennen, wird doch aus ihr deutlich, dass es sich bei einem Großteil der hier behandelten Werke mehr um ein Instrument seiner künstlerischen Arbeit als um deren eigentliches Ziel handelte. Dies zeigt sich vor allem in den zahlreichen Fragmenten aus der Donation'63, bei denen Rouault seine Bilder in die einzelnen Elemente dissozierte, aus denen sie „komponiert“ waren.¹⁸⁵ Sie erscheinen wie die bildnerische „Klavierschlüssel“, derer sich der Maler bei seiner Arbeit bediente. Mit etwa achtzig Arbeiten stellen sie fast ein Zehntel des Fonds, wobei sie zu drei Vierteln der Gruppe der Kleinformate angehören.

Über diese Beispiele hinaus, die auf einen gewissen Bezug zwischen dem kleinen Format eines Werkes und seiner heteronomen Bestimmung hinweisen, bleibt jedoch die Frage nach einem allgemeinen Richtmaß, ab welchem Format – unabhängig von der Verschränkung mit den genannten anderen Charakteristika – in der Regel nicht mehr von einem autonomem Werk gesprochen werden kann. Setzte man die Grenze bei der Fläche eines A4-Blattes an, so beliefe sich die Zahl der Kleiformate und Studien innerhalb der

¹⁸¹ Roulet 1961, 247.

¹⁸² Vgl. Kapitel 4.5.2.

¹⁸³ Zit. nach: AK Paris 1971, 153.

¹⁸⁴ Zit. nach: ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.5.1.

Donation'63 mit ungefähr 500 bei einem Anteil von weit über der Hälfte des gesamten Fonds. Allerdings liegen die ganzseitigen Illustrationen zu „Cirque de l'Étoile filante“ und „Passion“ mit einem Format von 30×20 Zentimetern ebenfalls an dieser Grenze.¹⁸⁶ Daher bedarf es einer nochmaligen, letzten Eingrenzung, die unter Berücksichtigung des dritten, in diesem Zusammenhang zu betrachtenden Kriteriums erfolgen soll: demjenigen der abschließenden Würdigung und damit signifikanten Aufwertung einer Arbeit durch die Marouflage.

1.2.3. Das Kriterium des Bildträgers

Wie an anderer Stelle noch ausführlicher in den Blick zu nehmen sein wird, malte Rouault in der Regel auf einfachem Papier, das er erst später – bei günstigem Verlauf der Arbeit – auf Leinwand oder Holz aufzog. Dass es sich hier um eine der letzten und abschließenden Maßnahmen des Malers handelte, zeigt sich etwa darin, dass die meisten marouflierten Bilder von ihm nicht nochmals überarbeitet worden sind. So liegt der die Leinwand und das Bild am Rand umfassende Klebefalz hier meist über der letzten Malschicht. Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass sich auch in der Donation'63 eine Reihe marouflierter Arbeiten finden lässt. Doch greifen in diesem Fall erneut Ausnahmeregelungen. So handelt es sich hier zum einen um auffallend fragile Bilder, bei denen der Marouflage vor allem eine stabilisierende Funktion zukam. So findet sie sich bei ungewöhnlich großen und damit für Verwerfungen jeglicher Art anfälligen Formaten, aber auch bei zarten, vom Maler gern für Übernahmen im Pausverfahren verwendeten Seiden- oder Transparentpapieren. Darüber hinaus bot sie dem Maler bei Arbeiten, die durch seinen robusten Umgang mit den eigenen Werken in Mitleidenschaft gezogen waren, die Möglichkeit einer erneuten und dauerhaften Stabilisierung.

Zum anderen begegnet die Marouflage häufiger bei Arbeiten, die dem einstigen Fonds Vollard angehörten. Hier erscheint sie als Teil einer systematischen Aufarbeitung der seit 1939 vermissten „unvollendeten Arbeiten“ durch Rouault. Nach ihrer Rückkehr aus den Händen der Erben Vollards 1947 war der Maler, abgesehen von der inzwischen erfolgten stilistischen Entwicklung, der in diesem Umfang kaum mehr Rechnung zu tragen war, auch körperlich nicht mehr in der Lage, sich ihrer weiteren Bearbeitung und Vollendung zu widmen. So blieb neben der Aufsehen erregenden Verbrennungsaktion im November 1947 für die verbliebenen Arbeiten oft nur die Marouflage als Bestätigung eines aus Sicht des

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.2. und 3.3.

Künstlers zumindest verheißungsvollen Zustandes. Schon 1946 hatte es in einem Brief an das Ehepaar Maritain geheißen: „Ce que je regrette c'est de ne pas avoir une seconde vie – pour amener certaines œuvres à un certain point...“¹⁸⁷ Nur vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die damals von Rouault marouflierten Arbeiten mitunter überraschend frühe Entwicklungsstadien zeigen.¹⁸⁸ So ist diese Maßnahme vergleichbar mit späteren Kreidemarkierungen, die Rouault nach der eigentlichen Aufgabe seines Malens vornahm, um den Blick des Betrachters in jene Richtung zu lenken, in welche ihn weitere Überarbeitungen geführt hätten.¹⁸⁹

Auch wenn die Marouflage vor diesem Hintergrund nicht in jedem Fall als Hinweis auf die bevorstehende Vollendung eines Werkes verstanden werden kann, so doch zumindest auf dessen tendenziell autonomen Charakter. In gewissem Sinn erscheint diese Maßnahme sogar als letztes Indiz für einen endgültigen Übergang zum Status eines autonomen Bildes. Und so ist unter Verschränkung der Kriterien des Formats und der Marouflage eine nochmalige Differenzierung bei der Scheidung zwischen Studie und autonomem Werk möglich. Dabei fällt auf, dass der Anteil der Marouflagen bei Arbeiten von der Fläche eines A4-Blattes oder leicht darunter (500 bis 600 Quadratzentimeter) mit einem Anteil von einem Drittel noch weitgehend dem Durchschnitt aller Bilder des Fonds entspricht. Darunter aber nimmt der entsprechende Anteil schnell ab. So ist bei den Arbeiten mit einer Fläche von unter 500 Quadratzentimetern nur noch jedes fünfte, bei jenen unter 400 Quadratzentimetern lediglich jedes zehnte Werk maroufliert.

Diese signifikante Abnahme des Anteils marouflierter Arbeiten unterhalb einer Fläche von 500 Quadratzentimetern soll hier daher als neue allgemeine Richtlinie bei der Grenzziehung zwischen Studie und autonomem Bild unter dem Blickwinkel des Formats dienen. Zählt man aber die damit ebenfalls pauschal als Studien zu betrachtenden Arbeiten zu jenen hinzu, die bereits aufgrund des Charakters und der Funktion dieser Kategorie zugeordnet wurden, so liegt der Anteil der Studien mit einer Zahl von etwa 430 leicht unterhalb der Hälfte des Gesamtfonds der Donation'63. Selbst wenn die Einordnung im Einzelfall neu zu hinterfragen bleibt, erscheint dies doch für den Charakter der Gruppe insgesamt als repräsentativ. Jener stärkeren Differenzierung wurde bei den Untersuchungen wie bei der Darstellung ihrer Ergebnisse in der vorliegenden Arbeit insofern Rechnung getragen, als die

¹⁸⁷ Brief an Jacques und Raïssa Maritain vom 15.01.1946, in: Rouault 1994, 175.

¹⁸⁸ Vgl. „Robes rouges, toques noires“, Inachevé Nr. 670, Abb. 62.

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 5.2.3.

beiden hier voneinander geschiedenen Gruppen unter eigenen Prämissen und in je eigenen, großen Kapiteln betrachtet wurden.¹⁹⁰

2. Stationen künstlerischer Reife – zur stilistischen Einordnung der untersuchten Arbeiten

Bevor in den folgenden Kapiteln der Blick auf einzelne ausgewählte Beispiele aus der Donation'63 und ihre Aussagekraft hinsichtlich des Werkprozesses gerichtet wird, ist eine kurze allgemeine Darstellung der stilistischen Entwicklung Rouaults unablässig. Sie soll neben den konkreten, im Einzelfall zu besprechenden motivischen Bezügen als weitere entscheidende Grundlage für die Datierung und Einordnung der einzelnen Werke in das Gesamtœuvre dienen. Der zeitliche Rahmen dieser Darstellung umfasst dabei entsprechend der Mehrzahl der in der Donation'63 befindlichen Arbeiten sowie der hier im Besonderen besprochenen Beispiele die Zeit vom Ende der expressionistischen Phase Rouaults und seiner Rückkehr zur Ölmalerei über die von der Grafik und der intensiven Beschäftigung mit den großen Illustrationsbänden geprägte Zusammenarbeit mit Vollard bis hinein in das licht- und farbgetränkte Spätwerk des Malers.

2.1. Jahre der Suche (1909-1918)

Die Jahre der Suche zwischen 1909 und 1917 waren stilistisch geprägt durch eine Abkehr von der bis dahin bestimmenden Aquarellmalerei mit ihrem charakteristischen expressiven Duktus sowie der Entdeckung einer neuen, nicht zuletzt durch die Begegnung mit der Keramik gefundenen Materialität in der Malerei. Im Bereich der Ikonografie kam es zur Entwicklung eines gewichtigen Teils der späteren Motive des „Miserere“-Zyklus, für die Rouault bereits damals nach Möglichkeiten einer Publikation im Druck suchte.

2.1.1. Die Wiederentdeckung der Ölmalerei (1909-1913)

Um die Wende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts vollzog sich bei Rouault mit der Rückkehr zur Ölmalerei auch ein entscheidender Stilwandel.¹⁹¹ Der kraftvolle, bisweilen

¹⁹⁰ Kapitel 3 und 4.

¹⁹¹ Vgl. Hergott, Fabrice, Rouault, Recklinghausen 1993, 16 (1910); Bellini 1972, 63 (1911); AK Paris 1992, 199 (1910); AK Lugano 1997, 249 (1911-12); Gohr 1983, 124 (1908-10); Beck, Rainer, Form – Farbe –

wie „Messerstiche“¹⁹² das Motiv durchkreuzende, nervös zuckende Duktus der frühen Aquarelle wich einem ruhigeren, in großen Flächen vorgenommenen Auftrag von stärker deckenden Gouache- und zunehmend auch wieder Ölfarben. Siegfried Gohr machte für diese Entwicklung vor allem die Begegnung mit dem Werk Paul Cézannes verantwortlich, auf dessen Einfluss er bereits die starke Bedeutung der Farbe Blau in der vorausgegangenen expressionistischen Periode zurückgeführt hatte.¹⁹³ Obgleich Cézannes Bedeutung nicht zuletzt durch die Rolle, die Rouault ihm in seinen Schriften aus dieser Zeit beimaß,¹⁹⁴ unbestritten ist, dürften für die hier beobachtete stilistische Entwicklung jedoch noch andere Momente von Bedeutung gewesen zu sein.

Zu ihnen könnte das in diesem Kontext bislang kaum beachtete Werk des deutschen Malers Hans von Marées gehört haben, dem der von Rouault mit ins Leben gerufene Salon d’Automne im Herbst 1909 auf Initiative des einflussreichen deutschen Kunstschriftstellers und –vermittlers Julius Meier-Graefes eine postume Retrospektive widmete, die seinerzeit unter Künstler- und Kritikerkreisen auf reges Interesse stieß.¹⁹⁵ Zwar findet sich in den Schriften Rouaults kein konkreter Hinweis auf einen solchen Einfluss. Einige überraschende und über die Bezüge zu Cézanne hinausgehende Parallelen zu dem mitunter als „deutschen Cézanne“¹⁹⁶ betrachteten Marées aber sind dennoch äußerst auffällig. Sie betreffen sowohl das dunkle, warme Kolorit und die dichte Materialität des Farbauftrags als auch die starke Typisierung und Idealisierung der Figuren.

Entscheidend für die Herausbildung der neuen Stofflichkeit bei Rouault aber dürfte seine Begegnung mit einem neuen Handwerk gewesen sein. Zwar hatte Gustave Moreau schon auf der Akademie die Sensibilität des Studenten für das Stoffliche herausgestellt.¹⁹⁷ Diese besondere Prädisposition aber musste Rouault nach den von der Aquarellmalerei bestimm-

Harmonie, in: AK Köln 1983, 75 (1912); Cherchève 1991, 35 (1909); George/Nouaille-Rouault 1981, 28 (1910); Russell 1966, 11 (1909-11); Robadur, Oihana, Georges Rouault. Al margen de las doctrinas, Madrid 2004, 169 (1909-10).

¹⁹² George/Nouaille-Rouault 1981, 25.

¹⁹³ Vgl. Gohr 1983, 120ff.

¹⁹⁴ Vgl. Rouault, Georges, *Noli me tangere* (über Cézanne), Mercure de France, 1910, 654-59, zit. nach: Rouault 1994, 61ff.

¹⁹⁵ Der damals in Frankreich lebende und ähnlich wie Julius Meier-Graefe für eine Vermittlung von deutscher und französischer Kunst engagierte Otto Grautoff schrieb 1909 im Cicerone: „Für Künstler wie Auguste Rodin, Maurice Denis, Charles Guérin, Henri Charles Manguin, Odilon Redon bedeutete die Bekanntschaft mit Marées ein Erlebnis.“ (zit. nach: Kostka, Alexandre, und Françoise Lucbert, Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, 1870 – 1945, 137, Anm. 19).

¹⁹⁶ Vgl. etwa: Hagen, Oskar, Marées und Cézanne, in: Ganymed I, 1919.

¹⁹⁷ Rouault berichtete in seinen „Soliloques“: „Quand il vis des essai que je lui montrais en tremblant, à l'une des premières visites que je lui fis: ‚Ah, vous aimez la matière, me dit-il, eh bien! vous verrez! Je vous souhaite du bonheur.‘ Il reprenait ce leitmotiv: ‚Vous verrez, vous verrez...‘ Et moi de lui répondre: ‚Qu'entendez-vous par là, qu'est-ce donc que la matière?‘ – ‚Comment, dit-il, vous me le demandez?‘“ (Rouault 1994, 24).

ten expressionistischen Jahren aber offenbar erst wieder zurückgewinnen. Dies geschah in einer Phase intensiver Beschäftigung mit der Keramik. Seit 1906 hatte er sich wie André Derain und Henri Matisse im Atelier des Keramikers André Metthey mit diesem Handwerk befasst. Hier war auch Ambroise Vollard auf ihn aufmerksam geworden und trat das erste Mal mit dem Angebot eines Exklusivvertrags an ihn heran.

Noch bis 1913 sah der Maler in der Keramik „grâce à la matière“¹⁹⁸ sein eigentliches Betätigungsgebiet, wie es in einem Brief an Suarès vom Juli dieses Jahres heißt. Sicher dürften bei der Favorisierung des Handwerks auch wirtschaftliche Erwägungen des inzwischen dreifachen Familienvaters im Hintergrund gestanden haben. Auf der künstlerischen Ebene aber zeigte sein Verweis auf die „matière“, dass ihn die Erfahrungen mit der Keramik auf die Spur der eigenen materialen Passion zurückgeführt hatten, deren Bedeutung auch für die Malerei er nun mehr und mehr erkannte. So hieß es im Frühjahr 1913 in Bezug auf die Keramik: „Je crois avoir une matière, une matière...à quoi bon chercher un qualificatif, une vraie matière“¹⁹⁹ Ende desselben Jahres schrieb Rouault indes bereits:

...j'ai enfin peut-être une matière qui convient à mes besoins, et une matière de peinture à l'huile, ni brillante ni éclatante comme l'email, ni trop mate comme la fresque mais sobre et grave.²⁰⁰

In den zurückliegenden Monaten hatte der Maler in einer bestimmten Technik der Ölmalerei offenbar ein Äquivalent für die materialen Eigenschaften der Keramik gefunden. Das hier von ihm in den Blick genommene Spektrum zwischen der Emailkunst und der Freskomalerei lässt dabei erneut an die Malerei von Marées denken. Die besondere Stofflichkeit der unter diesen Vorzeichen entstandenen Arbeiten wird in Bildern wie „Christ aux outrages“²⁰¹ von 1912 oder „Ecce Homo“²⁰² von 1913 anschaulich, wobei in ihnen letztlich eine Entwicklung vorweggenommen ist, die erst im Spätwerk zur vollen Entfaltung kam.

Ein Blick auf die Keramiken dieser Zeit zeigt, dass Rouault zunächst die Motive und Techniken aus der Malerei auf sie übertrug. In der Konfrontation mit den neuen, anderen Anforderungen des Materials erfuhren sie jedoch einen einschneidenden Wandel. So zwangen sie Rouault zu einer geduldigeren Arbeitsweise und damit Schritt für Schritt zu mehr Einfachheit in der Formensprache. Die Endgültigkeit des jeweiligen Brennvorgangs erforderte zudem einen genauen Blick für das Wesentliche bei der Gestaltung. Diese Er-

¹⁹⁸ Brief vom 04.07.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 67.

¹⁹⁹ Brief vom 27.04.1913, ebd., 48.

²⁰⁰ Brief vom 01.11.1913, ebd., 82.

²⁰¹ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 839.

²⁰² Ebd., Kat.-Nr. 869.

fahrungen führten zu dem erwähnten Stilwandel in seiner Malerei, der sich schon früh in Beispielen wie dem „Pierrot blanc“²⁰³ von 1911 ankündigte, dessen Komposition mit ihrer bestimmenden Ovalform noch unmittelbar an manche von Rouault zu dieser Zeit bemalte Keramiken erinnert.²⁰⁴ Die hier erstmals in dieser Deutlichkeit auftretende, typische Verbindung aus leuchtenden Farben und schwarzer umschließender Kontur wies dabei zugleich auf die künstlerische Herkunft Rouaults aus der Glasmalerei. Offenbar hatte die Beschäftigung mit dem Handwerk der Keramik auch seine frühen Erinnerungen und Prägungen aus den Werkstätten von Marius Tamoni und Emile Hirsch geweckt.

2.1.2. Das neue Metier der Grafik (1914-1918)

Bereits 1912 hatte sich Rouault der Grafik zugewandt.²⁰⁵ Allerdings geschah dies zunächst in Form der einfachen Tuschzeichnung, für die er lange nach einer Möglichkeit der druckgrafischen Umsetzung suchen musste. Im Oktober 1912 schrieb er Jacques Rivière von 126 „dessins estampes“, die er als „lithographies en couleurs“ in einem Album zusammenzufassen beabsichtigte.²⁰⁶ Anders als die späteren, aus diesem Vorhaben hervorgegangenen Radierungen zum „Miserere“ entstanden jene ersten Arbeiten mit Blick auf eine polychrome Umsetzung noch in farbiger Tusche, Leimfarbe und Gouache. Da der Maler mit ihnen zudem ein neues „art populaire“²⁰⁷ anstrebte, zeichnen sie sich nicht selten durch kräftig und großflächig aufgetragene, intensive Farben aus. Den Motiven haftet dabei trotz des unleugbaren Zeitbezugs in Sujets wie „Exode“ oder „Faubourg“ etwas Legendäres an.²⁰⁸ Wie Rouault 1948 in seinem Vorwort zum „Miserere“ schrieb, kristallisierte sich das Gros der Motive dieses Zyklus in den Jahren des ersten Weltkriegs zwischen 1914 und 1918 heraus,²⁰⁹ wobei auch die Kriegserfahrungen – in eine zeitlose monumentale Bild-

²⁰³ Ebd., Kat.-Nr. 536.

²⁰⁴ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich sogar, dass das gemalte Oval von Rouault ausgeschnitten und nochmals auf Papier geklebt wurde. Dies lässt möglicherweise darauf schließen, dass es sich um eine direkte Studie zu einer Keramik handelte, die von Rouault später nicht verworfen, sondern als eigenständiges Bild wieder aufgenommen wurde.

²⁰⁵ Die erste erhaltene Grafik Rouaults stammt nach Chapon aus dem Jahr 1910 und entstand im Atelier Gustave Moreaus (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 113). Um 1912 aber spielte Rouault erstmals mit dem Gedanken grafischer Reihen, die für seine weitere Tätigkeit entscheidend sein sollten.

²⁰⁶ Zit. nach: ebd., Anm. 125.

²⁰⁷ Der hier von Rouault intendierte Charakter ist vor allem einem Brief an Josef Florian vom Herbst 1913 zu entnehmen: „...mes estampes prennent une forme un peu *populaire* dans le texte et forment un tout avec l'image. [...] l'idée de ces estampes est vraiment providentielle *qu'elles soient comprises...*“ (zit. nach: ebd., 46, Anm. 17).

²⁰⁸ Vgl. ebd., 103.

²⁰⁹ Vgl. Rouault, Georges, Vorwort zu „Miserere“, München 1951, 7.

sprache übersetzt – in die Arbeit einflossen und zu dem zunächst vorgesehenen Doppeltitel „Miserere et Guerre“ führten.

Ab 1917 begann Rouault auch die Arbeit an den Illustrationen zu Vollards „Réincarnations du Père Ubu“, für die ihm im Gegenzug vom Kunsthändler die Veröffentlichung seiner oben erwähnten Alben in Aussicht gestellt wurde. Viele „études préparatoires“²¹⁰ zu Vollards „Ubu“ stammen aus den Jahren 1917 und 1918, in denen sich Rouault in Saumur aufhielt. Für die weitere Arbeit könnte er zudem wichtige Impulse aus einem Theaterspiel mit dem Titel „Malikoko, roi nègre“ erhalten haben, das 1919 im Pariser Théâtre du Châtelet aufgeführt wurde, und zu dem Vollard den Maler nach seiner Rückkehr aus Saumur mehrmals im Blick auf die Illustrationen mitgenommen hatte.²¹¹ Wie für die späteren Illustrationswerke typisch, kombinierte Rouault hier erstmals aufwendigere Radierungen mit einer größeren Zahl einfacher Holzschnitte, wobei Letztere durch einen ungewöhnlich lockeren, geschriebenen und zum Ornamentalen tendierenden Pinselstrich in Chinatusche gekennzeichnet sind.²¹² An Suarès schrieb der Maler 1917 euphorisch aus L’Isle-sur-Serein:

J’ai conquis une liberté immense avec mon pinceau à encre de Chine! C’est quelque chose, savez-vous! J’ai enfin *sur papier blanc* de grands dessins enlevés tout d’une venue et d’un rythme parfois extravagant mais d’un jet assez chic, cela est un point conquis et utile pour de futures œuvres.²¹³

Diese bewusste Beschränkung auf den einfachen Kontrast von schwarzer Tusche auf weißem Grund ohne subtile Zwischenwerte erklärte sich dabei wohl auch aus der geplanten Umsetzung im Holzschnitt.

2.2. *Malerei und Grafik unter Vollard (1919-1939)*

Obgleich der Vertrag mit Vollard über den Atelierkauf von 1913/17 in erster Linie das malerische Werk Rouaults betraf, stand die Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler doch von Beginn an vor allem im Zeichen der Beschäftigung mit der Grafik. Neben dem „Miserere“

²¹⁰ Vgl. Chapon, François, Rouault. Œuvre Gravé, Monte-Carlo 1978, 116.

²¹¹ Vgl. AK Paris 1964, Kat.-Nr. 88 bis. Koja befand sogar, dass „Rouaults Phantasie durch die dort erhaltenen Anregungen beflügelt“ worden sei und im Zuge dessen „die Gestaltungen heiterer und unbeschwerter“ geworden seien. (Koja, Stephan, Georges Rouault, Malerei und Graphik, München 1993, zugl. AK Salzburger Landessammlungen Rupertinum, 17.07.-17.10.1993, 119)

²¹² Lampe bemerkte zu diesen Arbeiten: „Les corps de femmes ondulent en courbes serpentines, s’entrelacent comme des arabesques vivantes et parfois se muent en des figures amphores (Lampe 2006, 216).

²¹³ Brief aus L’Isle-sur-Serein, allgemein auf das Jahr 1917 datiert, in: Rouault/Suarès 1960, 146f.

und den Illustrationen zu Vollards „Réincarnations du Père Ubu“ entstanden unter anderem die großen Illustrationsbände „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“. Dabei blieb die Malerei Rouaults nicht unbeeinflusst von seinen Erfahrungen in der Grafik. So kam es in dieser Zeit zu einem entscheidenden Durchbruch der Farben auch in seinem malerischen Œuvre.

2.2.1. Die Malerei als Intermezzo im grafischen Werk (1919-1925)

Nach seiner Rückkehr aus Saumur und der Konkretisierung des Vertrags mit Vollard wandte sich Rouault erneut der Malerei zu und konnte, wie gesehen, bis zum Anfang der zwanziger Jahre auch eine Reihe von Bildern aus dem „achat 1913“²¹⁴ vollenden. Eine weitere Arbeit an ihnen aber geriet in der Folge durch die Beschäftigung mit der grafischen Umsetzung der Blätter zu den „Réincarnations du Père Ubu“ und zum „Miserere“ erneut in den Hintergrund oder wurde mit zahlreichen größeren Unterbrechungen in gewisser Weise zu einem „work in progress“²¹⁵. Ab 1918/19 arbeitete Rouault zunächst an den 22 Radierungen zu den „Réincarnations du Père Ubu“, die erst ein Jahrzehnt darauf vollendet werden konnten. 1922 aber folgte bereits die aufwendige, bis 1927 dauernde Überarbeitung der Heliogravüren zum „Miserere“²¹⁶. Außerdem nahm Rouault in diesen Jahren weitere Projekte wie Lithografien mit Porträts von Moreau, Bloy, Huysmans, Baudelaire, Suarès und einem Selbstbildnis für die 1926 erschienene Textsammlung „Souvenirs intimes“ in Angriff.

Doch entstanden in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre auch einige Gemälde, die heute, wie das berühmte Selbstbildnis „L’Apprenti-ouvrier“²¹⁷ von 1925, zu den Hauptwerken Rouaults zählen. In ihnen fanden die später typische subtile Behandlung der Farbmaterie und das kunstvolle Spiel zwischen den Farbschichten einen ersten Höhepunkt, wobei sich Rouault auffallend häufig des Spachtels bediente.²¹⁸ Allerdings führte ihn dessen Verwendung nicht automatisch zu einem pastoseren Farbauftag, sondern im Gegenteil zu Wirkungen von eigentümlicher Transparenz, die ebenso durch das feine Schaben und Abtragen frischer Farbschichten wie durch neue, sensible Aufträge hervorgerufen wurden. Insgesamt

²¹⁴ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

²¹⁵ Diesen Terminus verwendete Lampe allgemein in Bezug auf die unvollendeten Arbeiten der Donation’63 (Lampe 2006, 214ff).

²¹⁶ Nach Chapon arbeitete Rouault zwischen 1928 und 1934 bei drei weiteren Druckern an der Verfeinerung der Platten von 1927 (Chapon/Rouault 1978 Bd. 1, 97).

²¹⁷ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2534.

²¹⁸ Ebd., 129f.

schien Rouault dabei die durch die grafischen Arbeiten zunächst erzwungenen Unterbrechungen mehr und mehr in seine malerische Praxis integriert und zu einer systematischen, noch eigens in den Blick zu nehmenden Malerei „à reculons“²¹⁹ fortentwickelt zu haben. Schon 1913 hatte er in diesem Sinne die im Vergleich zur Keramik größere „facilité de la reprise“²²⁰ bei der Malerei betont und sie nun gewissermaßen zum Prinzip erhoben.

Der zeitliche Abstand erwies sich hier, ebenso wie der Wechsel zwischen den Medien auch als ein Vorteil, wurde damit doch abermals Rouaults Blick für das Wesentliche der jeweiligen Arbeit geschult. In diesem Zusammenhang gewann auch die Form gegenüber den früheren Arbeiten nochmals an Klarheit und kam in Bildern wie der „Nu aux bras levés“²²¹ von 1925 oder dem „Vieux clown au chien“²²² aus demselben Jahr zu ihrer vielleicht ruhigsten und natürlichssten Ausprägung überhaupt, bevor sie in den folgenden Jahren und Jahrzehnten wieder in eine stärkere dialektische Spannung mit der Farbe und ihrem materialen Eigenwert trat.²²³ Nicht von ungefähr ist in Rouaults damals entstandenen „Souvenirs intimes“ zu lesen: „Pour un vrai peintre, couleurs et formes s'épousent si bien.“²²⁴ Auch der materiale Aspekt nahm in diesen Jahren weiter an Bedeutung zu, wenngleich er hier weniger Reflex der besonderen Passion Rouaults als seiner spezifischen Arbeitsweise zu sein schien.

Die Intensität der Farbe wurde dagegen auch im Vergleich zu manchen Arbeiten aus der Zeit um 1912-1914 wieder zurückgenommen und ließ aufgrund ihrer dunkel-solemmen Wirkung wie die Bilder aus der Akademiezeit einige Zeitgenossen an einen zeitgenössischen Rembrandt denken.²²⁵ Der Maler selbst schrieb 1925 über seine damalige Entwicklung an Suarès:

Il y a un équilibre de la couleur, [...] ...dont je veux parler et qui est harmonie. (...). J'ai abordé des couleurs plus franches, très peu romantiques, peu décoratives aussi,

²¹⁹ Passeron 1974, 308, vgl. Kapitel 5.3.1.

²²⁰ Brief vom 04.07.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 67.

²²¹ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 994.

²²² Ebd., Kat.-Nr. 904.

²²³ Beck erkannte schon im expressionistischen Frühwerk einen „formalen Dualismus gegensätzlicher Sinn-elemente“ (Beck 1983, 91). Georges Salles schrieb dagegen in Bezug auf die Entwicklung des Spätwerks: „... le trait a un accent d'autant plus vigoureux qu'il rivalise avec une matière colorée plus sonore“. (zit. nach: Cherchève 1991, 64)

²²⁴ Rouault, Georges, Souvenirs intimes, in: Rouault 1994, 77.

²²⁵ Vgl. AK Köln 1983, 11; Lhote schrieb schon 1908 in einem Brief an einen Sammler in Bordeaux: „Rouault, c'est Rembrandt et Delacroix qui revivent.“ (zit. nach Dorival/Rouault 1988, 351) und Nouaille berichtete, dass Rouault bei der Frage nach den Einflüssen, unter denen er stand, geantwortet habe: „une seule...Rembrandt“ (Nouaille-Rouault 1998, 76).

au sens où l'entendent les primaires du décor, comme si l'art était „ceci“ ou „cela“, „décoratif“ ou autre...²²⁶

In dieser Rückkehr zu einer sanfteren, dunkleren Farbigkeit könnte sich auch die damalige Beschäftigung mit der monochromen Grafik niedergeschlagen haben, bewies der Maler doch gerade bei den Platten zum „Miserere“ eine immer größere Meisterschaft in der Nuancierung der Graustufen, deren subtiles Spiel er nun auf die Farbe übertrug. Auch die wenigen, in dieser Zeit in Erscheinung tretenden schwarzen Konturen schienen die einzelnen Formen weniger im klassischen Sinn zu definieren als zurück an den dunklen Hintergrund zu binden.

2.2.2. Der Durchbruch der Farbe (1926-1934)

Im April 1926 schrieb Rouault an Suarès von einer Reise nach Südfrankreich: „La vue de certains coins d'une lumière radieuses m'a absolument dérouté pour ce que je rêvais.“²²⁷ Diese Erfahrung des südlichen Lichtes scheint, wie bei anderen Künstlern auch, bei Rouault eine nachhaltige Wirkung hinterlassen zu haben. Immerhin konkretisierten sich wenig später seine Pläne für die umfangreichen, erstmals mit farbigen Aquatinten versehenen Illustrationsbände „Cirque“ und „Passion“.²²⁸ Sie sollten Rouault in den kommenden zehn Jahren begleiten und waren für die weitere Entwicklung der Farbe in seinem Schaffen von kaum zu überschätzender Bedeutung. Dabei dienten ihm nicht nur für die Aquatinten, sondern auch für die monochromen Holzschnitte in der Regel farbige Gouachen als Vorlagen. Offenbar konnte sich Rouault die Verhältnisse von Licht und Schatten seit Mitte der zwanziger Jahre besser in farblichen Nuancierungen als in der noch bei den Blättern zum „Miserere“ zu besonderer Meisterschaft gebrachten Behandlung der Grau- und Schwarzabstufungen erarbeiten. Zu dieser Entwicklung heißt es bei Chapon:

Pourquoi la spiritualité, inhérente à ces jeux d'ombre et de clarté des *Réincarnations* ou du *Miserere*, n'émanerait-elle pas d'un chromatisme sans limites? Une sorte

²²⁶ Brief vom 24.08.1925 (die runden Klammern sind dem Originalzitat entnommen), in: Rouault/Suarès 1960, 199.

²²⁷ Brief vom 05.04.1926, ebd., 213.

²²⁸ Schon von den Radierungen zum „Miserere“ ist bekannt, dass Rouault mittels Heliogravüre nicht nur Tuschzeichnungen, sondern auch Gemälde auf die Druckplatten übertrug. Allerdings dürften diese Bilder zunächst im Wesentlichen monochrom angelegt gewesen und erst in der Folge auf Geheiß Vollards von Rouault teilweise in Farbe fortgeführt worden sein (vgl. Brief um 1920, in: Rouault/Suarès 1960, 163f). Bei den Vorlagen zu „Cirque“ und „Passion“ handelte es sich dagegen erstaunlicherweise durchweg um vollgültige, polychrome Gemälde (vgl. Dorival/Rouault 1988, 131).

d’ivresse saisit Rouault. Il tâtonne encore auprès de Potin. Avec Lacourière, il découvre la possibilité d’organiser, comme il l’entend, cette fête de la couleur.²²⁹

Schon bei den Vorlagen zu den Heliogravüren des „Miserere“ hatte sich Rouault zu einem Teil statt der gewöhnlichen Tuschzeichnungen gemalter Bilder bedient, die jedoch teilweise noch monochrom gehalten waren. Bei den Arbeiten zu „Cirque“ und „Passion“ war er in der Druckerwerkstatt Maurice Potins und seines Nachfolgers Roger Lacourière nun direkt mit der Dekomposition und Rekomposition der Farben beim Drucken konfrontiert und dürfte von den reinen, kräftigen Farben beeindruckt gewesen sein, aus deren Überlagerung sich in mehreren Druckdurchgängen erst der beabsichtigte Ton ergab. Diese reinen Farben fanden vor allem mit Beginn der dreißiger Jahre in beinah überschwänglicher Weise Eingang in Rouaults Bilder. Auch bei Cherchève ist über die frühen dreißiger Jahre zu lesen: „Au début des années trente [...] les couleurs les plus vives remplacent les noirs les plus farouches.“²³⁰

Die zugleich wieder verstärkt auftretende schwarze Kontur führte eher zu einer zusätzlichen Steigerung der farbigen Kontraste als zu ihrer Bindung in ein harmonisches Ganzes. Mit ihrer nervösen, unruhigen Formulierung ließ sie zugleich die frühe dialektische Spannung zwischen Farbe und Form neu aufleben. Dabei trat diese in einer Eklatanz zu Tage, dass man von jenen Jahren als einer zweiten, wenn auch unter anderen Vorzeichen stehenden, expressionistischen Phase im Werk Rouaults sprechen kann. Sie spiegelte sich noch ein Jahrzehnt später in folgender Passage aus Rouaults „Soliloques“: „La couleur a le privilège d’effrayer de prétendus sages, parce qu’elle chavire leur forme et détraque un timide dessin.“²³¹ Eines der bekanntesten und sprechendsten Beispiele für diese Entwicklung ist der „Christ aux outrages“²³² von 1932. Seine in Teilen dissonante Farbigkeit aus reinen Rot-, Gelb- und Blautönen wurde durch die kühne, die Form ebenso definierende wie brechende schwarze Kontur noch gesteigert. Lediglich die großzügige, an Kompositionen aus dem „Miserere“-Zyklus erinnernde Ausbreitung des Motivs verlieh dem Bild als Ganzem, im Gegensatz zu den frühen expressionistischen Arbeiten, eine gewisse Ausgewogenheit und Ruhe.

²²⁹ Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 25.

²³⁰ Cherchève 1991, 64.

²³¹ Rouault, Georges, Soliloques, in: Rouault 1994, 50.

²³² Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1545.

2.2.3. „Le jeu de tons froids et de tons chauds“ (1935-1939)

Zu Beginn der zweiten Hälfte der 1930er Jahre kam es im Werk Rouaults wieder zu einer allgemeinen Beruhigung sowohl der Farbe als auch der Form. Venturi sprach in diesem Zusammenhang von der „sérénité retrouvée“²³³. Sie zeigte sich in den auf Geheiß von Vollard zwischen 1935 und 1936 in Öl überarbeiteten Gouachevorlagen für die Illustrationen zu „Passion“. Zwar bediente sich Rouault auch hier kräftiger Farben, die bis zum Ende der dreißiger Jahre bestimmend blieben.²³⁴ Doch verstand er es, sie auf eine Weise zusammenzuführen, dass ihr Zueinander mehr und mehr als eine von innerer Spannung belebte, höhere Harmonie erschien. Dabei dürfte auch der sensible Umgang des Druckers Lacourière mit der Farbe für Rouault vorbildhaft gewesen sein. Dorival widmete dieser neuen Phase bei Rouault im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres einen eigenen Abschnitt unter dem Titel: „Le jeu de tons froids et de tons chauds.“²³⁵

Als eines der charakteristischsten Beispiele für die damalige Entwicklung wird zu Recht das Bild des „Vieux roi“²³⁶ aus dem Jahr 1937 angesehen. Auch bei ihm handelt es sich um ein Werk, das mehrfach überarbeitet wurde und dessen Anfänge bis in das Jahr 1916 zurückreichen.²³⁷ Tatsächlich erinnert es in seiner formalen Anlage an das Motiv „Nous croyant roi“ aus dem „Miserere“.²³⁸ Der von dunklen Grün- und Blautönen bestimmte Hintergrund sowie der mit ihnen harmonierende beige- bis olivfarbene Hautton des Gesichts und der Halspartie lassen dagegen an Arbeiten aus der Mitte der zwanziger Jahre denken. Erst die kräftigen Rot- und Gelbtöne der Kleidung und der Krone sowie das leuchtende Weiß des angedeuteten Blumenstrausses in der linken Hand des Königs zeugen von letzten Übermalungen in den dreißiger Jahren. Eine besonders sensible und treffende Beschreibung des dabei erreichten Wechselspiels aus warmen und kalten Tönen findet sich bei Cherchève:

On remarque ici un équilibre d'une grande force entre les tons chauds et les tons froids. L'essentiel des couleurs sont chaudes à l'exception d'un jaune acide et d'un blanc froid qui jouent en contrepoint. Ils sont utilisés en très petites quantités mais sans eux le tableau perdrait de sa force. Les contrastes de tons sont à la base de l'expression du tableau. Il est unifié par des plans bleu-verts qui se trouvent au centre

²³³ Venturi 1948, 79ff.

²³⁴ Cherchève 1991, 65.

²³⁵ Dorival/Rouault 1990, 20f.

²³⁶ Ebd., Kat.-Nr. 1803.

²³⁷ Vgl. Thrall Soby, James, Georges Rouault: paintings and prints, Museum of Modern Art, New York 1945, 26 und Beck 1983, 111.

²³⁸ Platte VII des Zyklus (Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 60e).

et au pourtour de la composition. La lumière contribue à cet équilibre chromatique.²³⁹

Trotz der harmonischen Vermittlung der einzelnen Töne konstatierte Dorival für dieses wie für die meisten anderen Bilder jener Zeit eine sprengende Kraft der Farben, die als eine „nostalgie du chromatisme fauve“²⁴⁰ bezeichnet werden könne und ihm zufolge stets in Rouault geschlummert habe. Diesem Vergleich ist insofern zuzustimmen, als mit ihm die aufkommende Leidenschaft Rouaults für die Farbe als solche beschrieben werden kann. Ihr konkreter Charakter ist jedoch ein gänzlich anderer. So verband Rouault die hellen, kräftigen Töne mit den zurückhaltenden, dunkleren auf eine Weise, dass seine Bilder weder zu reinem Dekor wurden, noch die für sie typische Wärme und Tiefe verloren.²⁴¹ Letztlich ging er auch hier einen eigenen, von den Strömungen seiner Zeit weitgehend unabhängigen Weg. Dabei zeigte sich in einer langsamen, aber stetigen „évolution [...] vers la paix“²⁴² nun auch mehr und mehr eine Sinnhaftigkeit dieses mühsamen, einsam beschrittenen Wege. Die steigende Komplexität seiner Farben vermochte Rouault zu einer neuen Einheit zu binden, wobei Letztere – und auch dies im Gegensatz zu den meisten Fauves – immer stärker in den materialen Eigenschaften der Farbe selbst zu suchen war.

2.3. Das malerische Spätwerk (1940-1956)

Das Spätwerk des Malers muss als sein eigentliches Hauptwerk angesehen werden. Befreit von der Last der zuletzt oft spannungsvollen Zusammenarbeit mit Vollard sowie der unter ihm begonnenen Projekte kam es zu einer machtvollen Renaissance der Malerei in seinem Werk. Abgesehen von den Jahren zwischen 1944 und 1947, in welchen der Gerichtsprozess gegen die Erben Vollards den Schaffensdrang Rouaults nochmals erheblich trübte, war sie von einer merklichen Aufhellung der Palette sowie einem immer großzügigeren, geradezu verschwenderischen Umgang mit der Farbe gekennzeichnet.

²³⁹ Cherchève 1991, 65.

²⁴⁰ Dorival/Rouault 1990, 135.

²⁴¹ Vgl. Bellini 1972, 41.

²⁴² Dorival, Bernard, Cinq études sur Georges Rouault, Témoins du XXe siècle, Paris 1956, 81.

2.3.1. „Bain de lumière“ – das Weiß als Farbe (1940-1943)

Schon gegen Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre kam es bei Rouault zu einer allgemeinen Aufhellung der Palette. Immer häufiger waren in den Bildern unterschiedliche Weißtönungen anzutreffen.²⁴³ Fast scheint es, als übernahmen sie in dieser Zeit die Funktion des Grundtenors der Farbskala und traten, wie zuvor das Schwarz, in verschiedensten Mischungen mit der gesamten Palette der übrigen Farben in Erscheinung. Als Beispiel sei hier die Landschaft „Crépuscule (Paysage biblique)²⁴⁴ von 1938/39 angeführt. Aus den tiefen Blau- und Grüntönen der vorausgegangenen Phase wurden nun lichte Nuancen aus Hellblau und -grün; aus dem einst kräftigen, leuchtenden Rot Abstufungen frischen Rosas, während über allem nochmals der Glanz zarter Spuren reinen Weißes lag. In einem Brief an Vollard kündigte sich diese Entwicklung bereits 1936 an, wenn Rouault in ihm verächtlich von den „gens qui ont peur d'un faible rose – d'un bleu tendre pas encore assez tendre“²⁴⁵ schrieb. Diese „tons pastellisés“²⁴⁶ bildeten in den folgenden Jahren eine nachhaltige Bereicherung seiner Palette.

Für keine Phase des Schaffens Rouaults ist die von ihm selbst bereits 1913 geprägte Formulierung vom „bain de lumière“²⁴⁷ wohl treffender als für diese Zeit. Dabei ging diese Entwicklung auch mit einer inhaltlichen und motivischen „Aufhellung“ einher, die sich exemplarisch in der mit einem eigenen Text versehenen Reihe von Gouachen unter dem Titel „Divertissement“ zeigte. Sie durchspannte mit ihrer Entstehung um 1941 und ihrem Erscheinen im Jahr 1943 im Wesentlichen die besagte Phase. Selbst in Rouaults entsprechendem Text spiegelt sich die gewandelte Palette wider, wenn in ihm von den „nuances adorables“²⁴⁸, einem „ton pastel léger“ oder „rosé thé“²⁴⁹ sowie der „chair tendre et ambrée“²⁵⁰ die Rede ist. Neben den Gouachen aus „Divertissement“ entstanden jedoch auch zahlreiche Ölbilder, die von jener umfassenden Aufhellung zeugen, unter ihnen Hauptwerke wie der „Pierrot aristocrate“²⁵¹ von 1941/42 oder die „Pierrots bleus“²⁵² von 1943.

²⁴³ Dem entspricht auch ein von Roulet überliefertes Zitat Rouaults von 1939: „J'ai eu raison de faire des choses absolument folles au point de vue de la couleur, mais à présent il faut que j'arrive à faire des choses presque avec du blanc, du noir et de l'ocre.“ (Roulet 1961, 249).

²⁴⁴ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1741.

²⁴⁵ Zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 34, Anm. 348.

²⁴⁶ Courthion, Pierre, Visages. Dix études de l'atelier, Paris 1969, 3.

²⁴⁷ Brief vom 28.12.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 87.

²⁴⁸ Rouault, Georges, Divertissement, Verve, Paris 1943, 16.

²⁴⁹ Ebd., 63.

²⁵⁰ Ebd., 67.

²⁵¹ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234.

2.3.2. „Comme je regrette ma douce obscurité...“ (1944-1947)

Mitte der vierziger Jahre brach die zuvor geschilderte Entwicklung unvermittelt ab und es entstand eine Reihe dunkler Landschaften und Interieurs mit tiefen Blau- und Grün- sowie Rot- und Brauntönen, wie sie bereits um die Mitte der zwanziger Jahre und nochmals, in größerer Fülle des Kolorits, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre begegneten. Auf besonders anschauliche Weise zeigt sich diese Entwicklung im Vergleich der beiden formal nahezu identischen Darstellungen einer „*Fuite en Egypte*“ aus dem Jahr 1942 sowie von 1945/46.²⁵³ Möglicherweise war die Rückkehr zum dunklen Grundton auch Reflex der bitteren persönlichen Erfahrungen Rouaults in dem 1943 begonnenen aufreibenden Prozess gegen die Erben Vollards sowie dem Eindringen deutscher Truppen in das Ferienhaus der Familie in Beaumont-sur-Sarthe und der Zerstörung etlicher dort befindlicher Bilder im darauffolgenden Jahr. Der Einfluss jener Ereignisse lässt sich nicht zuletzt auch an der Quantität der damaligen künstlerischen Produktion ablesen, die 1944 einen beispiellosen Tiefpunkt erreichte.

Auch die konkrete Formensprache verfestigte sich in den folgenden Jahren vorübergehend, wirkte mitunter mechanisch und tendierte stärker zum Erzählerischen wie etwa im Fall des die Kriegserfahrung reflektierenden „*Homo homini lupus*“²⁵⁴ (1944-1948). Nach Aussage der Tochter Geneviève Nouaille-Rouault spiegelten sich die Sorgen des Malers auch in dem folgenden, damals oft von ihm gehörten und aufgrund seines geradezu sinnbildlichen Charakters für diese Phase als Überschrift gewählten Ausspruch: „*Comme je regrette ma douce obscurité...*“²⁵⁵ Vor dem Hintergrund der beschriebenen schwierigen Erfahrungen schien der Mensch und Künstler Rouault in die Kontemplation geflohen zu sein: „*je me sens en une veine, si j’ose dire: plus contemplative...*“²⁵⁶ Einige Bilder aus jener Zeit, wie die anfangs erwähnte „*Fuite en Egypte*“ von 1945/46 zeugen jedoch, trotz des an die früheren Schaffensphasen anknüpfenden dunkleren Kolorits, mit der samtigen Tiefe ihres Farbtons sowie ihrer einfachen, ruhigen Formensprache von einer nochmals erhöhten künstlerischen Meisterschaft.

²⁵² Ebd., Kat.-Nr. 2228.

²⁵³ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 2330 sowie 2347.

²⁵⁴ Ebd., Kat.-Nr. 2401.

²⁵⁵ George/Nouaille-Rouault 1981, 88.

²⁵⁶ Brief von Ende Mai 1945, in: Rouault/Suarès 1960, 334.

2.3.3. „Dernière symphonie“ – das farbgetränkte Alterswerk (1948-1956)

Mit dem Ende des Krieges und dem glücklichen Ausgang des Prozesses gegen die Erben Vollards lebte Rouault in den späten vierziger Jahren auch künstlerisch nochmals auf. Es begann seine letzte und zugleich intensivste Schaffensphase, die von Dorival in Anlehnung an Beethovens Neunte Symphonie als „dernière symphonie“²⁵⁷ bezeichnet wurde. Tatsächlich kann sie mit ihrer beispiellosen „explosion de couleurs“²⁵⁸ und „ivresse de la matière“²⁵⁹ als eine späte „Ode an die Freude“²⁶⁰ des inzwischen 75-Jährigen und ganz in sich ruhenden Malers angesehen werden. Dabei kam es zu einem letzten Ausgleich zwischen den sein Werk bis dahin abwechselnd bestimmenden dunklen und hellen Grundtönen, wobei Rouault eine besondere Vorliebe für die Farbe Gelb in Reinform wie in verschiedenen Abstufungen und Mischungen mit dem dunkleren Veroneser Grün oder Karminrot entwickelte.²⁶¹ Dieses neue Kolorit wird im Vergleich der beiden zuvor behandelten Darstellungen einer „Fuite en Egypte“ mit einer dritten Version des Motivs von 1952 deutlich.²⁶² Hier ist das Gelb als Grundton über das ganze Bild gebreitet und geht nur am Rande eine Mischung mit leichten Rot- und Grüntönen ein. In der Mitte wird seine Strahlkraft noch durch den Auftrag reinen Weißes gesteigert und mit ihm die Wirkung echten Lichtes evoziert.

Nach dem Erfolg im Vollard-Prozess kehrten Ende der vierziger Jahre Hunderte „unvollendeter“ Werke in das Atelier Rouaults zurück. Zwar hatte er Wert auf eine schnelle Exekution des Urteils gelegt, um sich diesen Bildern neben weiteren, jüngeren Arbeiten in der ihm verbleibenden Zeit widmen zu können. Letztlich aber stand ihre Vollendung für ihn nicht mehr im Vordergrund. Stattdessen wurde die freie malerische Leidenschaft zum einzigen Antrieb seines künstlerischen Tuns. Befreit von allen äußeren Zwängen rückte deren reine Selbstzwecklichkeit mehr und mehr in den Mittelpunkt seiner Bestrebungen. Dabei kam es zu jener charakteristischen taktilen Oberfläche, die sowohl Resultat zahlloser Überarbeitungen als auch des immer pastoseren, von einer unbändigen materialen Passion zeugt.

²⁵⁷ Dorival/Rouault 1990, 133.

²⁵⁸ Cherchève 1991, 90.

²⁵⁹ Ebd., 93.

²⁶⁰ Der von Beethoven in seiner 9. Symphonie vertonte Text Friedrich Schillers.

²⁶¹ Cherchève schrieb über diese Entwicklung, die sie allerdings etwas früher ansetzte: „...la palette se vivifie et devient très lumineuse. Les jaunes de chrome prennent le dessus sur les bleus et dominent dans le registre du peintre aux côtés des rouges carmin et des verts véronèse, la couleur engendre la forme.“ (Cherchève 1991, 88).

²⁶² Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2530.

genden Farbauftrags war.²⁶³ Doch führte dies, wie bei Dorival zu lesen ist, nicht zwangsläufig zu einem Eindruck der Schwere:

„...cette matière surabondante n’empêche pas l’affirmation de deux qualités qui auraient pu paraître incompatibles avec elles : la création d’une lumière aérienne et celle d’une atmosphère subtile.“²⁶⁴

Auch die Konturen bildeten dort, wo sie die Übermacht der Farben nicht überstrahlte, kaum mehr äußere Wirklichkeit ab,²⁶⁵ sondern wurden zum Mittel einer eigengesetzlichen Strukturierung und Rhythmisierung des Bildraums sowie mit ihrem tiefen Schwarz zu Mittlern zwischen den Farben und Katalysatoren ihrer jeweiligen koloristischen Wirkungen. Die Tatsache, dass Rouault für sie bis zuletzt in der Regel dünnflüssige, aber stark deckende Chinatusche verwendete,²⁶⁶ führte überdies zu jener fast geologischen, reliefhaften Struktur seiner Bilder mit ihrem bisweilen zentimeterdicken „Farbleib“²⁶⁷ und einem sich durch ihn wie Flusstäler durch eine „vulkanische Landschaft“²⁶⁸ mäandernden Liniengerüst. Eines der anschaulichsten Beispiele hierfür ist das Bild der „Sarah“²⁶⁹, an dem Rouault bis zu seiner erschöpfungsbedingten Aufgabe des Malens gegen Ende des Jahres 1956 gearbeitet haben soll.²⁷⁰

3. Die „Inachevés“ als Zeugen der Genese der großen Grafikzyklen

Die Jahre der Zusammenarbeit mit Vollard waren vor allem von der aufwendigen Arbeit an den großen grafischen Illustrationswerken geprägt. Dies mag erstaunen, da der Vertrag

²⁶³ Cherchève sah hier den Höhepunkt einer Entwicklung, zu der es im Laufe der vierziger Jahre kam: „Au cours des années 1940/1948, la matière colorée devient encore plus épaisse et plus riche. Les touches de couleurs s’amoncellent et les couches de couleurs jouent par transparence, si bien que le tableau parvient à posséder un véritable relief.“ (Cherchève 1991, 89).

²⁶⁴ Dorival/Rouault 1990, 136.

²⁶⁵ Bei Dorival ist hierzu zu lesen: „Depuis longtemps, le dessin de Rouault tendait à susciter des signes plutôt qu’à représenter des figures ou des objets. Cette tendance ici se consomme...“ (ebd., 135). Beck schrieb von einem „Geflecht schwarzer Linien [...], das, für sich allein genommen, fast wie ein gegenstandsloses, aus einem formalen Eigenwert herauslebendes Strichenetz anmutet.“ (Beck 1983, 107). Bei Gohr heißt es schließlich, die „schwarzen Erweiterungen der Konturen, die schlängernden Linien entlang der Volumen [hätten] eine Selbständigkeit, die über die gegenstandsbezeichnende Funktion hinausgehen.“ (Gohr 1983, 121).

²⁶⁶ Vgl. Cherchève 1991, 83. Diese fundamentale Gegebenheit ist bisher offenbar kaum bekannt. Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass sie nur im direkten und intensiven Kontakt mit den Bildern möglich ist. Von der Fondation Georges Rouault wurde dagegen immer wieder auf diesen Umstand hingewiesen.

²⁶⁷ Koja 1993, 124.

²⁶⁸ Chabot, zit. nach: Courthion 1961, 249.

²⁶⁹ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2517.

²⁷⁰ Vgl. AK Paris 1992, 239. In der von Cherchève erstellten Biographie des Malers auf der Homepage der Fondation Georges Rouault ist dagegen vom Jahr 1957 die Rede (vgl.: http://www.rouault.org/site/FRENCH/biographie/derniere_symphonie_01.html/29.06.08)

mit dem Kunsthändler zunächst die Vollendung der von ihm 1913 erworbenen 770 Arbeiten Rouaults vorsah. Ein Blick auf das Zustandekommen des Vertrages zeigte jedoch bereits, dass der Maler selbst vor allem an einem Verleger für seine in Planung befindlichen grafischen Alben interessiert war. Damit stieß er zwar zu Beginn auf Ablehnung bei Vollard, der bis dahin lediglich auf kleinere, weniger aufwendige Illustrationsprojekte umgesetzt hatte. Um 1916/17 aber war es vermutlich Rouault, der den ihn zur Edition größerer, so genannter „Livres d’artistes“ bewog. Allerdings ist bezeichnend, dass es zur Herausgabe der von Rouault selbst begonnenen Buchprojekte relativ spät oder sogar erst nach dem Tod des Kunsthändlers kam.

So zog sich die Arbeit an den 1917 begonnenen Illustrationen zu Vollards in Anlehnung an Alfred Jarrys „Ubu Roi“ geschriebenem Text „Réincarnations du Père Ubu“ bis zum Jahr 1932 hin. Die vom Kunsthändler im Gegenzug zugesagte Veröffentlichung des in seiner Konzeption auf die Jahre zwischen 1914 bis 1918 zurückgehenden Zyklus des „Miserere“ kam dagegen erst 1948 und somit gut zwei Jahrzehnte nach seiner Fertigstellung im Eigenverlag der Familie des Künstlers zustande. Gleiches gilt für die Illustrationen zu Charles Baudelaires „Fleurs du mal“, von denen der farbige, unvollendet gebliebene Zyklus aus dem Jahr 1938 erst 1966 herausgegeben wurde. Nur die beiden Illustrationsbände „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ erschienen als die wohl wichtigsten Früchte der Zusammenarbeit mit Vollard noch kurz vor dessen Tod nach einem Jahrzehnt intensivster Arbeit in den Jahren 1938 und 1939. Ihre Genese, sowie jene des Zyklus „Miserere“ soll im Folgenden an ausgesuchten Beispielen aus der Donation’63 näher in den Blick genommen werden.

3.1. „Miserere“

Insgesamt finden sich innerhalb der Donation’63 nicht weniger als 150 Arbeiten, die in direktem Bezug zum Zyklus des „Miserere“ oder zu den in seinem Zusammenhang entwickelten, aber aufgegebenen Motiven stehen. Dies zeigt einmal mehr die besondere Bedeutung des Zyklus für das Gesamtwerk Rouaults und die anhaltende Beschäftigung des Künstlers mit ihm oder zumindest einzelnen seiner Motive. Zusammen mit den später nicht in den Zyklus aufgenommenen Motiven bildet er ein motivisches Reservoir, aus dem Rouault einen Großteil der Motive seines gesamten malerischen Œuvre schöpfte: von den

explizit religiösen Darstellungen wie „Christ en Croix“²⁷¹ über das Motiv des „Va-nu-pieds“²⁷² bis hin zum Thema des Zirkus in „Parade“²⁷³. Zu Recht wird daher vom „Misere-re“ als dem „Mittel- und Höhepunkt“²⁷⁴ seines Schaffens gesprochen, das angesichts der späten Veröffentlichung zugleich als sein „Testament“²⁷⁵ erscheint.

Stilistisch kam es in diesen Arbeiten zu einer entscheidenden Beruhigung und Verdichtung seiner Bildsprache. So fiel ihre Entstehung in die Jahre zwischen 1914 und 1927, die bei Rouault eine Zeit des Übergangs von seinen expressionistischen Anfängen über einer Phase des Suchens hin zu einer solchen der menschlichen und künstlerischen Reife markierte. So heißt es auch bei Chapon über die Bedeutung dieser Radierungen:

Si elle se situe historiquement, autant qu'on puisse fixer le départ, au moment de sa maturité d'homme, elle reste le lieu où se concentrent les aspirations [...]; où se résume l'expérience humaine et morale [...]. C'est encore un échelon capital dans l'ascèse vers la sérénité, vers la lumière... [...]. Cette métamorphose est au carrefour d'une activité créatrice intense, qui conduit au *Miserere*, qui la traverse et l'anime, qui le déborde, le dépasse, débouche sur d'autres perspectives...²⁷⁶

Der eigentliche Ausgangspunkt des Zyklus lag noch vor 1914 und war mit einem persönlichen Erlebnis des Malers verbunden, dem Tod des Vaters im Jahr 1912. In einem Brief an Rivière vom Oktober dieses Jahres nannte Rouault bereits den späteren Titel des Bandes „Miserere“.²⁷⁷ Er entstammte dem 51. Psalm, dessen Anfang „Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam“ sich heute auf dem Eingangsblatt des Zyklus befindet und der bezeichnenderweise wichtiger Bestandteil der kirchlichen Totenliturgie war. Dem Brief an Rivière ist überdies zu entnehmen, dass die damals entstandene Serie von Zeichnungen insgesamt 126 Motive umfasste. Nur wenige von ihnen fanden jedoch Eingang in den späteren Zyklus. Das Gros der Motive stammte aus den Jahren des Ersten Weltkriegs zwischen 1914 und 1918. Unter dem Eindruck des Krieges waren vor allem jene Motive hinzugekommen, die ursprünglich für ein eigenes weiteres Album unter dem Titel „Guerre“ gedacht waren.²⁷⁸ Zu Beginn der zwanziger Jahre aber verband Rouault die

²⁷¹ Miserere, Platten XX, XXXI sowie LVII.

²⁷² „Super flumina Babylonis“, aus der Reihe der unveröffentlichten Motive, Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 146.

²⁷³ „Parade“, ebenfalls aus der Reihe der unveröffentlichten Motive, ebd., Kat.-Nr. 150.

²⁷⁴ AK Paris 1964, 110.

²⁷⁵ George/Nouaille-Rouault 1981, 37.

²⁷⁶ Ebd., Bd. I, 32.

²⁷⁷ Brief an Jacques Rivière vom 13.10.1912, zit. nach: ebd. Bd. I, 37.

²⁷⁸ Noch 1923 schrieb Rouault an Vollard: „Il m'est indispensable [...] avant de faire et finir *Guerre*, que j'aille à Épernay, Dormans... là c'est à peu près resté en l'état.“ Bei Chapon heißt es hierzu: „Il est signifiant qu'en plein travail, ayant déjà arrêté les sujets des compositions, il éprouve le besoin de se retremper dans la nature, dans cette nature mutilée par la guerre.“ (jeweils: ebd., Bd. I, 44).

beiden Alben unter dem vorläufigen Titel „Miserere et Guerre“. Letzterer findet sich noch heute bei Abzügen der unbearbeiteten Heliogravüre zum Motiv der späteren Platte XXXI des Zyklus, wurde jedoch schon 1922 von Rouault aus vornehmlich formalen Gründen wieder aufgegeben.²⁷⁹

In diesem Jahr muss sich die Arbeit an der druckgrafischen Umsetzung der Zeichnungen und Bilder durch eine Übertragung mittels Heliogravüre auf die für die Radierung vorgesehenen Kupferplatten konkretisiert haben. Das gleiche Verfahren hatte Rouault auch bei den Radierungen zu den „Réincarnations du Père Ubu“ angewandt und sollte nun zunächst in einigen wenigen Versuchen für den neuen Zyklus erprobt werden. Statt dieser ersten Versuche aber ließ Vollard ohne Absprache mit Rouault alle ausgewählten einhundert Vorlagen in dieser Weise übertragen und zwang den Maler damit zu langen, aufwendigen Überarbeitungen. In einem verworfenen Entwurf Rouaults zum Vorwort des „Miserere“ heißt es hierüber im Rückblick:

... je revois dans le lointain le jour où [...] feu Ambroise Vollard – avec un ton parfaitement détaché me remit une centaine de ces grands cuivres – plus une cinquantaine de plus petites planches – diverses – héliogravées. [...] et quand il m'eut montré les lourdes factures de l'ensemble – je ne voulais pas faire le rétif et tout en prélevant tous les jours fêtes et dimanches et vacances comprises des heures *picturales* pour avancer les nombreuses œuvres peintes en cours.²⁸⁰

Im veröffentlichten Vorwort schrieb Rouault von bis zu zwölf, im Einzelfall auch fünfzehn Überarbeitungen der einzelnen Platten. Dies ist nach Chapon am Befund der vorhandenen Probedrucke zwar nicht mehr nachzuweisen.²⁸¹ In Anbetracht der Zahl wie auch der Größe der Platten, die mehr an das Format einer Leinwand als an dasjenige einer Radierung denken lassen,²⁸² scheinen die Klagen Rouaults aber dennoch kaum verwunderlich. Zwar bot die Praxis der fotomechanischen Übertragung eine Möglichkeit zur Angleichung der teilweise abweichenden Formate der Entwürfe. Die größte Schwierigkeit bestand für Rouault

²⁷⁹ Es handelt sich hier um das Motiv „Aimez-vous les uns les autres“. Interessanterweise wird daraus auch ersichtlich, dass Rouault zunächst dieses Motiv als Titelmotiv favorisierte [vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. 1, Kat.-Nr. 84]). Ihn störte jedoch einerseits die Länge des Titels, die mit der übrigen Gestaltung des Titelblattes kollidierte, und andererseits die leichte Dissonanz wegen der unterschiedlichen Herkunft der beiden Worte aus dem Lateinischen und Französischen. Angesichts dessen entschied er sich schließlich auf Zuraten Suarès' für eine Beschränkung auf das alleinige Wort „Miserere“ (vgl. Brief an Suarès vom 02.05.1922, Corr, 173).

²⁸⁰ Archiv der Fondation Georges Rouault, zit. nach: ebd., 42. Diese Klagen über die von Vollard gewählte Technik der Übertragung mittels Heliogravüre relativieren sich vor dem Hintergrund, dass dieses Verfahren auch später noch, etwa bei den ersten Illustrationen zu den „Fleurs du mal“ (1926) angewandt wurde. Allerdings bezogen sie sich im Zusammenhang der Platten zum „Miserere“ auch auf deren ungewöhnliche Dimensionen, die von den Radierungen zu den „Fleurs du mal“ nicht mehr erreicht wurden.

²⁸¹ Chapon wusste nur noch von bis zu sieben verschiedene Zustände bei einzelnen Platten (vgl. ebd., 42).

²⁸² Vgl. Marx, Roger, Le testament de Rouault, in: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971, 118.

aber darin, auch den unterschiedlichen Charakter der Vorlagen zu vereinheitlichen. So dienten bei lediglich 25 der 58 vollendeten Motive lockere Tuschzeichnungen als Vorlagen. In den anderen Fällen aber handelte es sich um Gemälde, die in der Heliogravüre zunächst matt und leblos erschienen. Vor diesem Hintergrund hatte Rouault offenbar noch Anfang 1922 an die abwechselnde Verwendung verschiedener Drucktechniken wie der Lithografie und der Radierung gedacht.²⁸³

Die Arbeit an den Heliogravüren sollte den Maler ein halbes Jahrzehnt lang fast vollständig absorbieren. Nachdem er sich in der Regel an den Vormittagen mit den Blättern zum „Miserere“ beschäftigte, ging er mittags in die Rue Martignac zu Vollard und arbeitete dort den Nachmittag über an der Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“²⁸⁴. Gegen Abend begab er sich oft noch in die von Vollard beauftragte Druckerwerkstatt und verließ diese häufig erst in der Nacht.²⁸⁵ Nicht umsonst bezeichnete der Kunsthändler den Maler in dieser Zeit als „bourreau de travail“²⁸⁶. 1927 aber schienen die Kräfte für eine weitere Arbeit an ihnen erschöpft. So war die Reduktion des Zyklus auf die Zahl von 58 Blättern nach Isabelle Rouault keiner künstlerischen Wahl, sondern jener Erschöpfung geschuldet.²⁸⁷ Auch anhand der Datierungen der vollendeten Motive wird dies deutlich. So konnten zwischen 1922 und 1923 noch 34, bis einschließlich 1926 dagegen nur noch 16 und im Jahr darauf lediglich sechs Radierungen vollendet werden.²⁸⁸ Dabei geriet ein genauerer Blick auf die einzelnen Blätter, dass Rouaults Arbeit vor allem bei den Heliogravüren von Gemälden als Vorlagen ins Stocken geriet. So war das Verhältnis zwischen ihnen und den Drucken nach Zeichnungen unter den vollendeten Platten von 1922 und 1923 noch zehn zu 24, bei denjenigen aus den Jahren 1926 und 1927 dagegen 22 zu eins. Auch die 42 aufgegebenen Motive gingen fast ausschließlich auf derartige Vorlagen zurück.

Doch hat Rouault in den folgenden Jahren die Arbeit am ursprünglichen Konzept mit seinen einhundert Blättern nicht gänzlich aufgegeben. Bis in die frühen dreißiger Jahre setzte er die Arbeit, wenn auch nicht mit gleicher Intensität fort. Dabei widmete er sich neben der Vollendung der verbliebenen 42 Platten schon ab 1928 auch einer erneuten Überarbeitung der bereits vollendeten Drucke. Diese Arbeit verfolgte er bis zu Vollards Bruch mit dem

²⁸³ Vgl. Brief Rouaults an Vollard vom 27.01.1922, in: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 102.

²⁸⁴ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

²⁸⁵ Vgl. Nouaille-Rouault 1998, 77 sowie: Morel, Maurice, Einführung zu: Georges Rouault, Miserere, München 1951, 10; Bellini, Paolo, Bedeutung des Miserere, in: AK Lugano 1997, 150.

²⁸⁶ Chabot schrieb von einem Brief des Kunsthändlers an Rouault, in dem er sich dieser Bezeichnung bediente (Chabot 1971, 56).

²⁸⁷ Vgl. Dorival/Rouault 1990, 111.

²⁸⁸ Chapon schrieb leicht abweichend von 24 Blättern für 1922, 13 für 1923 sowie 14 für 1926 und 6 für 1927. Der Befund im Werkkatalog des grafischen Œuvres zeigt jedoch die oben genannten Zahlen (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 103).

zuständigen Drucker Maurice Potin im Jahr 1932. Aus einem Vertrag von 1934 geht schließlich hervor, dass sich Maler und Kunsthändler auf die Zahl der bis 1927 vollendeten Drucke als dem endgültigen Umfang des Zyklus geeinigt hätten.²⁸⁹ Im Hintergrund dürfte hier jedoch neben dem Bruch mit Potin auch bereits ein anderer Plan gestanden haben. So wusste der von Vollard ab 1934 engagierte Drucker Roger Lacourière mit seiner handwerklichen Meisterschaft und dem sensiblen Eingehen auf die Vorstellungen des Malers diesen schnell für die Idee einer farbigen Wiederaufnahme des „Miserere“ zu begeistern. Auch wenn das „Miserere“ erst einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg erschien, war die eigentliche druckgrafische Arbeit an ihm doch im Wesentlichen 1927 abgeschlossen. So liegen die Datierungen der Drucke des veröffentlichten Zyklus ausnahmslos zwischen 1922 und 1927. Aufgrund mehrerer Probedrucke, die in Chapons Werkverzeichnis des grafischen Œuvres versammelt sind, ist auch die aufwendige Arbeit an den Druckplatten von der Heliogravüre bis zur Endfassung dokumentiert. Und wenngleich sich aus der heliografischen Umsetzung der Vorlagen bei der Überarbeitung für Rouault viele Schwierigkeiten ergaben, darf diese Form der Übertragung doch als Glücksfall für die kunsthistorische Forschung angesehen werden. So ist von den Heliogravüren vor ihrer ersten Überarbeitung jeweils ein Abzug erstellt worden, mit welchem ein Großteil der später verloren gegangenen, möglicherweise sogar vom Maler selbst vernichteten Vorlagen und damit ein wichtiger Schritt in der Genese des Zyklus dokumentiert ist.²⁹⁰ Erst eine genaue Examinierung der Gruppe der Donation'63 konnte einige wenige, im Folgenden vorzustellende Originale zu Tage fördern, die das Bild komplettieren.

3.1.1. Vom Entwurf zum Druck

Skizzen im klassischen Sinn als vornehmlich kleinformatige, rein zeichnerische Formulierungen einer „prima idea“ finden sich zum „Miserere“ innerhalb der Donation'63 nicht. Auch das Werkverzeichnis weist hier nur einige wenige, von den Anfängen der Beschäftigung mit dem Zyklus stammende Beispiele auf. So begegnet hier unter dem Titel „Christ flagellé“²⁹¹ eine Skizze zum Motiv „Toujours flagellé“ von der späteren Platte III des „Miserere“ in Seitenumkehr. Ihre Datierung auf die Jahre 1912/13 legt nahe, dass es sich um eine der frühen, von Rouault gegenüber Rivière genannten 126 Zeichnungen handelt, die

²⁸⁹ Vgl. ebd., 44.

²⁹⁰ Chapon schrieb, dass es Isabelle Rouault gelang, diese Abzüge bis auf jene für die Platten 29, 35 und 38 wieder zu finden (ebd., 111, Anm. 203).

²⁹¹ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 852.

der Maler unmittelbar nach dem Tod seines Vaters schuf, und die den Ausgangspunkt für das Projekt des „Miserere“ bildeten. Die Ähnlichkeit zum späteren Druck des Motivs ist dabei so auffallend, dass angesichts der Möglichkeiten einer Vergrößerung und Seitenumkehr im Zuge der fotomechanischen Übertragung zunächst sogar der Eindruck entsteht, es handele sich um die eigentliche Vorlage. Der direkte Vergleich mit der unbearbeiteten Heliogravüre des Motivs zeigt jedoch leichte Abweichungen, die eine solche Übernahme ausschließen.

Damit aber findet sich im Werkverzeichnis keine einzige der ursprünglich einhundert in Heliogravüre übertragenen Originalvorlagen zum „Miserere“. Diese signifikante „Leerstelle“ konnte zwar mit dem Fund einer im Folgenden genauer vorzustellenden Vorlage unter den Arbeiten aus der Donation'63 geschlossen werden. Das weitgehende Fehlen entsprechender Vorlagen ist aber dennoch so auffallend, dass es nicht mehr allein auf den zufälligen Verlust einzelner Arbeiten zurück geführt werden kann. Eine mögliche Erklärung wäre hier zunächst, dass die Vorlagen nach ihrer fotomechanischen Übertragung bei Vollard geblieben und zusammen mit zahlreichen weiteren Arbeiten aus dem Fonds Vollard nach dessen Tod unter den schwierigen, an anderer Stelle geschilderten Bedingungen bei der Verteilung seines Erbes schließlich verschollen sind. Ebenso denkbar ist, dass Rouault selbst die Vorlagen systematisch zerstört hat. Dies könnte bereits relativ bald nach ihrer Umsetzung im Druck zwischen 1922 und 1927 oder aber 1948 im Zuge der Verbrennung eines Großteils der von den Vollard-Erben 1947 zurückerhaltenen Arbeiten geschehen sein.

Eine erste Klärung dieser Frage könnte sich aus einer eingehenden Analyse des im Zusammenhang der öffentlichen Verbrennung von 1948 erstellten fotografischen Materials zu erwarten sein. So wurden die von Rouault zerstörten Bilder zuvor summarisch fotografiert. Allerdings sind die heute in der Fondation Georges Rouault befindlichen Fotografien für die Forschung bislang nur eingeschränkt zugänglich, sodass im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf deren Untersuchung verzichtet werden musste.²⁹² Einzig die von der französischen Wochenschau „Les actualités françaises“ veröffentlichten Filmaufnahmen von der Verbrennung geben punktuelle Einblicke in den Fonds der damals zerstörten Arbeiten. Dabei finden sich unter ihnen auch etliche Motive aus dem Umkreis des „Miserere“. Doch bleibt unsicher, ob es sich bei ihnen um spätere, lediglich über dem Druck entstandene Ar-

²⁹² Bounakoff, Pierre-Nicolas, *Les œuvres détruites par Georges Rouault, Mémoire d'étude*, École du Louvre, Paris 2009.

beiten oder aber um die ursprünglichen Vorlagen selbst handelt. Ein Vergleich mit ähnlichen Arbeiten aus der Donation'63 lässt eher auf Letzteres schließen.

Dass Rouault die Vorlagen dagegen schon bald nach ihrer Übertragung auf die Druckplatte oder zumindest nach dem Abschluss der aufwendigen Überarbeitung ihrer Heliogravüren vernichtete, wäre vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Naturen der einzelnen Vorla-



Abb. 2 „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties“, Inachevé Nr. 870, zwischen 1918 und 1948 [Inv.-Verz. o. J.], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 60 × 41 cm

gen von Tuschzeichnungen über monochrome Gouachen bis hin zu farbigen Ölgemälden durchaus nachvollziehbar. Gleches dürfte für die differierenden Formate gegolten haben, die bei der fotomechanischen Übertragung keine Relevanz hatten. Da Rouault bei der Überarbeitung der Druckplatten ausdrücklich an der Einheitlichkeit des Zyklus' gelegen war, könnte er versucht haben, die Heterogenität der Vorlagen einstigen durch deren umfassende Vernichtung vergessen zu machen.

Angesichts dieser, möglicherweise vom Maler selbst gewollten „Leerstelle“ erscheint es als ein misslicher, aber für die Forschung umso bedeutenderer Zufall, dass sich unter den „Inachevés“ doch eine der insgesamt einhundert einstigen Vorlagen finden und identifizieren ließ. Dabei stellt sie einen in mehrfacher Hinsicht besonderen Fall dar. So handelt es sich einerseits um die Vorlage zu einem der von Rouault aufgegebenen, später nicht in den Zyklus integrierten Motive. Dies könnte auch der Grund für ihren Erhalt gewesen sein,

wenn die Arbeit etwa nach ihrer Aufgabe aus dem Blickfeld des Malers geriet und somit vom Schicksal der übrigen Vorlagen verschont blieb. Was jedoch für die Forschung als besonderer Glücksfall angesehen werden kann, ist die Tatsache, dass es sich bei ihr mit einem farbigen Gemälde um eine von Rouault verwendete Vorlagenform handelt, die durch die Heliogravüre in der Regel nur unzureichend überliefert ist und im Zuge der Überarbeitungen der Druckplatte zudem oft starke Veränderungen erfuhr.

Zusammen mit den in den Heliogravüren vergleichsweise treu dokumentierten Tuschezeichnungen bildet sie einen repräsentativen Querschnitt durch die verschiedenen, im Rahmen der Arbeit zum „Miserere“ zur Anwendung gekommenen Vorlagenformen. Konkret handelt es sich bei ihr um eine Vorlage zum Motiv „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“. Da die Arbeit später vor allem im Bereich der im Vordergrund gegebenen Figur übermalt worden ist, lässt sich ihre ursprüngliche Funktion als Vorlage nur noch in Details, vor allem bei der im Hintergrund angedeuteten, in Flammen stehenden Ruine erkennen. Hier zeigen sich mitunter Übereinstimmungen in der konkreten Formulierung, die bis hinein in den Duktus der einzelnen Pinselstriche gehen.

Die späteren Überarbeitungen dürften auf die erste Hälfte der dreißiger Jahre zurückgehen und möglicherweise mit dem Projekt einer farbigen Wiederaufnahme des „Miserere“ in Zusammenhang gestanden haben. Wie noch zu zeigen sein wird, waren in dieses Vorhaben auch jene Motive einbezogen, die von Rouault zunächst nicht in den Zyklus aufgenommen worden waren. Auch in ihrem Kolorit weisen die Übermalungen auf die in der Vorstellung der stilistischen Entwicklung des Malers unter der Überschrift „Der Durchbruch der Farbe“²⁹³ behandelten Jahre vom Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger

Jahre. Insbesondere das kräftige, in leichte Dissonanz mit dem einstigen dunklen Grundton tretende und später teilweise wieder übermalte Türkisgrün weist auf diese Zeit. Da das Projekt eines farbigen „Miserere“ jedoch um 1934 unter dem Einfluss der Begegnung mit dem Drucker Roger Lacourière Gestalt annahm, könnte es sich bei diesen Übermalungen in der Tat auch bereits um erste diesbezügliche Versuche gehandelt haben.



Abb. 3 „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“, Heliogravüre eines der aufgegebenen Projekte zum „Miserere“, vor 1922, Aquatinta, ohne Maße, (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 117)

²⁹³ Vgl. Kapitel 2.2.2.

Neben diesem Beispiel findet sich noch eine weitere Arbeit, die von Rouault vermutlich als Vorlage konzipiert worden ist. Dabei dürfte sie sich ebenfalls aufgrund der Tatsache erhalten haben, dass sie nicht in den engeren Kreis der vom Maler in den Zyklus aufgenommenen Motive gehörte. Anders als die zuvor betrachtete Arbeit, war sie zwar nicht Bestandteil der übrigen, bereits mittels Heliogravüre auf die Druckplatten übertragenen Motive. In ihrer allgemeinen Konzeption aber kommt sie jenen Arbeiten so nahe, dass ein anderer Kontext ausgeschlossen scheint. Inhaltlich hat Rouault hier mit der Darstellung des alttestamentlichen Brudermords nach einer biblischen Antwort auf die alte Frage nach der Wurzel von Krieg und Tod gesucht, sodass dieses Sujet wie kaum ein anderes nicht nur der in „Guerre“ behandelten Thematik entspricht, sondern durch seine biblische Fundierung auch ein Bindeglied zum ersten Teil des Zyklus’ „Miserere“ darstellt.

Auch Dorival verwies mit Recht auf Parallelen in der Haltung der zentralen Figur des Kain dieser Komposition zu den Figuren der Blätter V und XII des Zyklus'.²⁹⁴ Zudem zeigen sich im Format deutliche Übereinstimmungen mit den Radierungen und begleitenden Studien zum „Miserere“.²⁹⁵ Wie Letztere überstieg es nochmals die Maße der späteren Drucke. Dies entsprach dabei einer allgemeinen damaligen Neigung Rouaults zum großen Format, zu dem er auch von Vollard ermuntert worden ist. So hieß es in einem Brief von 1921 an den Kunsthändler in Bezug auf den Druck der geplanten Alben, unter ihnen „Miserere“ und „Guerre“:

...il faudra encore avant que je marque et *recopie toutes les phrases pour illustrations sur les feuilles blanches*. Voulez-vous donc me préparer pour le moins, puisque vous voulez *des choses assez grandes*, 200 feuilles grand modèle.²⁹⁶

Dieses Format erlaubte Rouault eine großzügige Anlage der Komposition, wie sie für die Tuschzeichnungen zum „Miserere“ charakteristisch ist. Sie verband sich meist mit einem lockeren, schwungvollen Pinselstrich, in dem die expressionistische Manier der frühen Aquarelle widerzuhalten scheint. Noch 1939 hob Rouault gegenüber Roulet den „geschriebenen“ Stil dieser Zeichnungen hervor: „J'aime des choses très écrites, soit compositions, soit sujet religieux ou profanes. Vous le verrez un jour dans mon ‚Miserere‘.“²⁹⁷

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ AK Paris 1964, 125, Kat.-Nr. 177.

²⁹⁶ Brief Rouaults an Vollard vom 10.10.1921, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 42.

²⁹⁷ Roulet 1961, 249.

Nirgends sonst wird dieser Stil so anschaulich, wie bei der vorliegenden Arbeit, sodass auch vor dem Hintergrund dieser Äußerung Rouaults, trotz der fehlenden Übertragung in den Druck, von einer Entstehung im Rahmen der Arbeiten zum „Miserere“ auszugehen ist. Dass es sich dabei aber nicht nur um einen freien, wieder aufgegebenen Entwurf, sondern um eine Vorlage im eigentlichen Sinne handelte, zeigt nicht zuletzt die für die Arbeiten der Donation’63 ungewöhnliche, bei den Vorlagen zum „Misere-re“ aber nicht selten zu findende Tatsache, dass Rouault selbst dem Blatt bereits jenen im Kontext des Radierzyklus verankerten Titel gab. Damit aber wird deutlich, dass der Kreis der Motive zum „Miserere“ ursprünglich nochmals über jene in Heliogravüre übertragenen ein-



Abb. 4 „Caïn“, Inachevé Nr. 405, 1917-1927, Chinatusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 73 × 53 cm

hundert Vorlagen hinausging. Grund für den Verzicht auf eine Übertragung könnte in diesem Fall die in Teilen noch ungeklärte Formulierung der konkreten Figurenbildung gewesen sein. Möglicherweise ist die Arbeit aber auch erst nach der Übertragung der anderen Vorlagen geschaffen und wegen des zusätzlichen Aufwandes, den eine einzelne Übertragung bedeutet hätte, von ihrer nachträglichen Aufnahme in den Zyklus abgesehen worden. Hierfür spricht der insgesamt sichere, reife Umgang mit dem Motiv, dem bereits eine längere Beschäftigung mit dem Zyklus vorausgegangen sein dürfte, sowie die festere, materiell wie inhaltlich dichtere Anlage, in der sich Parallelen zur Entwicklung der Malerei Rouaults zu Beginn der zwanziger Jahre mit der zunehmenden Praxis wiederholter Übermalungen zeigen.

Obgleich die für das „Miserere“ als Vorlagen dienenden Tuschzeichnungen in der Heliogravüre weitgehend treu wiedergegeben sind, komplettiert diese Arbeit doch als einzige

erhaltene, wenn auch nicht im Druck umgesetzte Tuschzeichnung das Bild des konkreten Werkprozess zum „Miserere“ von der Vorlage bis zum Druck. Zugleich wird in ihr deutlich, dass der Horizont dieses ohnehin großen Projektes weiter gefasst war, als bislang angenommen. Insofern schließt diese Arbeit, zusammen mit der gemalten Vorlage zum Motiv „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“, nicht nur stellvertretend die oben beklagte „Leerstelle“ in der Rekonstruktion der Entwicklung des Zyklus, sondern bietet darüber hinaus auch eine wesentliche Grundlage zu einem neuen und tieferen Verständnis desselben.

Andere Arbeiten aus der Donation’63 stellen dagegen weder Skizzen noch direkte Vorlagen dar, sondern erscheinen als begleitende Studien, in denen Rouault mit dem jeweiligen



Abb. 5 „Civilisation“, Inachevé Nr. 379 (recto), zwischen 1917 und 1927 [Inv.-Verz.: zwischen 1917 und 1926], Tusche auf Papier, 48,2 × 67,3 cm

Motiv vor oder neben seiner Arbeit an den Druckplatten experimentierte. Wie die Vorlagen selbst haben sie in der Regel das Format der späteren Platten oder gehen noch darüber hinaus. Dies gilt etwa für das Beispiel „Civilisation“, einem beidseitig bearbeiteten Blatt, das zu drei Motiven aus dem Zyklus in Beziehung steht, jedoch letztlich in keinem von ihnen ganz aufging.

Konkrete Bezüge ergeben sich neben dem anfangs behandelten Motiv aus der Reihe der aufgegebenen

Platten „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“²⁹⁸ zu den beiden hier nicht eigens gezeigten Motiven „Au pressoir le raisin fut foulé“ von Blatt XVIII sowie „De Profundis...“ der Platte XLVII des Zyklus’. Möglicherweise handelt es sich bei der oben gezeigten Arbeit auch um den motivischen Ausgangspunkt für alle drei Motive. Die das Motiv bestimmende, bildparallel liegende Figur mit erhobenem Kopf scheint bei ihnen jeweils übernommen, in ihrem Charakter aber verändert und in andere räumliche und inhaltliche Kontexte integriert worden zu sein. So zeigt die Heliogravüre des Motivs „De Profundis...“, dass hier erst kurz vor der Übertragung durch Collagierungen der oberen Bildhälfte die einst offene Szenerie in ein Interieur mit dem später bestimmenden Christusbild verwandelt wurde.²⁹⁹ Die Seitenumkehr der zentralen Figur bei den beiden anderen Motiven scheint dagegen durch die mit der Pause verbundene automatische Umkehr im beidseitig bearbeiteten Blatt von „Civilisation“ präfiguriert.

²⁹⁸ Vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 117.

²⁹⁹ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 100a.

Dass Rouault aus einmal gefundenen Kompositionen Anregungen zu weiteren Motiven schöpfte, ist nicht nur ein allgemeines Kennzeichen seiner künstlerischen Arbeit, sondern wird auch konkret durch andere Beispiele aus dem „Miserere“ bestätigt. So finden sich auffallende Parallelen zwischen den Kompositionen der Platten III, XVIII und XXI des Zyklus. Freilich bleibt die Frage, welche Arbeit im vorliegenden Fall den motivischen Ausgangspunkt bildete, letztlich offen. Neben der verwandten Ikonografie sprechen jedoch auch stilistische Beobachtungen für das hier vorgeschlagene Curriculum. So darf davon ausgegangen werden, dass die lockeren Tuschzeichnungen in der Regel den

als Vorlage dienenden Gemälden vorausgingen, sodass die anfangs behandelte gemalte Vorlage zu „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“ sowie jene zu „De Profundis...“ wohl Ergebnisse einer späteren Auseinandersetzung mit dem bestehenden Motiv darstellen. Im Fall des dritten, auf einer Tuschzeichnung beruhenden Motivs gilt dagegen zunächst die allgemeine Annahme, dass die schlichtere, einfachere Form der stärker differenzierten vorausging.³⁰⁰

Neben den beiden hier vorgestellten direkten Vorlagen sowie den wenigen freien Entwürfen findet sich in der Donation'63 eine deutlich größere Zahl von Variationen, etwa zu den Motiven der Platten XXII, XXIV und LII sowie zum Motiv „Christ imposant les mains“³⁰¹ aus der Reihe der aufgegebenen Projekte zum „Miserere“. Oft handelt es sich bei ihnen um Arbeiten, in denen Rouault das entsprechende Motiv vor seiner heliografischen Übertragung auf die Druckplatte variierend durchspielte und –konjugierte, um schließlich eine unter ihnen für die Umsetzung im Druck auszuwählen. Bei dieser Vorgehensweise konnte er mutiger verschiedene Korrekturen und Modifikationen vornehmen, ohne die Entwicklung des Motivs im Ganzen zu gefährden. Später zog er diese Variationen nicht selten nochmals



Abb. 6 „Civilisation“, Inachevé Nr. 379 (verso), zwischen 1917 und 1927 [Inv.-Verz.: zwischen 1917 und 1926], Tusche auf Papier, 48,2 × 67,3 cm

³⁰⁰ Allerdings könnte Rouault in diesem Fall umgekehrt auch später zum motivischen Ausgangspunkt zurückkehrt und hier vor dem Hintergrund jüngerer Erfahrungen nochmals Änderungen vorgenommen haben. Dies lassen die in tieferem Schwarz gehaltenen Korrekturen auf beiden Seiten des Blattes vermuten.

³⁰¹ Inachevé Nr. 591 (verso), Inachevé Nr. 591 (recto) Inachevé Nr. 406 sowie Inachevé Nr. 594.

heran, um in ihnen auch Eingriffe auf der Druckplatte zu erproben. Einstige Tuschzeichnungen entwickelten sich dabei unter den vielfachen Überarbeitungen mehr und mehr zu Gemälden.

Auch bei den als Vorlage verwendeten Gemälden dürfte es sich in der Regel um mehrfach übergangene einstige Tuschzeichnungen gehandelt haben. Hier zeigte sich schon bei der Erstellung der Vorlagen neben dem lockeren, geschriebenen Stil ein intensives Ringen in wiederholten Übermalungen, das später charakteristisch für Rouaults Arbeitsweise wurde.³⁰² Kennzeichnend ist dabei jedoch der meist monochrome Charakter, mit dem der Maler wohl dem Schwarz-Weiß des Druckes nahe kommen wollte. Die anfangs behandelte Vorlage zu „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“ dürfte in dieser Hinsicht eine Ausnahme gewesen sein. Entsprechend ist auch die Anregung Vollards zu

verstehen, die Vorlagen nach ihrer Umsetzung im Druck farbig zu übergehen und so aus ihnen vollwertige Bilder zu schaffen. So hieß es in einem Entwurf Rouaults für das Vorwort zum „Miserere“, Volland habe ihn davon überzeugen wollen, „...que le moindre bleu d'outremer antique ou pointe de vermillon sans pareil ferait si bien ici ou là.“³⁰³



Abb. 7 „L'aveugle parfois a consolé le voyant“, Inachevé Nr. 396, vor 1926, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 65 × 50 cm

³⁰² Vgl. Kapitel 5.3.1.

³⁰³ Unveröffentlichtes Vorwort zum „Miserere“ vom August 1947, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 32. Außerdem wurde Rouault von Charensol 1924 in einem Interview für die Zeitschrift Paris-Journal zu Volland mit den Worten zitiert: „il me demande de faire de peinture pour chaque planche...“ (Charensol, Georges, Chez Georges Rouault, Paris-Journal, 14. November 1924).

Als erstes Beispiel für eine solche Variation sei hier eine Arbeit zum Motiv der Platte LV des „Miserere“ vorgestellt. Sie zeigt zwei Figuren in Dreiviertelansicht, von denen die erste – ein Blinder – erhobenen Hauptes voranschreitet und zu ihrer Linken die zweite – dem Titel zufolge den „Sehenden“ mit geneigtem Haupt – vertrauensvoll führt.

Obgleich es sich hier um eine frühe Arbeit aus dem Umkreis der Vorlage zur Heliogravüre des Motivs handelt, sind die Differenzen zum späteren Druck doch augenscheinlich. So ist die Körperbildung der Figuren wesentlich differenzierter. Vor allem aber weist die rechte Figur des vom Blinden Geführten in der Bildung ihres Kopfes deutliche Abweichungen zum Druck auf. Auch ihr linker Arm ist am rechten Bildrand zu sehen, während seine Formulierung im späteren Druck fast vollständig unterdrückt wurde.

Diese Unterschiede machen sinnfällig, dass es sich hier weder um die eigentliche Vorlage



Abb. 8 „L'aveugle parfois a consolé le voyant“, „Miserere“ LV, 1926, Aquatinta, 58,5 × 43,5 cm

zur Heliogravüre handelt, noch dass sich Rouault in ihr bereits am endgültigen Druck orientierte. Vielmehr darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei ihr um eine später übermalte einstige Variation der Vorlage aus der Zeit unmittelbar vor deren Umsetzung im Druck handelt. Hierauf könnte auch die handschriftliche Anmerkung „No 2“ am rechten oberen Rand hindeuten. Die weitgehenden Übereinstimmungen in der großen Komposition lassen allerdings vermuten, dass Rouault das Motiv, wie häufiger, zunächst mittels Pause frei von der Vorlage übertragen und schließlich bei der Überarbeitung variiert hat. Zudem ist ange- sichts der besonderen Art und Intensität der

Übermalungen anzunehmen, dass er auf sie bei der Überarbeitung der Grafik erneut zurückgriff, um mögliche Eingriffe in das Motiv auf der Druckplatte auf ihr zunächst zu erproben.

So zeigt die Endfassung des Druckes im Sinne dieser Arbeit eine deutlich stärkere Prononciierung der einzelnen Glieder als die Heliogravüre vor ihrer Überarbeitung und lässt darauf schließen, dass Rouault hier um eine Klärung der Form und des Raumes im Zusammenspiel aus lichten Flächen und schwarzer, umschließender Kontur bemüht war. Eine solche Klärung war insbesondere bei den auf ein Gemälde als Vorlage zurückgehen-

den Heliogravüren wegen der oft stumpfen und mangelhaften Wiedergabe angeraten. Die auffällige, noch deutlich über die Version des Druckes hinausgehende Isolierung und Hervorhebung der einzelnen Gliedmaßen fand sich bei Rouault erstmals kurz vor Beginn der zwanziger Jahre und erlebte einen Höhepunkt um die Mitte dieses Jahrzehnts. In diese



Abb. 9 „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais!“, Inachevé Nr. 445, vor 1927, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, verleimt und auf Leinwand maroufliert, 65,2 × 50,6 cm

Zeit fiel auch die Arbeit an der Druckplatte zu „L'aveugle parfois a consolé le voyant“, sodass die damalige stilistische Entwicklung über die vorliegende Variation in die Überarbeitung eines deutlich älteren und noch unter anderen stilistischen Vorzeichen entstandenen Motivs auf der Druckplatte einfloss.

Noch vielschichtiger ist die Entwicklung der folgenden Arbeit aus der Donation'63, bei der es sich um eine Variation zum Motiv „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais“ vom Blatt XXXII des „Miserere“ handelt. Abgesehen davon, dass Rouault bei dieser Arbeit bereits der oben genannten Anregung Vollards gefolgt war und mit

der vorsichtigen Einbringung von Farben auf eine autonome Fortführung der Komposition gezielt hatte,³⁰⁴ ist anhand dieses Beispiels eine genauere Rekonstruktion und Erhellung der Bearbeitung dieses Motivs auf der Druckplatte möglich. Sie wurde auch in der Ausstellung von 1964 im Louvre gezeigt und von Dorival ausführlich im begleitenden Katalog besprochen.

Dargestellt ist die biblische Episode der Begegnung zwischen dem auferstandenen Christus und dem ungläubigen Thomas, der seine Hand zur Seitenwunde seines Gegenübers ausstreckt. Dabei verzichtete Rouault ganz auf die berückende Ikonografie der offenen Wunde und veranschaulichte die Szene ausschließlich durch die Sprache der Gebärden und das

³⁰⁴ In einem Brief vom 02.09.1925 schrieb Rouault an Suares vermutlich über die Wiederaufnahmen der Vorlagen zum „Miserere“: „Je ne suis pas mécontent, le gros effort peinture est fait (...). Quel poids de moins sur l'estomac et dans le cerveau, mais quelle folie d'avoir accepté de tout reprendre en peinture.“ (in: Rouault/Suares 1960, 201). Dass es sich hier um die Bilder des „achat 1913“ handelte, ist insofern unwahrscheinlich, als aus den Untersuchungen zur Zusammenarbeit mit Vollard hervorging, dass Rouault vermutlich erst in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre erste Arbeiten aus diesem Fonds an Vollard abgeliefert hat (vgl. Kapitel 1.1.3.).

allgemeine Zueinander der Figuren. Angesichts dieses Verzichts auf die spezifische Ikonografie des Motivs interpretierte Dorival eine Anmerkung des Malers am unteren Rand des Bildes, welche die Darstellung in den Kontext des Krieges zu stellen scheint, als Hinweis darauf, dass dem Bild ursprünglich ein profanes Motiv zugrunde lag, das im Zuge mehrerer Überarbeitungen „sakralisiert“ wurde.³⁰⁵

Auch wenn es unter den Arbeiten Rouaults nicht selten zu einem Austausch zwischen profanen und sakralen Motiven kam, ist diese Annahme doch im vorliegenden Fall unwahrscheinlich. Dies wird beim Blick auf die vor der behandelten Variation entstandene Heliogravüre des Motivs deutlich. Obwohl sie im Zuge der Überarbeitungen wesentliche Veränderungen erfuhr, ist dort die Gestalt am rechten Bildrand durch ihre Nacktheit und das typische Lendentuch bereits eindeutig als Christus ausgewiesen. Die Entstehung der hier gezeigten Variation aus der *Donation*'63 könnte dagegen zwischen der Heliogravüre der Vorlage und der Endfassung des Druckes gelegen haben. Dabei ist davon auszugehen, dass Rouault das Motiv zunächst relativ frei im Pausverfahren übernommen und anschließend wiederum zur Erprobung der Eingriffe im Zusammenhang der Überarbeitung der Druckplatte genutzt hat. Dass es sich hier trotz merklicher Abweichungen um eine Pause handelte, legt nicht nur die Tatsache nahe, dass Rouault bei ihr Transparentpapier als Untergrund verwendete. Auch eine weitere handschriftliche Anmerkung am oberen Rand der Arbeit stützt diese Annahme: „3 sujets calque plus un ... papier fort soit 4 sujets“³⁰⁶.

Denkbar wäre dabei, dass Rouault die Pause nicht direkt von der Vorlage, sondern bereits von einer modifizierten Variation derselben abnahm. So findet sich im Werkverzeichnis eine Arbeit, die ihr formal sehr nahe kommt.³⁰⁷ Da diese jedoch auf die späten dreißiger Jahre datiert ist, dürfte die Einflussnahme eher in umgekehrter Richtung verlaufen sein. Dennoch sind die Veränderungen gegenüber der Heliogravüre so stark, dass zwischen beiden eine weitere Arbeit als Brücke fungiert haben könnte. Dies gilt allgemein für die konzentriertere, klarere Bildung der Formen, vor allem aber für die veränderte Haltung des linken Armes bei der Figur des Thomas. Sie ist nach Chapon Ergebnis einer letzten Überarbeitung der Druckplatte und könnte hier zuvor erprobt worden sein.³⁰⁸ Für eine solche Entstehung parallel zur Arbeit an der Druckplatte spricht noch ein weiteres Indiz. So hat

³⁰⁵ Bei der Anmerkung Rouaults handelt es sich um den Halbsatz „ont faits la grande guerre“. Aufgrund seines fehlenden Zusammenhangs las Dorival in ihm fälschlicherweise den leicht abgewandelten Satz „on fait la grande guerre“ (vgl. Dorival 1964, 113, Kat.-Nr. 151).

³⁰⁶ Auch hier ist die Entzifferung nicht ganz einfach. Bei Dorival findet sich folgender Vorschlag: „3 sujets calque pour un (...) papier fort (...) sert (...) 4 sujets“ (ebd.).

³⁰⁷ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1657.

³⁰⁸ Vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 260.

Rouault zu Beginn und ein weiteres Mal gegen Ende dieser Arbeit das Druckformat durch Anstückelung am unteren Rand geringfügig erweitert.³⁰⁹ Vergleicht man nun die Dimensionen des Inachevé mit denjenigen des Druckes vor und nach den beiden Ergänzungen, so ergibt sich, dass seine Entstehung zwischen ihnen gelegen haben muss.

Neben der Modifikation des Armes der Thomasfigur aber gab es in der vorliegenden Vari-



Abb. 10 „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais!“, „Miserere“ XXXII, 1927, Aquatinta, 65,5 × 50,5 cm

schwarzen Konturen bis zur erwähnten, teilweise puppenhaften Gliederung gesteigert hat. Das Pathos und der bedrängende Realismus des Ausgangsmotivs traten zugunsten einer allgemeinen Durchbildung und Rhythmisierung in den Hintergrund.

Auch die Korrekturen in Haltung und Gebärde scheinen diesem Ziel gedient zu haben. So bot sich mit der Entscheidung, den zuvor angewinkelten linken Arm des hl. Thomas gerade am Körper herabführen zu lassen, ein reicherer Rhythmus der Bewegungen in der Kreuzung und im Zueinander der Arme beider Gestalten. Zu ihr kam es jedoch erst bei der erneuten Überarbeitung des Druckes, bei der keineswegs allen im Bild vorgenommenen Modifikationen Rechnung getragen wurde. Zwar betonte Rouault mit dicken schwarzen Konturen die großen Formen, aber ohne sie zu vereinzeln und in einem eigenen Rhythmus aufzulösen. Vielmehr gewannen sie erneut an Monumentalität und dienten ganz dem Aus-

³⁰⁹ Vgl. ebd., 260.

³¹⁰ Im Katalog der Ausstellung von Lugano ist eine Variante des Motivs abgebildet, die demjenigen der Heliogravüre in der Komposition sehr nahe kommt und in ihrer Entstehung bis auf das Jahr 1925 zurückgeht. Allerdings wurde es später weitgehend übermalt, sodass nicht mehr endgültig festgestellt werden kann, ob es sich hier um die einzige Vorlage für die Heliogravüre handelte (vgl. AK Lugano 1998, 77 sowie 228, Abb. 38).

druck, der gleichmäßig Figuren und Komposition durchwirkt. Aus diesem Grund verzichtete Rouault auch auf die Übernahme der veränderten Haltung des rechten Armes Christi, die, obwohl der Begegnung einen realistischeren Charakter verleihend, dem Ausdruck des Ganzen doch abträglich schien. Eine letzte Klärung des Motivs geschah also nicht allein über den Umweg der Malerei, sondern erwies sich letztlich als Ergebnis des elementaren Wechselspiels zwischen den Mitteln des Malers und des Grafikers.³¹¹

Dieses Wechselspiel scheint bei Rouault System gehabt zu haben. So finden sich innerhalb der *Donation'63* zahlreiche Pausen und freie zeichnerische Variationen, in denen er sich in großzügiger Zeichnung der allgemeinen Kompositionsverläufe zu versichern schien. Dies gilt insbesondere für die später aufgegebenen Motive, bei denen Gemälde als Vorlagen dienten und denen es nach der Übertragung mittels Heliogravüre oft an kompositorischer Klarheit und Einsichtigkeit mangelte. Bei der Pause ging Rouault dabei über Transparent- oder Seidenpapier äußerst rasch und ohne den Pinsel abzusetzen die großen Linien der Komposition nach. Unwillkürlich rufen sie seine Äußerungen zum „geschriebenen“ Stil in Erinnerung, bleiben in der Radikalität ihrer Reduziertheit und Abstraktion jedoch im gesamten Œuvre des Malers nahezu beispiellos.

Nur einige frühe Zeichnungen von „Baigneuses“ sowie eine Reihe von Entwürfen zu den Holzschnitten für die „Réincarnations du Père Ubu“ zeigen eine ähnlich freie Entwicklung der Linie.³¹² Während sie sich dort jedoch ganz aus dem Streben nach einer Auflösung der Komposition in arabeskem Spiel erklärte, scheint für Rouault hier die Suche nach formaler und allgemein kompositorischer Klarheit auf den stumpfen Heliogravüren der gemalten Vorlagen im Mittelpunkt gestanden zu haben. Insofern gründete der Stil hier weniger in einem unmittelbaren künstlerischen Wollen als in der spezifischen Funktion der Arbeiten. Zu Veranschaulichung soll hier ein Beispiel zum Motiv „...le mauvais grain lèvera demain (4)“ vorgestellt werden.

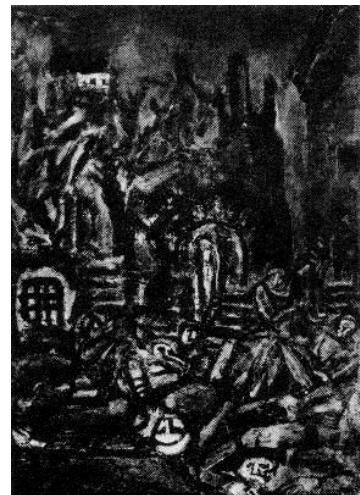


Abb. 11 „...le mauvais grain lèvera demain (4)“, Projekt für „Miserere“, vor 1922, Aquatinta, ohne Maße, (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 126)

³¹¹ Vgl. Kapitel 6.3.

³¹² Vgl. etwa Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 1060-1063.



Abb. 12 „Paysage de Guerre No. 2“, Inachevé Nr. 376, vor 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Chinatusche auf Transparentpapier, auf Leinwand maroufliert, 65 × 44 cm

Wie der nachträglich hinzugefügte, deskriptive Titel andeutet, handelt es sich um die Darstellung einer vom Krieg zerstörten Landschaft, wie sie unter den aufgegebenen Platten des „Miserere“ mehrmals anzutreffen ist. Mit der lockeren Übernahme ihrer Anlage könnte Rouault versucht haben, sich von ihrer kleinteiligen Komposition zu lösen und Klarheit über ihre allgemeine Entwicklung zu verschaffen. Dabei ist er ihren einzelnen Formen zunächst relativ treu mit dem Bleistift gefolgt, bevor er diese Linien mit großzügigen Pinselzügen überging. Hier scheint für ihn nicht mehr die Definition der dargestellten Gegenstände, sondern der Rhythmus der Formen entscheidend gewesen zu sein. Mitunter entsteht sogar der Eindruck,

als habe sich Rouault bei ihnen, fern von der eigentlichen Absicht einer Überarbeitung des Motivs, ganz in der schreibenden Bewegung der Hand verloren. Möglicherweise aber stand hier auch im Hintergrund, dass er gegen Ende seiner Beschäftigung mit dem einfarbigen Zyklus die Überarbeitung weiterer Platten innerlich aufgegeben hatte und die Arbeit lediglich kraft- und ziellos fortsetzte.

3.1.2. Versuche zu einem farbigen „Miserere“

Zwischen 1928 und 1932 hatte Rouault neben seiner Arbeit an den verbliebenen Motiven des Zyklus' auch eine nochmalige Überarbeitung der bereits vollendeten Drucke in Angriff genommen, jedoch nicht mehr mit dem Elan der vorangegangenen Jahre und schließlich am Ende wieder verworfen. So schrieb er 1948 nach der Veröffentlichung des Zyklus' in einem Brief an die von der eigenen Familie zu diesem Zweck gegründete Gesellschaft „L'Étoile filante“ im Rückblick:

Entre l'époque du tirage et l'annulation des planches qui ont été rayées par les soins de Monsieur Lacourière, j'ai encore procédé à quelques travaux sur une trentaine de sujets chez Monsieur Potin. Ces travaux ne m'ont pas donné satisfaction et ont été finalement abandonnés.³¹³

³¹³ Brief vom 20.03.1950, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 320.

In den meisten Fällen handelte es sich nicht um wegweisende Überarbeitungen. Oft hat Rouault lediglich den Hintergrund einer Darstellung mit einer Staffage differenziert oder aber das Bild als Ganzes mit einer Rahmung versehen. Nur selten kam es zu essentiellen Eingriffen in die Figurenbildung. Zeichnungen und Variationen, wie sie noch neben der Überarbeitung der Druckplatten zwischen 1922 und 1927 entstanden, finden sich unter den Arbeiten der Donation'63 nicht, sodass Rouault die Arbeit vermutlich ohne begleitende Skizzen allein auf der Druckplatte vorgenommen und damit deutlich geringeren Aufwand als zuvor getrieben hat.

Als nach dem Bruch Vollards mit Potin jedoch Roger Lacourière mit den neuen Projekten farbiger Illustrationen zu „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ betraut wurde, muss bei Rouault bald auch die Idee einer farbigen Wiederaufnahme des „Miserere“ gereift sein. Sie lag nicht zuletzt insofern nahe, als es sich, wie im Fall von „La mort l’a pris comme il sortait du lit d’orties (II)“, bei fast zwei Dritteln der Vorlagen ohnehin um Gemälde handelte und auch die Zeichnungen auf Wunsch Vollards zu solchen überarbeitet werden sollten.³¹⁴ Die diesbezügliche Entschlossenheit Rouaults wird eindrucksvoll durch eine Vielzahl entsprechender Farbversuche innerhalb der Donation'63 dokumentiert, die mit immerhin 87 Beispielen nicht nur fast zwei Drittel aller im Zusammenhang des „Miserere“ stehenden Arbeiten stellen, sondern auch knapp jede zehnte Arbeit der Gruppe als Ganzer. Zwar wurde eine Reihe von ihnen später erneut übermalt und zu autonomen Bildern fortentwickelt. Bei vielen aber wird noch heute die konkrete Absicht einer farbigen Umsetzung der Motive des „Miserere“ unmittelbar anschaulich.

Bis 1939 konnten jedoch lediglich drei farbige Drucke fertig gestellt werden, bevor sich das Projekt mit dem Tod Vollards zerschlug. Da aber zwei von ihnen aus der Reihe der unvollendet gebliebenen Motive des einfarbigen Zyklus stammten, ist zu vermuten, dass das neue Projekt den gesamten Zyklus umfassen sollte. Auch dies wird durch den Befund

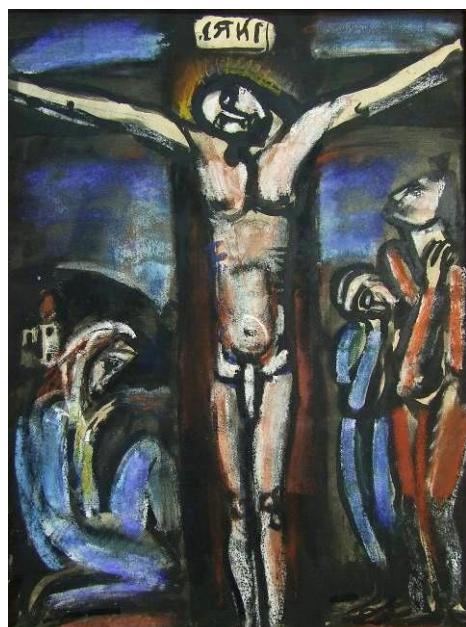


Abb. 13 „Aimez-vous les uns les autres“, Inachevé Nr. 428, um 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Chinatusche und Pastell auf Aquatinta, „Miserere“ LV, 1926, 58,5 × 43,5 cm

³¹⁴ Vgl. Rouault, Georges, En souvenir d'Ambroise Vollard, vom 1. Dezember 1946, unveröffentlicht (Archiv der Fondation Georges Rouault), 15.

des untersuchten Fonds bestätigt. So beziehen sich die genannten Farbversuche auf insgesamt 36 der 58 zum veröffentlichten Zyklus gehörenden sowie auf 19 der übrigen 42 nicht in ihn aufgenommenen Motive.

Erste, noch zögerliche Farbversuche finden sich zur Kreuzigungsgruppe des Blattes XXXI als dem einzigen, später in farbiger Aquatinta umgesetzten Motiv aus dem veröffentlichten Zyklus. Dies ist insofern bezeichnend, als Rouault jenes Motiv ursprünglich als Titelblatt für „Miserere et Guerre“ vorgesehen und ihm von früh an besondere Bedeutung beigemessen hatte.³¹⁵

Zunächst nahm Rouault den monochromen Druck aus dem bestehenden Zyklus zu Hilfe, indem er ihn in fast klassischer Manier mit Pastell retuschierte und die Konturen teilweise mit Chinatusche bekräftigte. Neben dieser Arbeit begegnet die Verwendung des Pastells nur äußerst selten in der Donation'63. Auch im Werkverzeichnis beschränkt sich die Arbeit Rouaults mit Pastellkreide auf eine überschaubare Zahl von Werken aus den Jahren 1929 und 1930.³¹⁶ Einzige Ausnahme bilden einige retuschierte Holzschnitte zu den „Réincarnations du Père Ubu“, die im Verlauf der zwanziger Jahre entstanden. Diese Erfahrung könnte Rouault 1934 bei dem Gedanken an ein farbiges „Miserere“ wieder aufgenommen und zunächst im genannten Motiv erprobt haben. Dass die Retuschen allgemein im Zusammenhang dieses Projekts standen, legt nicht zuletzt auch die Wahl der vom Maler verwendeten Farben nahe, entsprechen diese doch zumindest im Bereich der Figuren bereits überwiegend dem Kolorit der späteren Aquatinta aus dem Jahr 1936.³¹⁷

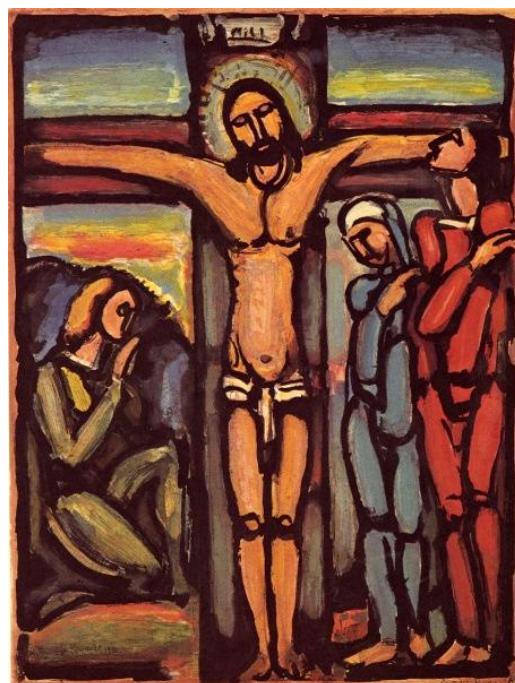


Abb. 14 „Christ en Croix“, 1936, Aquatinta aus der Sammlung der „Grandes Eaux-fortes en couleurs“, 64,5 × 48,7 cm

³¹⁵ Dies wird aus der Heliogravüre der Vorlage ersichtlich, in der das Motiv noch in kraftvollen Lettern mit „Miserere et Guerre“ überschrieben ist (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 255, Abb. 84a).

³¹⁶ Shinji Gôto schrieb im Katalog der Ausstellung der Sammlung Idemitsu 2008/09 in der Pinacothèque de Paris, die damals entstandenen Bilder seien für ein aufgegebenes Filmprojekt bestimmt gewesen (Shinji Gôto, Georges Rouault dans l'histoire moderne Japonais, in: AK Paris 2008, 208).

³¹⁷ Sollten die Retuschen mit Pastell auf dem Druck dagegen schon in den Jahren 1929 oder 1930 und damit unabhängig vom späteren Plan eines farbigen „Miserere“ erfolgt sein, könnte erneut die frühe Anregung Vollards eine Rolle gespielt haben, die Vorlagen zu den einzelnen Drucken farbig zu überarbeiten. Doch widerspricht dem die Tatsache, dass diese Retusche ganz offensichtlich im Blick auf eine Umsetzung im Druck

Doch gab Rouault eine solche Form der Retusche auch im Fall dieses Motivs bald wieder auf und erprobte stattdessen die Wirkung der Farben in Gouache auf freien oder durch Pause übernommenen Variationen. Von ihnen finden sich zwei Fragmente zum behandelten Motiv, die vermutlich Teile des selben, in seiner Ganzheit verworfenen Bildes darstellen. Die Wahl des Transparentpapiers als Untergrund lässt dabei auf eine Übernahme im Pausverfahren schließen. Dennoch ist das Motiv von Rouault relativ frei entwickelt und in Teilen modifiziert worden.



Abb. 15 „Madeleine“, Inachevé Nr. 639, um 1934 [Inv.-Verz.: um 1920], Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, 33,3 × 16,4 cm

So sind die einzelnen Figuren nicht nur schmäler und gestreckter, sondern auch lockerer und weniger stilisiert gegeben als noch im Druck von 1927. Ihre festgeschriebenen Haltungen gehen in einem leichten Rhythmus der Form auf. Zugeleich scheinen sie durch die Farbe und die bewegte Faktur des Auftrags wie von innen heraus belebt.

Dass Rouault zu Beginn der Arbeit am farbigen „Miserere“ den Druck lediglich in leichtem Pastell retuschierte oder zum Mittel der Pause griff, zeigt seine anfängliche Scheu vor einer einfachen Übermalung der Drucke.³¹⁸ Bei der zuletzt vorge-

stellten freien Variation unter Verwendung der Pause könnte allerdings auch die Absicht einer allgemeinen, nicht nur die Farbe betreffenden Überarbeitung des Motivs im Hintergrund gestanden haben. So erscheint die hier vollzogene Loslösung vom ursprünglichen Druck wie ein Auftakt zu seiner späteren Neuschöpfung in der Aquatinta von 1936. Hier



Abb. 16 „La Vierge et Saint Jean“, Inachevé Nr. 640, um 1934 [Inv.-Verz.: um 1920], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 44,5 × 12,8 cm

geschah. Dies zeigt sich in der Umkehrung der Kreuzesinschrift „INRI“. Vollards damalige Anregung aber betraf eine farbige Überarbeitung der einstigen Druckvorlagen zu eigenständigen Bildern. Vermutlich handelt es sich hier daher dennoch um einen der ersten Versuche Rouaults zum Projekt eines farbigen „Miserere“. Immerhin erschienen die drei vollendeten Varianten später nicht in der Seitenumkehrung.

³¹⁸ Im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres findet sich allerdings neben weiteren freien Varianten des Sujets auch ein Beispiel mit dem Herkunftsvermerk „Atelier de G. Rouault“, also aus dem Nachlass des Künstlers, bei dem es sich ebenfalls um eine Gouache über dem Druck handelt (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1655).

sind die Figuren von Johannes und Maria noch stärker in den Vordergrund genommen und scheinen den ihnen gegebenen Raum zwischen Kreuzesstamm und Querbalken fast zu sprengen. Die Figur der Madeleine ist dagegen etwas zurückgesetzt, wirkt aber in ihrer Körperbildung und leichten Drehung in die Dreiviertelansicht wesentlich natürlicher als zuvor.

Die farbigen Überarbeitungen der übrigen Motive zeigen dagegen ein relativ einheitliches Bild. Wie im ersten Beispiel hat sich Rouault auch bei ihnen des Druckes als Untergrund bedient.

Die große Zahl der verloren gegangenen Drucke sowie das von Chapon konstatierte Fehlen etlicher Zwischen- und Probedrucke muss damit nicht nur den Wirren des Krieges geschuldet gewesen sein.³¹⁹ Statt einiger zarter Spuren in Pastell hat der Maler hier kräftige Gouache- und Ölfarben in die freien Flächen zwischen den Konturen eingebbracht und diese in Chinatusche lediglich gegebenenfalls erneuert oder bestätigt. Jene auffallende Beschränkung der Farben auf die Flächen unterscheidet die Farbversuche von späteren, oft ebenfalls über dem jeweiligen Druck entstandenen, noch eigens in den Blick zu nehmenden autonomen Wiederaufnahmen.³²⁰ Zugleich verdeutlicht sie, dass Rouault anfangs nicht



Abb. 17 „L’aveugle parfois a consolé le voyant“, Inachevé Nr. 432, um 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Gouache auf Aquatinta, auf Leinwand maroufliert, 58 × 43 cm

von einer grundlegenden Neuschöpfung der Motive, sondern lediglich von deren farblicher Überarbeitung ausging. Exemplarisch sei hier eine von insgesamt drei Arbeiten zu dem bereits behandelten Motiv „L’Aveugle parfois a consolé le voyant“ der Platte LV des Zyklus‘ vorgestellt. Ihr starkes, kontrastreiches Kolorit sowie die isolierte Behandlung der einzelnen Glieder und Elemente der Körperbildung deuten auf eine Entstehung in der ersten

³¹⁹ Chapon schrieb, dass von den ursprünglich 500 gedruckten Exemplaren aus dem Jahr 1927 zwei Jahrzehnte später von der „Société d’Édition L’Étoile filante“ lediglich 450 veröffentlicht wurden. Außerdem heißt es: „Il est à signaler que de nombreux états sont manquants.“ (Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 193). Hier ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass eine Reihe derartiger Proben und Überarbeitungen von Rouault als unvollendete Arbeiten nach deren Rückkehr aus den Händen Vollards 1948 verbrannt wurden. So zeigt eine der Fotografien von dieser Verbrennung Rouault unverkennbar mit einem übermalten Druck des Motivs „Rue des Solitaires“ aus dem Zyklus „Miserere“ in der Hand (vgl. AK Strasbourg 2006, S. 252).

³²⁰ Vgl. Kapitel 3.1.3.

Hälften der dreißiger Jahre, wohl am Beginn der Zusammenarbeit mit Lacourière um das Jahr 1934.

Da die Farbgebung dieser Proben jedoch kaum mit den später umgesetzten Drucken der drei erwähnten Motive übereinstimmt, ist davon auszugehen, dass Rouault auch diese Form der Farbversuche im weiteren Verlauf des Projektes wieder aufgab. Stattdessen dürfte er bald eine allgemeine Modifikation der Motive ins Auge gefasst haben, wie sie durch die zuvor besprochenen Fragmente zu „Aimez-vous les uns les autres...“ angedeutet wurde. Immerhin stellen auch die drei einzigen, von Rouault in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre umgesetzten Motive nicht nur hinsichtlich ihrer Farbgebung weitgehend freie Neuschöpfungen dar. Vor diesem Hintergrund werden auch die aus der Folgezeit stammenden Beispiele immer stärkerer Übermalungen einzelner Drucke oder freier Variationen aus der Donation’63 verständlich. Als Rouault jedoch mit dem Tod Vollards Ende der dreißiger Jahre endgültig das Projekt eines farbigen „Miserere“ aufgeben musste, wurden eine ganze Reihe dieser Arbeiten aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und schließlich als autonome Wiederaufnahmen fortgeführt.

3.1.3. Autonome Wiederaufnahmen

Die Tendenz zu einer autonomen Fortführung zeigt sich bei nicht weniger als 19 Arbeiten zu vollendeten sowie weiteren 14 zu unvollendeten Motiven des „Miserere“ innerhalb der Donation’63. Gelegentlich ist sie in den vorausgegangenen Betrachtungen bereits erkennbar gewesen, etwa bei der überarbeiteten Vorlage zu „La mort l’a pris comme il sortait du lit d’orties (II)“. In zwei weiteren, diesbezüglich noch prägnanteren Beispielen soll dieses Phänomen veranschaulicht werden. Dabei handelt es sich zunächst um die tiefgreifende Überarbeitung eines Druckes zum Motiv „Il arrive parfois que la route soit belle...“ von der Platte IX des „Miserere“. Trotz signifikanter Modifikationen lässt sich hier jedoch aufgrund des eingebrachten Kolorits deutlich erkennen, dass es sich um die Wiederaufnahme eines einstigen Farbversuchs handelt.



Abb. 18 „Il arrive parfois que la route soit belle...“, „Miserere“ IX, 1922, Aquatinta, $37,5 \times 50,5$ cm (Blattformat: $50,5 \times 65,5$ cm)

Dies zeigt sich vor allem im Vergleich zu zwei weiteren, nicht nochmals übergangenen Farbversuchen zu diesem Motiv. Sie sind durch die gleiche kraftvolle Farbigkeit gekennzeichnet, wie die vorliegende Arbeit in den unteren Schichten. In späteren, gegen Ende der dreißiger Jahre vorgenommenen Übermalungen wurde ihre Wirkung allerdings im Sinne der damals bevorzugten Palette deutlich gemildert. Zugleich lässt der

Blick auf das Format erkennen, dass Rouault hier deutlich stärker als im zuletzt besprochenen Beispiel der Farbversuche mit seinen Übermalungen über den ursprünglichen Rand des Druckes hinausgegangen ist. Allerdings zielte er dabei nicht, wie dort, auf eine schlichte Rahmung des Motivs, sondern auf dessen Erweiterung und Ausdehnung nach allen Seiten bis zum Blattrand. Entsprechend verlaufen die einstigen Prägungen der Druckplatte weit im Innern des Bildes, wo sie fast durchgehend sichtbar geblieben sind.

Solange, wie die Arbeit als Farbversuch diente, dürfte sich Rouault zunächst an die Dimensionen des Druckes gehalten haben. Mit dessen autonomer Wiederaufnahme verbanden sich hingegen neben jener spürbaren Expansion des Bildraumes auch Modifikationen im Bildinnern. So hat der Maler mit der Ausweitung des Formates auch die bildbestimmenden Elemente der Darstellung wie die Figuren und das im Hintergrund gegebene Boot beträchtlich vergrößert. Insgesamt führte dies zwar zu einem fast identischen Gesamteinindruck, sodass die vorgenommenen Änderungen auf den ersten Blick nur marginal erscheinen. Letztlich aber erreichte Rouault mit ihnen eine deutliche Verdichtung und Differenzierung der Darstellung, ohne dass die Komposition als Ganze ihre einstige Großzügigkeit



Abb. 19 „Il arrive parfois que la route soit belle...“, Inachevé Nr. 420, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: nach 1922], Öl, Tusche und Gouache auf Aquatinta, $41,9 \times 58,3$ cm

verlor. Die vergleichsweise lapidare Bilderzählung des Ausgangsmotivs geriet unter den Übermalungen vielmehr zunehmend zu einer klassischen Komposition aus Landschaft und Figur. Überdies erhielten Bildraum und Figuren durch die neuen vielfältigen Farbkontraste und -bezüge eine zuvor nicht bekannte Tiefe und Plastizität.

Im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres finden sich zwei weitere Versionen des Motivs.³²¹ Dabei stammt eine von ihnen ebenfalls aus dem Nachlass Rouaults und ist unvollendet geblieben. Die andere ist vom Künstler signiert und damit als vollendet ausgewiesen worden. Eine Vorstellung von der möglichen Vollendung des vorliegenden Bildes aber gibt Letztere kaum. Zwar hat Rouault das Motiv auch hier über die Maße des Druckes hinaus bis zum äußersten Blattrand erweitert. Die Figuren innerhalb des Bildes aber wurden dem neuen Format nicht angepasst, so dass sie noch stärker in der Landschaft aufgehen und kaum mehr als eine staffagenhafte Szenerie innerhalb jenes für Rouault typischen „Paysage biblique“ zu bilden scheinen.

Bei dem zweiten Beispiel für eine autonome Wiederaufnahme handelt es sich um eine Variation des Motivs „Sunt lacrymae rerum...“ vom Blatt XXVII des Zyklus'. Während sich im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres kein einziges Beispiel für eine Studie oder Wiederaufnahme dieses Motivs finden lässt, sind es innerhalb der Gruppe der *Donation'63* nicht weniger als fünf. Offenbar hatte der Maler mit der in ihm angesprochenen Thematik noch nicht abgeschlossen. Dies zeigen auch die unterschiedlichen Titel, die er für dieses Sujet wählte. So hatte er die Darstellung nach Dorival zunächst mit „Orphée“ überschrieben und ihr erst später den aus Vergils „Aeneis“ entlehnten Titel „Sunt lacrymae rerum...“ verliehen.³²² Diese Entscheidung könnte dabei auch vor dem Hintergrund erfolgt sein, dass Rouault dem Mythos des Orpheus innerhalb des „Miserere“ inzwischen in „L'Oiseau bleu“³²³ noch ein weiteres Motiv gewidmet hatte. Dass ihn diese Thematik immer wieder beschäftigte und nach neuen bildnerischen Lösungen suchen ließ, wird dabei vor dem Hintergrund verständlich, dass die unglückliche Liebe

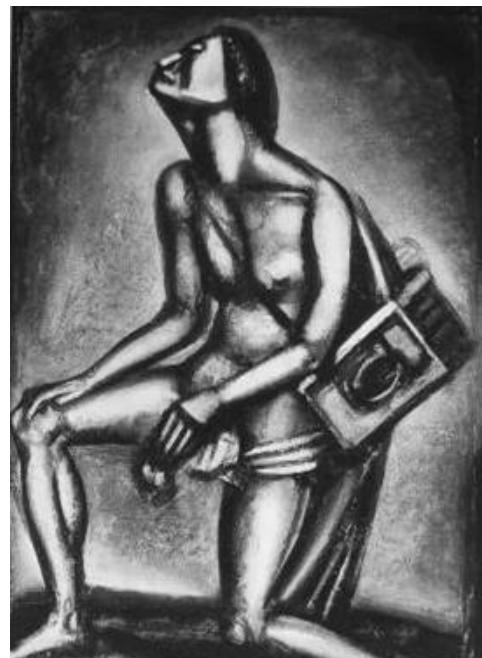


Abb. 20 „Sunt lacrymae rerum...“, „Miserere“ XXVII, 1926, Aquatinta, 58 × 42 cm

³²¹ Vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1612 sowie 1613.

³²² Vgl. AK Paris 1964, 124, Kat.-Nr. 175.

³²³ Vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1702 sowie: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 316.

des Orpheus zu Eurydike in der Tradition der Kunst als Gleichnis für die nicht selten vergebliche Suche des Malers nach vollendetem Ausdruck stand.³²⁴

Bei einem Blick auf alle fünf genannten Variationen ist allerdings auffällig, dass sich Rouault bei keiner von ihnen des Druckes als Untergrund bediente. Selbst mit dem Mittel der Pause schien er sich nicht am Druck oder an der ihm zugrunde liegende Vorlage orientiert zu haben. Da drei von ihnen in ihrer allgemeinen Anlage jedoch relativ nah beieinander liegen, wäre eine andere gemeinsame Vorlage denkbar. Weder an ihr, noch am Druck orientierte sich aber das oben gezeigte Beispiel. Es unterscheidet sich von den anderen Versionen durch eine weichere und elastischere Figurenbildung. Der etwas zierlichere Oberkörper ist aufrechter, die Haltung des Kopfes natürlicher und von weniger Pathos erfüllt. Seine Lyra trägt der Akteur (Orpheus/Aeneas) hier nicht auf der Seite, sondern weitgehend verdeckt über der Schulter, wie im verwandten Motiv von „L’Oiseau bleu“. Ob diese Ikonografie erst einer späteren



Abb. 21 „Sunt lacrymae rerum...“, Inachevé Nr. 443, zwischen 1926 und 1939 [Inv.-Verz.: nach 1936], Öl, Gouache und Tusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 64,6 × 44,1 cm

Korrektur, oder aber einer anderen Grundkonzeption geschuldet war, lassen die Übermalungen an dieser Stelle heute kaum mehr erkennen. In diesem letzten Fall aber könnte es sich um das eigentliche, später überarbeitete Vorbild für die beiden einstigen Orpheus-Motive des „Miserere“ handeln.

Dass jene Arbeit in ihrem Ausgangspunkt vor das im Inventarverzeichnis angegebene Jahr 1936 zurückreicht, dürfte außer Zweifel stehen. Zwar könnten die helleren Farben der letzten Schichten und ihr geschmeidiger, flüssiger Auftrag wie schon im zuvor besprochenen Beispiel auf eine Entstehung in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre deuten. Darunter

³²⁴ Entsprechende Allusionen an diese Deutung bei Rouault finden sich in zahlreichen Schriften des Malers (vgl. AK Paris 1964, 60, Kat.-Nr. 49) und werden nochmals ausführlich im Kapitel 7.1.1. in den Blick genommen.

aber finden sich dunklere Schichten einer deutlich älteren Bearbeitung, die vom Maler sogar bereits mit der Signatur versehen worden war. Letztere ist noch heute am rechten unteren Rand so gut zu erkennen, dass es fast scheint, als habe Rouault bewusst auf ihre Übermalung verzichtet und somit die einstige Komposition zusammen mit den späteren Überarbeitungen sanktioniert. Diese Schichten aber könnten mit ihrer gedeckten Farbigkeit auch in die Zeit vor der Übertragung des Motivs auf die Druckplatte um 1922 zurückgehen, sodass es sich hier tatsächlich um das vermutete Vorbild für die späteren Varianten des Orpheus-Sujets im „Miserere“ gehandelt haben könnte.

3.2. „Cirque de l’Étoile filante“

Das Thema des Zirkus hat Rouault wie viele seiner Zeitgenossen von früh an beschäftigt. Dabei war es zunächst vor allem die Diskrepanz zwischen der berufsmäßigen Maske und dem hinter ihr verborgenen menschlichen Schicksal, die ihn als allgemeines Sinnbild des menschlichen Daseins bewegte. In einem Brief an Édouard Schuré schrieb er über das frühe Bild eines fahrenden Clowns, das sich ihm bleibend einprägte:

Cette voiture de nomades, arrêtée sur la route, le vieux cheval étique qui paît l’herbe maigre, le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de reposer son habit brillant et bariolé, ce contraste de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser et cette vie d’une *tristesse infinie* si on la voit d’un peu haut... Puis j’ai amplifié tout cela. J’ai vu clairement que le „pitre“ c’était moi, c’était nous... presque *nous tous*... Cet habit *riche et pailleté* c’est la vie qui nous le donne, nous sommes tous des *pitres plus ou moins*, nous portons tout un „habit pailleté“ mais si l’on nous surprend comme j’ai surpris le vieux pitre, oh ! alors qui osera dire qu’il n’est pas pris jusqu’au fond des entrailles par une incommensurable pitié.³²⁵

Im einleitenden Satz zu dieser Schilderung hatte es bei Rouault geheißen: „Pour moi, depuis la fin d’un beau jour où la première étoile du firmament m’a je ne sais pourquoi... étreint le cœur, j’en ai fait inconsciemment dérouler toute une poétique.“³²⁶ Wie prägend dieses einstige Bild für den Maler war, scheint sich in einer überraschenden Parallelle zwischen den zuletzt zitierten Worten und dem späteren Titel des hier behandelten Illustrationswerkes zu zeigen.

Dennoch veränderte sich der Umgang Rouaults mit dieser Thematik. An die Stelle eines schonungslosen Realismus, der nicht anders als hinter die schillernden Kulissen jenes Lebens schauen konnte, trat auch unter der zunehmenden Bedeutung der Farben in seinem

³²⁵ Brief an Édouard Schuré (um 1905), zit. nach: Rouault 1994, 150.

³²⁶ Ebd.

Schaffen eine neue Faszination für das „habit pailleté“. Dabei wurden frühe Erinnerungen aus seiner Kindheit und Jugend im Pariser Vorort Belleville geweckt, wie sie auch in einem Gedichte von 1927 aufscheinen: „Cirque de mon enfance / pour l'enfant pauvre du faubourg / petit museau amenuisé de misère / lumière du cirque est son soleil, l'orient de son cœur / peut-être reflet du paradis perdu qu'en sais-je?“³²⁷ Anders als noch in jenem Brief an Schuré sah Rouault hier nicht mehr nur die brüchig gewordene Fassade vor der erbärmlichen Realität des Menschen, sondern auch den Widerschein des verlorenen Paradieses. Vor diesem Hintergrund wurde der Zirkus für ihn zur Bühne, zur Manege einer geheimnisvollen, jenseitigen Welt. Gerade sie aber erscheint nun als ein Gleichnis der eigentlichen Welt hinter den äußereren Erscheinungen. Diese Welt zwischen Phantasie und Wirklichkeit bot Rouault zugleich einen nirgends sonst gegebenen Reichtum an formalen und koloristischen Reizen, denen er frei und ohne Rücksicht auf vermeintliche „Realitäten“ nachgehen konnte.

Hierfür sind die Illustrationen zu „Cirque de l’Étoile filante“ paradigmatisch. Obgleich erst 1938 bei Vollard erschienen, lagen sie seit 1936 im Druck vor. Nochmals zehn Jahre früher begann bereits das Vorgängerprojekt „Cirque“ mit dem ursprünglich vorgesehenen Text Suarès Gestalt anzunehmen. So schrieb Rouault im Oktober 1926 an den befreundeten Schriftsteller: „J'ai quelques estampes à exécuter en couleurs (n'en parlez pas, ce sont des recherches particulières en dehors de ce qui se fait). Voudriez-vous donc accepter de faire un texte pour *Cirque*?“³²⁸ Als die Arbeit jedoch im Frühjahr 1932 mit acht Aquatinten und etwa siebzig Holzschnitten schon deutlich fortgeschritten war, musste das Projekt in dieser Form aufgegeben werden. So stieß der Text Suarès bei Vollard wegen seiner Anspielungen gegen einige seiner Förderer und Geschäftspartner in den Vereinigten Staaten auf Bedenken. Nicht ganz zu Unrecht fürchtete er, diese hiermit zu verlieren und sich sein Ansehen zu ruinieren.

In Absprache mit Vollard wurde anstelle des Textes von Suarès nun auf ein längeres Gedicht von Rouault selbst zurückgegriffen. Letzteres lieferte mit seiner Überschrift „Cirque de l’Étoile filante“ schließlich den späteren Titel des Illustrationsbandes und ist als Dialog zwischen „Terre d’Ombre, peintre des Catacombes“ und „Tristes Os, compagnon d’élection“ angelegt.³²⁹ Rouault nahm hier also die Welt des Zirkus vor allem zum Anlass für Überlegungen über das eigene Metier. Die meisten Motive der Holzschnitte zu „Cirque“ wurden von ihm nach einigen Überarbeitungen weitgehend übernommen, die

³²⁷ Gedicht aus: „Les peintres du cirque“, Paris 1927, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 21.

³²⁸ Brief an Suarès vom 26.10.1926, in: Rouault/Suarès 1960, 224.

³²⁹ Cirque de l’Étoile filante, Paris 2005, 4.

farbigen Aquatinten hingegen durch siebzehn neue Stiche ersetzt.³³⁰ Diese Arbeit sollte ihn bis 1936 beschäftigen. Dabei widmete er sich in den ersten Jahren vor allem der Überarbeitung der Holzschnittmotive. So schrieb er im September 1932 bereits von einer zweiten Überarbeitung der Holzschnitte, die ihn noch immer nicht zufrieden gestellt habe.³³¹ Dennoch konnte das Gros dieser Arbeiten bis Ende 1932 abgeschlossen werden. Lediglich vier Holzschnitte stammen aus dem Jahr 1934.³³² Ab Anfang 1933 beschäftigte sich Rouault indes bereits intensiv mit den siebzehn neuen Aquatinten, die den Daten auf den Drucken zufolge zwischen 1934 und 1936 vollendet wurden. 1938 kam es schließlich zur Veröffentlichung des Bandes bei Vollard.

In der Donation'63 befinden sich insgesamt 34 Arbeiten, die im Zusammenhang mit den Illustrationen zu „Cirque de l’Étoile filante“ stehen. Dabei beziehen sich mit 21 etwa zwei Drittel von ihnen auf die zuletzt entstandenen Aquatinten und nur 13 auf die Holzschnitte. Weitere drei Werke behandeln ein Motiv des früheren „Cirque“, das von Rouault jedoch nicht in das Nachfolgeprojekt übernommen wurde.³³³ Allerdings zeigt der Befund insgesamt, neben etlichen Farbversuchen zu den Aquatinten, vor allem spätere Variationen der bereits existierenden Motive und gibt nur wenige Einblicke in deren Entstehung selbst. Auch auf diese Weise aber dokumentiert er die intensive Auseinandersetzung des Malers mit ihnen und zeigt, unter welchen Prämissen ihre weitere Entwicklung stand. Zudem zeigen einige Werke Motive zu Holzschnitten, die möglicherweise ebenfalls für das ursprüngliche Projekt „Cirque“ vorgesehen waren und von Rouault nicht übernommen worden sind.

3.2.1. Zur Entwicklung der Holzschnitte

Zu den insgesamt 82 Holzschnitten für „Cirque de l’Étoile filante“ führt das Werkverzeichnis des malerischen Œuvres 66 der zugrunde liegenden Vorlagen in Gouache auf. Von den verbleibenden 16 Gouachen aber findet sich auch in der Donation'63 keine Spur. Da es sich bei ihnen jeweils um vollendete und signierte Arbeiten handelt, würde jedoch ein anderer Befund auch verwundern. Lediglich hinter einem später stark überarbeiteten

³³⁰ Nach Chapon existieren in der Pariser Bibliothèque National zwei bereits gedruckte Exemplare des ersten Projekts „Cirque“ von 1933. Dabei finden sich in einem von ihnen auch 29 Originalholzschnitte sowie weitere 46 Reproduktionen der Gouachevorlagen zu den übrigen Motiven. Hier wäre unter der Perspektive des Werkprozesses zweifellos ein direkter Vergleich mit den Überarbeitungen für „Cirque de l’Étoile filante“ interessant (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 80, Anm. 257).

³³¹ Brief Rouaults vom 29.09.1932 mit unsicherem Adressaten, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 70.

³³² Bei weiteren vier Arbeiten ist die Datierung unsicher und schwankt zwischen den Jahren 1932 und 1934.

³³³ Hier handelt es sich um „Le clown à la grosse caisse“, ein bei Rouault sehr beliebtes und immer wieder variiertes Motiv (vgl. u.a. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 273, Kat.-Nr. 317).

Bild, das auch im Folgenden in den Blick zu nehmen sein wird, könnte sich eine solche Vorlage verbergen. Dennoch erstaunt, dass hier nur wenige Arbeiten zu finden sind, die als Skizzen und Studien den Vorlagen vorausgingen oder Variationen derselben darstellen. Zwar ist nicht auszuschließen, dass der Maler später eine Reihe solcher Bilder vernichtet hat, etwa im Rahmen der Verbrennung von 1948. Möglicherweise aber hängt diese Tatsache auch mit der besonderen Malweise aus immer neuen Korrekturen und Überarbeitungen zusammen, bei der die einzelnen Schichten eines Bildes an die Stelle der sonst üblichen Studien traten und ganz in ihm aufgingen.³³⁴



Abb. 22 „Dans la coulisse“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 28, ganzseitig

Wo Rouault gestalterische Konzepte zu ändern beabsichtigte, finden sich dagegen auch zu den Motiven der Holzschnitte weitere Skizzen, Studien und Variationen unter den „Inachevés“, die in ihrem besonderen Status den Werkprozess unmittelbar zu erhellen vermögen. Dabei ist nicht immer sicher, ob es sich um Arbeiten handelt, die der Vorlage vorausgingen oder diese später variierten. Dies gilt auch für das folgende Beispiel zum Motiv „Dans la coulisse“. Die im Werkverzeichnis zu findende, dem hier gezeigten Druck zugrunde liegende Gouache geht auf das Jahr 1931 und damit auf eine Zeit zurück, in der Rouault noch nicht wegen der Aufgabe von „Cirque“ zur Überarbeitung der Motive gezwungen war.

Da die Signatur im Holzschnitt jedoch die Jahreszahl 1932 trägt, jenes Jahres also, in dem die meisten Motive nach erneuten Überarbeitungen von Georges Aubert gedruckt worden sind, könnte es sich bei der Arbeit aus der Donation’63 um eine Auseinandersetzung mit diesem Motiv im Zusammenhang einer geplanten Überarbeitung seiner Vorlage gehandelt haben. Der Bezugspunkt für die im Pausverfahren auf Transparentpapier erstellte Arbeit ist jedoch nicht die Vorlage selbst, sondern eine andere, später überarbeitete Gouache aus dem Werkverzeichnis.³³⁵ Sie geht ebenfalls auf das Jahr 1931 zurück und dürfte wegen ihres motivischen und stilistischen Charakters der Druckvorlage vorausgegangen sein. Ihre schlichtere Bildung der Figur des sitzenden Clowns zeigt indes deutliche Parallelen zum bekannten „Vieux clown au chien“ von 1925.³³⁶

³³⁴ Vgl. Kapitel 5.3.1.

³³⁵ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1330. Von dieser Arbeit ist auch der Titel für die Illustration übernommen worden.

³³⁶ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 904.

Vermutlich hat Rouault nach der Aufgabe des ersten „Cirque“ eine Überarbeitung des Motivs unter Rückgriff auf diese ältere Version ins Auge gefasst und hierzu jene Pause erstellt. Dabei ist nicht auszuschließen, dass er zwischenzeitlich auch erwog, das Motiv in einer der neu zu schaffenden Aquatinten zu verwenden. So erinnert die Art und Weise, in der Rouault hier die Farben einbrachte, an manche der diesbezüglichen, noch später vorzustellenden Farbversuche. Schließlich aber muss er den einen wie den anderen Gedanken wieder verworfen haben und zu der etwas jüngeren Gouache zurückgekehrt sein. Statt einer grundlegenden Überarbeitung entschied er sich nun lediglich für geringfügige Modifikationen des Motivs. Somit zeigt sich hier einmal mehr der ungewöhnliche Aufwand Rouaults zwischen Modifikation, Verwerfung, Variation und Wiederaufnahme, der auch kleineren Veränderungen vorausgehen oder sie begleiten konnte.³³⁷

Diese Geschichte war auch nach dem Druck des einzelnen Motivs nicht abgeschlossen und setzte sich in weiteren Wiederaufnahmen oder Überarbeitungen einstiger Studien zum Holzschnitt fort. Hierfür gibt es in der Donation'63 allerdings nur wenige Beispiele. Bei einem von ihnen handelt es sich um das Motiv eines Holzschnittes vom Beginn des Kapitels „Arabesques“ in „Cirque de l'Étoile filante“. Da auch für dieses Motiv die eigentliche Gouachevorlage zum Druck im Werkverzeichnis fehlt, kann hier nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei ihr um eine spätere Übermalung derselben handelt. Zwar zeigt sie einige deutliche Abweichungen von der Version des Motivs im Druck. So streckt die zentrale Tänzerin ihren rechten Arm nicht mehr nach unten zu einer Halbfigur hinter der Bühne aus, sondern hebt ihn mit einem Spiegel vor das eigene Antlitz. Jene Halbfigur am rechten unteren Bildrand aber schiebt mit stärker sichtbaren Armen deutlich den Bühnenvorhang



Abb. 23 „Cirque forain“, 1931-1939, Inachevé Nr. 727, Tusche, Gouache und Öl auf Transparentpapier, 30 × 19,9 cm

³³⁷ Dabei konnte es mitunter auch zur vollständigen Verwerfung eines Motivs kommen. So findet sich im Nachlass Vollards die Fotografie einer vom Maler bereits signierten und datierten Gouachevorlage, die später nicht in den Illustrationsband aufgenommen wurde. Sie trägt den deskriptiven Titel „Danseuse et deux hommes“ und stammt von 1932 (Inventarverzeichnis der Photothek: Nr. 4240). Zu ihr gibt es auch eine Studie, bei der es sich ebenfalls um eine Pause auf Transparentpapier handelt (Inachevé Nr. 221).

zur Seite. Auch bei der zweiten Tänzerin am linken Bildrand ist die Armhaltung verändert worden.

So wurde durch eine leichte Senkung des rechten Unterarms der Oberarm sichtbar und bildet nun mit den Armen der anderen Tänzerin einen gleichförmigen Rhythmus, der demje-

nigen ihrer Beine entspricht. Diese nicht unwesentlichen Modifikationen dürften alle mit den späteren Übermalungen in Öl in Zusammenhang gestanden haben.

Das Format der Arbeit entspricht dagegen ganz den üblichen Dimensionen der Gouachevorlagen zu den ganzseitigen Holzschnitten des Bandes. Zudem gleicht ihre Komposition bis auf die genannten Eingriffe fast gänzlich derjenigen des Druckmotivs: von der Figurenbildung der beiden Tänzerinnen mit ihrer spezifi-

Abb. 24 „Parade, danseuses“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 154, ganzseitig

schen Beinstellung, ihren ausladenden Röcken und den weitgehend unveränderten Oberkörpern bis hin zur Gestaltung der Bühne selbst mit ihrer leichten Bodenschräge und dem zur Seite geschobenen Vorhang am rechten Bildrand. Eine derart große Nähe erklärt sich nur durch das Verfahren der Pause oder aber die unmittelbare Wiederaufnahme des Motivs auf der Vorlage. Da es sich bei dem verwendeten Untergrund jedoch um kräftigeres Papier zu handeln scheint, welches sich unter den Farbschichten kaum deformiert hat, liegt die zweite der genannten Möglichkeiten letztlich näher.

Einen besonderen Fall der späteren Wiederaufnahme eines Motivs aus „Cirque de l’Étoile filante“ stellt Rouaults Verwendung der Illustration „Clowns“ von der zweiten Seite dieses Bandes bei dem Entwurf einer Tapisserie für die bekannten Webwerkstätten Marie Cottolis in Aubusson dar. Obwohl es nicht zu einer Umsetzung dieses Motivs in der Tapisserie kam, ist Dorivals These, es handele sich hier um einen Entwurf für jene Werkstätten plausibel.³³⁸ Seine Begründung stützte sich dabei zu Recht in erster Linie auf die starke, dekorative Rahmung, die Rouault dem Motiv verlieh. Ab 1925 hatte Cottoli Künstler wie Ma-



Abb. 25 „Parade, danseuses“, Inachevé Nr. 828, zwischen 1932 und 1949 [Inv.-Verz.: 1945-1949], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 30,1 x 20,3 cm

³³⁸ Vgl. Dorival 1964, 41, Kat.-Nr. 10.

tisse, Picasso, Braque, Dufy oder Miró für ihre Idee einer Wiederbelebung des Webhandwerks durch die Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne gewinnen können. Um 1932 trat sie in diesem Anliegen auch an Rouault heran, der in den folgenden Jahren mehrere Entwürfe für sie schuf oder ihr einzelne Bilder aus seinem Œuvre für eine textile Umsetzung zur Verfügung stellte. Zu den wohl bekanntesten unter ihnen zählen die beiden großen Arbeiten „Clown blessé“ (1932) und „La petite famille“ (1933). Auch sie sind durch auffällige dekorative Rahmungen gekennzeichnet.

Rouault, der nicht nur mit Stolz auf seine familiäre und berufliche Herkunft aus dem Handwerk blickte, sondern auch der Beschäftigung mit der Keramik weitere wichtige Impulse für seine Arbeit als Maler verdankte, wird diese neue Aufgabe mit Enthusiasmus angenommen haben.³³⁹ Dabei wirkten diese Erfahrungen und die mit ihr verbundenen Herausforderungen wie bei der Keramik ebenfalls auf die Arbeit des Malers zurück. So dürfte Rouault hier entscheidend die Dimension des Dekors für sich entdeckt haben, die sich unter anderem in den besagten, für das Spätwerk typischen Rahmungen niederschlug.

In diesem Zusammenhang stand auch die Wiederaufnahme der „Clowns“ aus „Cirque de l’Étoile filante“. Die hier das ganze Format in diagonal gespreizten Armen und Beinen



Abb. 26 „Clowns“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 2, ganzseitig

durchspannende Figur hat Rouault in ihrer formalen Kraft immer wieder gereizt. Sie fand sich bereits in der auf das Jahr 1919 zurückgehenden Figur der „Bamboula“ aus den späteren „Réincarnations du Père Ubu“, auf der Titelseite zu „Les Clowns“ von 1922 oder auch in der Figur des „Jongleur“ aus der Reihe der „Saltimbanques“ von 1927. Selbst in unter den Illustrationen zu „Cirque de l’Étoile filante“ begegnet sie nochmals in einer anderen Version gegen Ende des Bandes.³⁴⁰ Doch hat auch die im den zu behandelnde Version des Motivs hat eine längere, hinter das Illustrationsprojekt zurückreichende Geschichte. So findet sich im Werkverzeichnis eine kleinformatige

Skizze zu „Les Clowns“, die auf die Jahre zwischen 1920 und 1925 datiert ist.³⁴¹ Auf sie dürfte Rouault zurückgegriffen haben, als er in den frühen dreißiger Jahren die Vorlage für den Holzschnitt zu „Clowns“ schuf.

³³⁹ In den vierziger Jahren sollten weitere Entwürfe für Arbeiten in Glas (1945) und Emaille (1949) für Ligugé und Assy hinzukommen.

³⁴⁰ Cirque de l’Étoile filante, 159.

³⁴¹ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 926.



Abb. 27 „Clown debout“, Inachevé 136, zwischen 1932 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1935-1939], Entwurf zu einer Tapisserie, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 48,2 × 32,6 cm

Dabei kam es unter dem Einfluss der spezifischen Mittel der Drucktechnik neben stärkeren Modifikationen in der Figurenbildung auch zu einer Seitenumkehrung des Motivs schon in der Gouache. Zudem erhielt die Szenerie durch die Einführung eines konkreten Schauplatzes und Hintergrundes sowie der Halbfigur eines weiteren Clowns einen für die Illustrationen zu „Cirque de l’Étoile filante“ typischen anekdotischen Charakter. Dabei vereinte dieser Charakter das Erzählerische mit dem Pittoresken, das für Rouault bei der Wahl gerade dieser Sujets und seiner Elemente im Vordergrund stand. Dies wird noch deutlicher bei der Übernahme des Motivs für die Tapisserie. Zwar hat Rouault seine Komposition und ihre einzelnen Elemente hier wahrscheinlich erneut mithilfe des Pausverfahrens treu übertragen. Dies zeigt sich nicht allein in den identischen Dimensionen des inneren Bildes. Auch der ursprüngliche Untergrund, der mit seinen kleinen, im Zuge der Maroufage entstandenen Verwerfungen und Fältchen auf feines Seidenpapier schließen lässt, spricht für ein solches Verfahren. Vermutlich hat Rouault das Blatt recht bald nach einer Übertragung der großen Formverläufe maroufliert, um es für den Auftrag weiterer Farbschichten zu stabilisieren.

Durch die breite, in Teilen dreifache Rahmung aber tritt das Motiv in seiner erzählerischen Qualität zurück und erscheint nun einzig als Mittelpunkt eines größeren dekorativen Ensembles. Seine sekundären Elemente wie die Halbfigur des Clowns am linken und der Bühnenvorhang am rechten Rand sind zwar noch gegenwärtig, jedoch vor allem in ihrer malerischen Qualität von Bedeutung. Zusammen mit der Figur des Clowns bilden sie das Zentrum eines Rhythmus aus Farbe und Form, der sich im bewegten, vielschichtigen Rahmen fortsetzt. Letzterer entspricht dabei der Textur gewebter Stoffe und somit in besonderer Weise dem materialen Charakter der Tapisserien. Vor diesem Hintergrund scheint es bedauerlich, dass gerade dieser Entwurf nicht zu Umsetzung kam. Doch spiegelt sich hier auch die allgemeine damalige stilistische Entwicklung Rouaults mit seinem subtilen „jeu de tons froids et de tons chauds“³⁴². Dieses Spiel ist hier in fast impressionistischer Manier nahezu zur Vollendung gebracht, wobei auch die neue materiale Leidenschaft Rouaults in einem reizvollen Wechsel aus pastosem und flüssigem Auftrag ihren Niederschlag fand.

³⁴² Ebd., 20, vgl. Kapitel 2.2.3.

3.2.2. Zur Entwicklung der farbigen Aquatinten

Deutlich mehr Beispiele als zu den Holzschnitten von „Cirque de l’Étoile filante“ finden sich innerhalb der Donation’63 zu den farbigen Aquatinten des Bandes, mit denen sich Rouault ab etwa 1933 beschäftigte. Dies erklärt sich unter anderem daraus, dass der Maler die Umsetzung der Vorlagen zu den Aquatinten unter der Assistenz Lacourières selbst vornahm und zudem durch das zusätzliche Element der Farbe mehrere Probe- und Zwischen drucke notwendig waren, derer er sich später als Untergrund neuer Variationen bedienen



Abb. 28 „Enfant de la balle“, Inachevé Nr. 313, um 1935 bis 1939, Tusche, Gouache und Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 28,5 × 19 cm

konnte. Wie schon im Fall des „Miserere“ stellen die Farbversuche auch hier den überwiegenden Teil jener Arbeiten. Bei den übrigen von ihnen handelt es sich meist um parallele oder spätere Variationen sowie Wiederaufnahmen einzelner Motive. Dies dürfte auch für das folgende Beispiel zum Motiv „Enfant de la balle“ von 1935 gelten.

Im Inventarverzeichnis der Donation’63 ist es auf die zweite Hälfte der dreißiger Jahre datiert. Hiermit könnte es, wie eine weitere im Werkverzeichnis aufgeführte Studie aus dem Jahr 1935 ebenso dem Druck voraus gegangen sein, wie eine Wiederaufnahme desselben

oder einer in seinem Umfeld entstandenen Variation des Motivs darstellen.³⁴³ In seiner lockeren Anlage ähnelt es einerseits der erwähnten Studie. Andererseits entspricht es in seinem Format, anders als diese, bereits ganz dem späteren Druck und stimmt auch in der Farbgebung mit ihm bis in die Details hinein überein, sodass der Schluss nahe liegt, dass dem Maler der Druck hier entweder bereits vorgelegen hat oder es sich erneut um einen Farbversuch handelt. Diese letzte Annahme scheint jedoch angesichts des freien, autonomen Charakters der Arbeit unwahrscheinlich. Stattdessen dürfte es sich um eine zeitnahe Variation des schon bestehenden Druckes gehandelt haben, die möglicherweise wie die



Abb. 29 „Enfant de la balle“, 1935, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, 30,5 × 20,3 cm

³⁴³ Vgl. ebd., Kat-Nr. 1366.

oben behandelte Wiederaufnahme des Holzschnitts „Clowns“ ebenfalls als Entwurf zu einer Tapisserie entstand.

Hierauf lässt erneut die zu beiden Seiten angedeutete Rahmung schließen. Diese besondere Form des Dekors blieb damals noch weitgehend auf jene Motive beschränkt, bei denen eine solche Verwendung ausdrücklich anvisiert war. Zudem lag auch im Motiv selbst ein starkes dekoratives Potential. So bot es mit der symmetrisch über das ganze Blatt gespannten Figur vergleichbare formale Reize wie „Clowns“, wobei Rouault bei der Wiederaufnahme im Blick auf diese Wirkung offenbar um eine nochmalige Zentrierung der Figur wegen ihrer leichten Berührung mit dem rechten Bildrand im Druck bemüht war. Dass er auch diesen Entwurf wieder aufgab, dürfte hingegen ähnliche Gründe gehabt haben wie im Fall von „Clowns“. Möglicherweise hatte sich Rouault mit demselben Ziel auch erst jetzt jenem anderen Motiv zugewandt, das bei gleichem formalem Reiz noch mehr Bewegung und Dynamik in der Komposition versprach.

Bei den eigentlichen Farbversuchen zu den Aquatinten bediente sich Rouault in der Regel zweier, teilweise bereits im Zusammenhang des „Miserere“ begegneten Methoden: der Einbringung der Farben in einen der Probendrucke oder aber in Pausen auf dünnem Seiden- oder Transparentpapier. Für beide Varianten finden sich Beispiele unter den Arbeiten der Donation’63, obgleich die Verwendung der Pause unter ihnen deutlich seltener ist. Da es sich bei ihr jedoch in der Regel um die entwicklungsgeschichtlich frühere Variante handelte, soll sie hier zuerst vorgestellt werden. Ein besonders anschauliches Beispiel bietet dabei die folgende Arbeit zum Motiv der „Ballerines“ von 1934. Bei ihr setzt die im Inventarverzeichnis zu findende Datierung „nach 1934“ offenbar voraus, dass es sich um eine autonome Wiederaufnahme handelt. Ihr Charakter aber spricht auch im Vergleich zu den späteren, eigenständigen Variationen eine andere Sprache. Wie schon bei den beiden Fragmenten zu „Aimez-vous les uns les autres“³⁴⁴ aus dem „Miserere“ hatte Rouault auch hier die großen Formen des Motivs zunächst mittels Pause übernommen, um dann auf ihr farbige Werte zu erproben.

Dass es ihm dabei in erster Linie um die grobe Abstimmung der Farben innerhalb der Gesamtkomposition ging, zeigt die Vernachlässigung einzelner Details, wie bei dem am rechten Rand gegebenen Hund, den er unter Verzicht auf eine genauere Formulierung lediglich als graublaues Element in der Komposition indizierte. Hin und wieder finden sich jedoch auch leichte Abweichungen gegenüber dem Druck, wie bei der Armhaltung der kleinen Tänzerin. Andere Korrekturen betreffen dagegen direkt die Komposition. So hat Rouault

³⁴⁴ Vgl. Abb. 15 und 16.

auf die im Hintergrund gegebene Vertikale und damit auf eine für die Gliederung des Motivs entscheidende, den unterschiedlichen Charakteren der beiden Tänzerinnen entsprechende Aufteilung des Bildraumes verzichtet. Hierzu kam es allerdings erst nach nochmaligen Übermalungen, bei denen Rouault die Farbe Grün neu in die zuvor vom Blau dominierte Komposition einführte.



Abb. 30 „Les ballerines“, Inachevé Nr. 113, um 1934 [Inv.-Verz.: nach 1934], Gouache und Tusche auf Transparentpapier, 28,8 × 17,5 cm

Sowohl das Blau als auch das Grün wurden im späteren Druck bis auf das Kleid der kleinen Tänzerin wieder fast vollständig zurückgedrängt. Dort aber nehmen sie als einzige kühle Farbtöne das Spiel mit den warmen, nun dominierenden Gelb- und vor allem Rottönen auf. Das Kolorit der Probe wurde damit geradezu umgekehrt. Nur die Hautfarbe der beiden Tänzerinnen sowie die verhaltene rote Rahmung des Bildes durch die Vorhänge und die Bodenzone bildeten eine Kontinuität zu ihr, wobei sie sich aus einer letzten Realitätsbezogenheit ergeben haben dürften. Darüber hinaus aber scheint Rouault seinen koloristischen Phantasien unter der einzigen Maßgabe ihrer Stimmigkeit in der Komposition freien Lauf gelassen zu haben. Dass er jenen Farbversuch letztlich verwarf, könnte indes auch inhaltliche Gründe gehabt haben. So ist das Zusammenspiel der Tonalitäten hier trotz des nach der Trocknung verlorenen Glanzes der wasserlöslichen Gouache harmonisch und findet sich etwa ein Jahr später im Motiv des „Pierrot“³⁴⁵ aus der gleichen Reihe der Aquatinten



Abb. 31 „Les ballerines“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l'Étoile filante“, 30,7 × 19,8 cm

wieder. Dort aber entspricht die Dominanz aus Blau- und Grüntönen stärker der dem Sujet innenwohnenden Melancholie.

Bei den im Folgenden zu besprechenden Farbversuchen zum Motiv des „Jongleur“ scheint sich Rouault hinsichtlich des farblichen Grundtonors bereits sicherer gewesen zu sein und diesen lediglich zur genaueren Bestimmung in Variationen umkreist zu haben. Dabei handelt es sich jeweils um Beispiele, bei denen sich der Maler des Druckes als Untergrund bediente. Mit ihnen soll diese deutlich häufiger, insbesondere bei den Proben zum Titelbild

³⁴⁵ Vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 156f, Abb. 253 d-f.

des Bandes begegnende Methode nun exemplarisch vorgestellt werden. Wie bereits erwähnt, verfügte Rouault aufgrund der Trennung der Schwarz- und Farbdurchgänge beim Druck der Aquatinten, aber auch wegen der einzelnen Zwischenstadien aus beiden Durchgängen oft über etliche Probedrucke, auf die er in der Folge zum freien Studium von Farbwirkungen zurückgriff. Über Rouaults intensive damalige Arbeit in der Druckerwerkstatt Lacourières heißt es bei Chapon:

À l'origine, une gouache ou une huile originale. D'après elle, l'artiste grave directement le cuivre en employant l'aquatinte au sucre. Une fois ses contours posés, il indique sur l'épreuve en noir, les couleurs à placer, toujours selon le modèle primitif, et en aquatinte. [...]. Plusieurs essais étaient indispensables. [...]. Il arrivait souvent – les essais conservés l'attestent – que son génie inventif modifiât, en cours de gestation, la forme, les teintes, les rapports entre elles...³⁴⁶

Diese zusammenfassende Schilderung bringt eindrücklich die Vielzahl der bis zur Endfassung des Druckes notwendigen grafischen Arbeitsschritte zum Ausdruck.



Abb. 32 „Jongleur, maillot gris“, Inachevé Nr. 119, um 1934, Gouache und Tusche auf Aquatinta, 17,6 × 18,3 cm

Hinzu aber kamen nochmals die hier besprochenen Farbversuche, die zeigen, dass Rouault nicht allein, wie Chapon schrieb, um die genaue Umsetzung der einen, als Ausgangspunkt dienenden Gouache- oder Ölvorlage bemüht war, sondern die Farben immer wieder im Verlauf des Arbeitsprozesses hinterfragte und neu ins Verhältnis setzte. Meist geschah dies auf Schwarzabzügen, auf denen er unabhängiger mit der Farbe experimentieren konnte. Bediente er sich dagegen der Probe-



Abb. 33 „Jongleur (fond bleu)“, Inachevé Nr. 118, um 1934, Öl, Tusche, Gouache und Pastell auf Gravur, 16,2 × 16,4 cm

drucke aus den Farbdurchgängen, ging es ihm oft um nur geringfügige Retuschen anstelle der sonst üblichen, schriftlichen Indikationen.³⁴⁷ In einem Fall hat Chapon eine solche Retusche auch in den Katalog des grafischen Œuvres aufgenommen.³⁴⁸

³⁴⁶ Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 25.

³⁴⁷ Vgl. u.a. Cahn 2007, Abb. S. 89; AK Paris 2007, 173, Kat.-Nr. 139; Schloesser, Stephen (Hg), Mystic Masque. Semblance and Reality in Georges Rouault, 1871-1958, Boston 2008, zugl. AK McMullen Museum of Art, Boston College, 30.08.-07.12.2008, 538, Abb. 44h.

³⁴⁸ Hier handelt es sich um den zweiten farbigen Zwischenzustand des bereits genannten Motivs des „Pierrot“ von 1935 (Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 156, Abb. 253).

Bei den Beispielen zum „Jongleur“ handelt es sich jedoch um Arbeiten auf einem Schwarzabzug. Stellt man sie in eine Reihe mit der Endfassung des Druckes, scheint sich in ihnen die spätere Farbigkeit geradezu beispielhaft herauskristallisiert zu haben. So nimmt hier nicht nur Schritt für Schritt die Intensität des kräftigen Himmelblaus und seiner Komplementärkontraste mit den immer stärker leuchtenden Gelb- und Rottönen zu. Auch

die im Inachevé Nr. 118 zu findende weitere Modellierung und Differenzierung der einzelnen Farbwerte entspricht im Wesentlichen der Fassung des Motivs im Druck. So finden sich hier die gleichen Aufhellungen des Himmels um den erhobenen Kopf des Jongleurs wie an der Horizontlinie unterhalb seiner Arme. Auch das flammende Rot seiner Hautfarbe erscheint, gemildert und zugleich auf andere Bereiche wie die am oberen Bildrand tanzenden Bälle übertragen, im späteren Druck wieder.

Einzig bei der Farbe des Trikots wich Rouault in beiden Fällen von der Endfassung ab. Dabei hatte er in ihnen bereits jeweils das spätere Gelb gewählt, bevor er es wieder übermalte. Insofern scheint

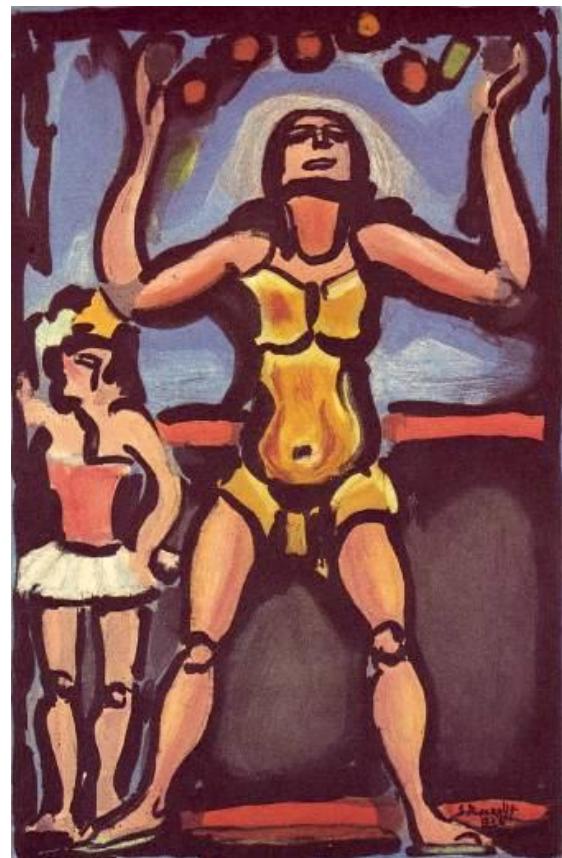


Abb. 34 „Jongleur“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, 31,2 × 20,2 cm

Rouault der Endfassung vorübergehend bereits näher gewesen zu sein und sich erst zuletzt wieder von ihr entfernt zu haben. Dies ließe den Schluss zu, dass es sich bei der zweiten Version um eine Arbeit handelt, die erst nach dem Druck von Rouault geschaffen oder zumindest überarbeitet worden ist. Die im Vergleich zu ihm noch unausgewogene Verteilung der intensiven Rot- und Blautöne aber deutet auf eine frühere Entstehung hin. Erst in der endgültigen Fassung des Druckes kam es durch die Rückkehr zum hellen Gelb des Trikots zu einer letzten Steigerung der Farbwerte wie auch zu deren umfassender Abstimmung und Balance. Dies entspricht auch der allgemeinen damaligen Entwicklung

Rouaults. So kam es gerade unter dem Einfluss der neuen Möglichkeiten des farbigen Druckes in jenen Jahren zum endgültigen Durchbruch der Farbe in seinem Werk.³⁴⁹

Im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres finden sich nochmals sechs Arbeiten zum gleichen Sujet.³⁵⁰ Abgesehen von zahlreichen, hier aufgrund ihrer geringeren Aussagekraft nicht eigens behandelten Arbeiten zum Titelbild „Parade“ ist es damit das von Rouault am häufigsten umkreiste und wieder aufgenommene Sujet aus „Cirque de l’Étoile filante“. Offenbar übte es aufgrund der formalen Reize eine so starke Anziehungskraft auf ihn aus, dass er es immer neu nicht nur in Farbversuchen, sondern auch in freien Variationen geradezu umkreisend meditierte. Doch scheint für den Maler die Vielzahl der Arbeiten letztlich keinen Eigenwert im Sinne einer Serie besessen zu haben, sondern lediglich Instrument einer Annäherung und Verdichtung als eine Form des von ihm im Zusammenhang des malerischen Œuvres geprägten Begriffs des „clavier pictural“ gewesen zu sein. Dies wird vor allem dort deutlich, wo er sie durch nachträgliche Beschneidung nochmals stärker auf die Essenz ihres formalen Reizes konzentrierte.³⁵¹

Wie die Holzschnitte von „Cirque de l’Étoile filante“ haben auch die Aquatinten dieses Bandes in zahlreichen Wiederaufnahmen eine nicht unbedeutende Nachgeschichte. Oft übertraf deren Zahl noch jene der den Illustrationen vorausgegangenen und auf sie hinführenden Arbeiten. Dabei reichte ihre Bandbreite erneut von der einfachen Übernahme unter Rückgriff auf den Druck als Untergrund bis hin zur freien Variation einzelner Elemente der Komposition. Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich um eine Arbeit über dem Druck des Motivs „Douce Amère“, das Rouault wie schon im Falle von „Il arrive parfois que la route soit belle...“³⁵² aus dem „Miserere“-Zyklus über den ursprünglichen Rand ausgeweitet und zu einer eigenständigen Komposition entwickelt hat, deren Veränderungen derart gravierend sind, dass ihre Herkunft kaum noch erkennbar ist.³⁵³

Nur der direkte Vergleich mit der Aquatinta lässt heute noch vermuten, dass der obere und untere Druckrand ursprünglich über dem Kopf der Tänzerin sowie auf der Höhe ihrer linken, über den Rand des „Tutu“ herabhängenden Hand verlief. Mit der Ausweitung des Motivs hat Rouault allerdings, anders als im genannten Beispiel aus dem „Miserere“, auch auf

³⁴⁹ In der Abfolge der Farbdurchgänge einzelner Aquatinten zeigt sich jedoch auch eine zunehmende Differenzierung des Farbspiels (vgl. ebd., 146f, Abb. 249f sowie ebd., 156f, Abb. 253f).

³⁵⁰ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1373-1378.

³⁵¹ Gleiches geschah auch mit den zuvor behandelten Motiven „Enfant de la balle“ und „Ballerines“. Dass es sich hier jeweils um nachträgliche Beschneidungen handelt, geht aus dem unvermittelten Abbruch des Farbauftrags hervor.

³⁵² Vgl. Miserere, Platte IX sowie Inachevé Nr. 420, vgl. Abb 18 und 19.

³⁵³ Für „Douce Amère“ findet sich im Werkverzeichnis eine weitere auf der Aquatinta gemalte Version, bei der sich Rouault jedoch im Gegenteil zu dem hier gezeigten Beispiel nicht für eine Ausweitung, sondern für eine weitere Beschneidung entschied (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1385).

einen gestalterischen Engpass in der Druckversion reagiert. So wurde die Figur der Tänzerin zuvor, insbesondere im Bereich des Kopfes geradezu in das vorgegebene Format gepresst und schien dieses zu sprengen. Bei der späteren Wiederaufnahme bewegt sie sich dagegen frei und mit neuer Leichtigkeit im erweiterten Bildraum.

Die einstige Halbfigur erscheint zugleich in Dreiviertelansicht und tritt als solche aus der vordersten Bildebene etwas zurück in den sie umgebenden Raum. Auch die konkrete Bildung des Körpers der Tänzerin wirkt natürlicher, als noch im Druck. Dies erreichte der Maler zunächst durch die Aufhebung des strengen Profils des Kopfes, dessen leichte Neigung nun stärker mit der Bewegung des übrigen Körpers korrespondierte. Doch auch Letztere erscheint durch wenige Änderungen im Bereich des Oberkörpers und der Arme schlüssiger. So hob Rouault die linke Schulter der Tänzerin geringfügig an und ließ gleichzeitig den Arm stärker zur Körpermitte zurückschwingen, sodass Kopf und Oberkörper in ihren entgegen gesetzten Bewegungen nun in natürlichem Kontrapost aufeinander reagieren. Diese Bewegung wurde auch von den nun bis zum Knie sichtbaren Beinen aufgenommen, die den neuen Schwerpunkt des Körpers in seiner Haltung logisch zu stützen und aufzufangen scheinen.

Neben diesen formalen Änderungen aber spiegelt sich in den Überarbeitungen auch die inzwischen erfolgte stilistische Entwicklung Rouaults. So entsprach der deutlich biegsamere und natürlichere Körper der Tänzerin seiner immer stärkeren Abkehr von den strengen, noch mehr aus dem Ausdruckswillen als aus einem formalen Interesse geborenen Figurenrationen des „Miserere“. Zum neuen Eindruck der Leichtigkeit aber trug nicht zuletzt auch das andere, von Rouault gewählte Kolorit bei. So traten an die Stelle der reinen, kräftigen Farben des Druckes zunehmend hellere Pastelltöne bis hin zum reinen Weiß und bildeten ein delikates Zusammenspiel mit sparsam und gezielt eingesetzten intensiveren Rot-, Gelb- und Grüntönen. Diese Farbigkeit entspricht Rouaults Arbeiten der ausgehenden dreißiger und frühen vierziger Jahre, dürfte aber im vorliegenden Fall, angesichts des auch bei ihm anzunehmenden Entzugs durch die Erben Vollards, noch auf das Ende der dreißiger Jahre zu datieren sein.

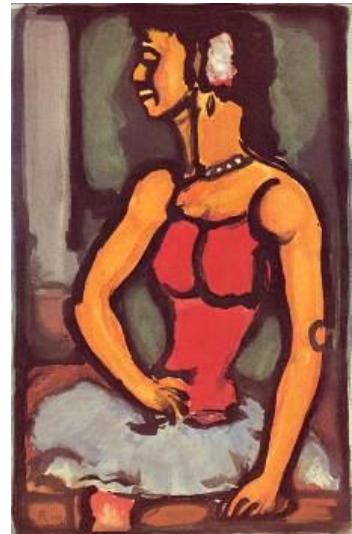


Abb. 35 „Douce amère“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, 30,4 × 19,7 cm (Blattformat: 45 × 34 cm)

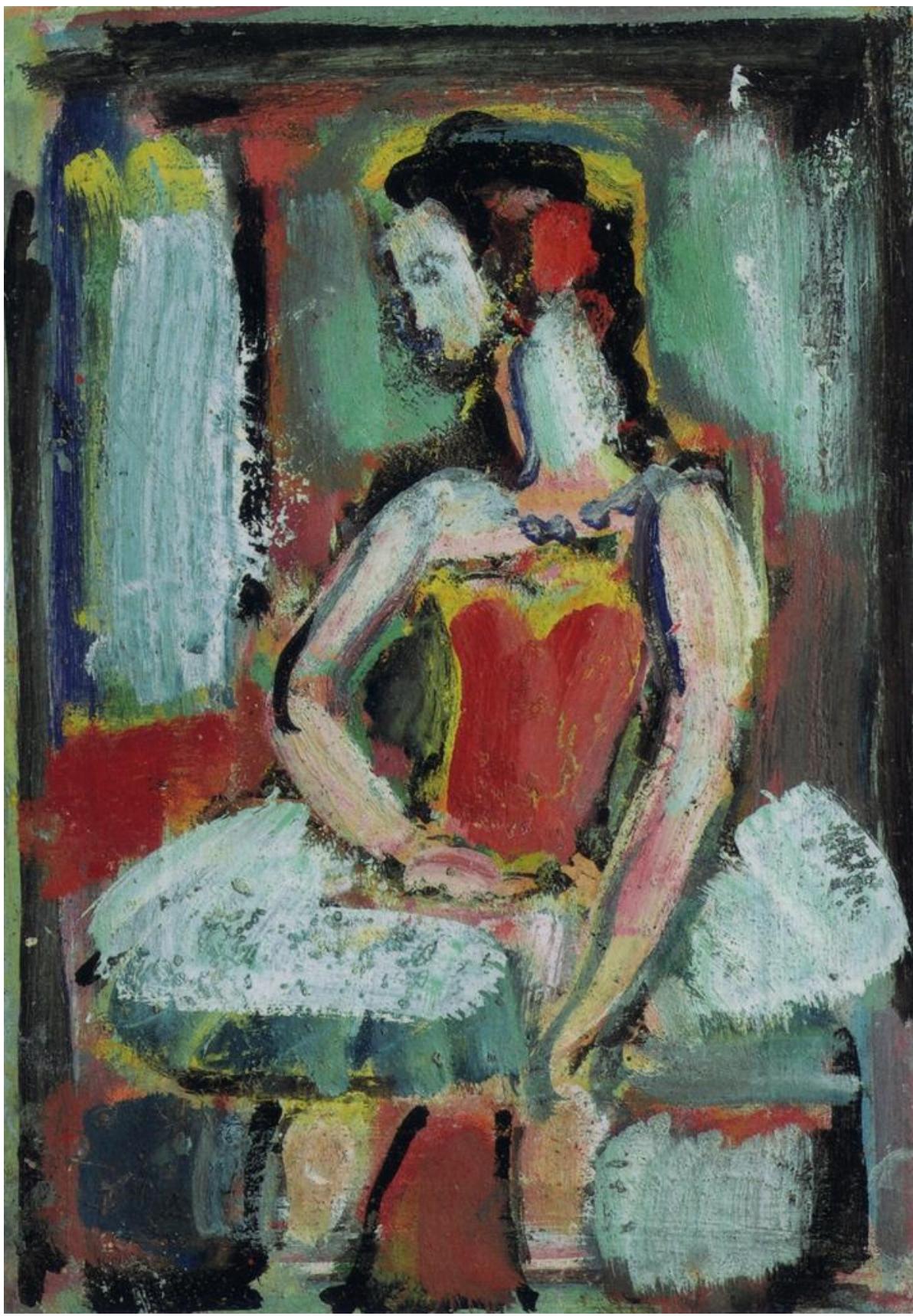


Abb. 36 „Douce Amère“, Inachevé Nr. 132, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche und Gouache auf Aquatinta, 45,5 × 32 cm

3.3. „Passion“

Wie bei den Illustrationen zu „Cirque“ beziehungsweise „Cirque de l’Étoile filante“ ging auch die Idee zum Illustrationsband „Passion“ nicht von Vollard, sondern von Rouault selbst aus, der später über das Projekt und die in seinem Zusammenhang stehende intensive Zusammenarbeit mit Suarès schrieb:

Je pensais que nous pouvions traiter ensemble un des grand thèmes qui m’a toujours occupé, celui des souffrances et de la mort du Christ, et cela sans que l’un d’entre nous eût rien à sacrifier à l’autre de ses convictions personnelles ou de l’interprétation de certaines paroles ou certains faits rapportés par l’Évangile.³⁵⁴

Stand im „Miserere“ noch das göttliche Erbarmen angesichts der vielfältigen Verstrickungen des Menschen in Schuld und Leid im Vordergrund, richtete Rouault mit Suarès nun sein Augenmerk auf das Leiden und den Tod des Gottessohnes selbst. Dabei dürfte die Thematik aus der Beschäftigung mit dem Zyklus des „Miserere“ erwachsen sein. Nicht von ungefähr wurde die Idee des Passionsbandes erstmals im Jahr des vorläufigen Abschlusses der Arbeit an den Platten zum „Miserere“ greifbar. So hieß es im Juli 1927 in einem Brief Suarès an Rouault: „À la fin du mois, j’espère envoyer à Vollard soit les *Clowns*, soit *Passion*; ou les deux peut-être.“³⁵⁵ Aus dem weiteren Schreiben geht hervor, dass Suarès hier mit „Clowns“ den geplanten Illustrationsband „Cirque“ meinte. Zu Letztrem hatte Rouault ihn, wie an anderer Stelle erwähnt, bereits im Oktober 1926 um einen Text gebeten.³⁵⁶ Gleiches dürfte auch für „Passion“ der Fall gewesen sein.

Beide Bände sollten Rouault etwa ein Jahrzehnt vom Ende der zwanziger Jahre bis zum Ende der dreißiger Jahre beschäftigen, wobei sie jeweils ein ähnliches Schicksal in der Aufgabe erster Entwürfe zu Beginn der dreißiger Jahre ereilte. Im Fall des „Cirque“ war dabei die Ablehnung des von Suarès geschriebenen Textes durch Vollard der Auslöser, bei „Passion“ dagegen die mangelhafte druckgrafische Umsetzung durch Potin und der in ihrem Zuge erfolgte endgültige Bruch Vollards mit dem Drucker. Während Rouault jedoch für „Cirque“ bereits neben den farbigen Aquatinten auch einen Großteil der Holzschnittvorlagen geschaffen hatte, hielten sich die entsprechenden Arbeiten zu „Passion“ wahrscheinlich noch in Grenzen.

³⁵⁴ Zit. nach: Dorival/Rouault 1990, 133.

³⁵⁵ Brief Suarès an Rouault vom 03.07.1927, in: Rouault/Suarès 1960, 233f.

³⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.2.

So finden sich heute noch insgesamt fünfzehn Entwürfe zu Aquatinten, von denen der Maler später, ähnlich wie bei den Holzschnitten zu „Cirque“, zwei Drittel unter kleineren oder größeren Modifikationen in das Nachfolgeprojekt übernahm. Die genaue Zahl der bereits geschaffenen Holzschnittvorlagen ist dagegen nicht bekannt und nur schwer zu rekonstruieren. Zwar schrieb Rouault im Herbst 1930, dass er sich neben der Beschäftigung mit „Cirque“ auch bereits der Arbeit an den Holzschnitten zu „Passion“ widme und diese im Blick auf einen baldigen Druck fortzuführen und zu vollenden gedenke.³⁵⁷ Diese Arbeiten aber dürften dennoch zunächst kaum über ein Anfangsstadium hinausgekommen sein. So geht aus der weiteren Korrespondenz mit Suarès hervor, dass sich Rouault anfangs vor allem um die Vollendung der Holzschnitte zu „Cirque“ bemühte.³⁵⁸

Zudem schien der Maler mit der Fortsetzung der Arbeit an „Passion“ auch wegen des noch fehlenden Textes von Suarès gezögert zu haben. Erst als er im April 1932 die Arbeit an den Holzschnitten zu „Cirque“ beendet hatte, erhielt er unter wiederholten und hartnäckigen Nachfragen auch diesen Text. Zwar kam es durch das Fehlen des von Vollard für die Illustrationen vorgesehenen, hochwertigen Montval-Papiers sowie durch die beschränkte Zahl eigens gegossener Drucklettern und eine Umstellung des Drucksatzes mit veränderten Abmessungen für die Holzschnitte zu zusätzlichen Verzögerungen beim Druck.³⁵⁹ Im Oktober 1933 aber hieß es in einem Brief an Suarès: „J'ai tous les jours pensé à vous, puisque j'ai commencé et avancé *Passion*, c'est la meilleure manière de nous rencontrer en esprit...“³⁶⁰ Jenes „commencé“ und „avancé“ Rouaults dürfte sich dabei nicht, wie Chapon annahm, auf die Lektüre des Textes von Suarès, sondern auf den eigentlichen Beginn der konzentrierten Arbeit an dessen künstlerischer Umsetzung bezogen haben.³⁶¹

Aus einem Brief Rouaults vom Juni 1934 geht hervor, dass Rouault die Vorlagen zu den Holzschnitten inzwischen relativ weit vorangetrieben hatte und sich nun mit deren Abgleichung untereinander beschäftigte. „...j'ai plus de 80 gouaches, encore retardées, pour Aubert (*Passion*) à voir une à une avec observations et 34 cuivres (couleurs et noirs) sur les reins.“³⁶² Diesem Zitat ist jedoch zugleich zu entnehmen, dass sich der Maler parallel zu den Holzschnitten zu „Passion“ auch der noch ausstehenden Arbeit an den Aquatinten zum selben Band sowie zu „Cirque de l'Étoile filante“ widmete. Schon zu Beginn des Jahres

³⁵⁷ Brief an Suarès vom [September 1930], ebd., 258.

³⁵⁸ Brief aus Saint Malo von 1931 (ebd., 261) sowie Brief vom 09.03.1932 (ebd., 263).

³⁵⁹ Vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 28f.

³⁶⁰ Brief aus Saint Malo vom 23.10.1933, in: Rouault/Suarès 1960, 276.

³⁶¹ So geht aus einem Brief an Suarès vom Mai 1932 hervor, dass Rouault damals bereits von Vollard um seine Meinung über den Text gebeten worden ist, ihm dieser demnach also schon ein Jahr zuvor vorgelegen haben muss (Brief vom 04.05.1932, ebd., 266).

³⁶² Brief vom 25.06.1934, ebd., 279.

1933 hatte er sich den siebzehn farbigen Aquatinten zu Letzterem zugewandt. Ein Jahr darauf begann er nun mit der Arbeit an den ebenfalls siebzehn Motiven zu den Farbstichen für „Passion“, von denen nach den Datierungen auf den Druckplatten 1935 fünf und 1936 die verbleibenden zwölf gedruckt werden konnten. Wie bei „Cirque de l’Étoile filante“ führte er dabei selbst nach den Originalen die Schwarzkonturen in Zuckeraquatinta aus, um darauf in enger Zusammenarbeit mit Lacourière die Farben in je drei Durchgängen in sie einzubringen.

Hinzu kam ab 1934 die auf Wunsch Vollards erstmals systematisch vorgenommene Überarbeitung der Holzschnittvorlagen in Öl. Ihr soll aufgrund ihrer Bedeutung für die Untersuchung des Werkprozesses im Anschluss ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Festzuhalten ist hier zunächst lediglich, dass Rouault diese Arbeit bis in das Jahr 1936 hinein, vermutlich sogar darüber hinaus beschäftigte. Zwar stammen alle der 70 heute greifbaren überarbeiteten Vorlagen aus den Jahren 1935 und 1936. Bei den verbliebenen Zwölf ist aber nicht sicher, ob es überhaupt zu einer Vollendung kam. So schrieb Rouault im Juli 1937, dass Aubert noch an zwölf großen Holzschnitten von ihm arbeite.³⁶³ Deren Überarbeitung durch Rouault musste demnach auf sich warten lassen. Dies sowie das seit 1936 zunehmend gespannte Verhältnis zwischen Künstler und Kunsthändler könnten deren Abschluss schließlich auch ganz verhindert haben. Nach abschließenden Maßnahmen an den Drucken gegen Ende des Jahres 1938 erschien der Band „Passion“ indes als letztes vollendetes Werk Rouaults in der Édition Vollard sowie als erstes und einziges Gemeinschaftsprojekt mit Suarès im Februar 1939.

Während sich innerhalb der Donation’63 nicht weniger als 35 Arbeiten zu den Holzschnitten von „Passion“ finden, sind es bei den Motiven der farbigen Aquatinten lediglich zwei. Auch das Werkverzeichnis des malerischen Œuvres zeigt nochmals 38 aus dem Nachlass des Malers stammende Studien zu den Motiven der Holzschnitte, keine einzige aber zu den Aquatinten.³⁶⁴ Dies macht den Befund zu den Aquatinten unter den „Inachevés“ besonders wertvoll. Die große Zahl an Arbeiten zu den Holzschnitten dieses Bandes ist dagegen weniger auf eine umfangreiche Entwurfstätigkeit vor dem Druck, als auf die intensive Beschäftigung Rouaults mit der späteren Überarbeitung der Gouachevorlagen zurückzuführen. So finden sich zu vielen von ihnen neben der überarbeiteten Gouache mehrere Studien und Variationen. Zusammen mit den in den Holzschnitten überlieferten ursprünglichen Vorlagen sowie deren späterer Überarbeitung in Öl bilden sie ein einzigartiges Ensemble

³⁶³ Brief vom 24.07.1937, ebd., 307f.

³⁶⁴ Vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1452-1489.

zur Untersuchung des Werkprozesses und der spezifischen Genese einzelner dieser für Rouault zentralen Motive.

3.3.1. Zur Entwicklung der Holzschnitte

Die meisten der zu den Holzschnitten für „Passion“ existierenden Arbeiten stammen, wie bereits erwähnt, aus der Zeit der Überarbeitung der Gouachevorlagen in Öl oder stellen spätere Variationen derselben dar. Sie dokumentieren also weniger die Entwicklung der Motive bis zum Druck, als Rouaults spätere intensive Auseinandersetzung mit ihnen. Die



Abb. 37 „Voici l'Homme“, Inachevé Nr. 353, zwischen 1934 und 1936 [Inv.-Verz.: um 1935/1936], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 31,3 × 21,7 cm

geringe Zahl früher Studien könnte allerdings auch darin eine Erklärung finden, dass sich Rouault ihrer wie der eigens hierfür geschaffenen Pausen, Fotografien oder freien Variationen bei der Überarbeitung der Gouachevorlagen bedient hat, um mögliche Modifikationen zu erproben, ohne dabei die eine zu vollendende Vorlage selbst zu gefährden. Ihre ersten zaghaften Schichten sind jedoch unter den mutigen Eingriffen der folgenden Jahre kaum noch zu identifizieren, sodass diese Arbeiten ihre Bedeutung für die Erhellung des Werkprozesses fast ausschließlich aus der Relevanz dieser nachträglichen Über-

malungen für die Entwicklung des Motivs ziehen.

Bei den beiden folgenden Beispielen ist dies anders. Obgleich auch sie gewisse Überarbeitungen erfuhren, ist ihr einstiger Charakter weitgehend erhalten geblieben. Zusammen mit zwei weiteren Arbeiten aus dem Werkverzeichnis bilden sie eine kleine Reihe von Studien zum Motiv „Voici l'Homme“ aus „Passion“.³⁶⁵ Dass es sich hier um frühe Skizzen und nicht um spätere Studien zur Überarbeitung der Gouachevorlagen handelte, zeigt sich zunächst in der Offenheit des Motivs, die noch von einer tastenden Suche nach dessen endgültiger Form kündet. Zwar ist in ihnen das Motiv des Holzschnittes mit seiner Gegenüberstellung des auf der Treppe des Prätoriums stehenden Christus auf der rechten



Abb. 38 „Voici l'Homme“, 1934, Holzschnitt aus „Passion“, Seite 68, ganzseitig

³⁶⁵ Vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1476 und 1478.

und der unter ihm eifernden Volksmenge auf der linken Seite in seinem Kern bereits angelegt. Seine konkrete kompositorische und ikonografische Entwicklung aber blieb noch offen. So variiert etwa die Zahl der Begleiter der Christusgestalt und damit auch zwangsläufig die Ausdehnung der sie tragenden Treppenarchitektur. Hierin unterscheiden sie sich

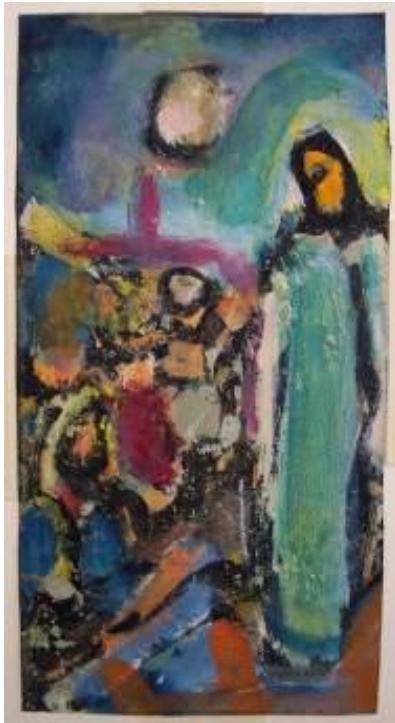


Abb. 39 „Christ à la foule“, Inachevé Nr. 354, zwischen 1934 und 1949 [Inv.-Verz.: um 1945-1949], Öl, Tü sche und Gouache sowie Indikationen mit Kreide auf Papier, 29,8 × 15,7 cm

von späteren Studien zu anderen Motiven, die entweder durch eine bis ins Detail gehende formale Nähe oder aber durch eine souveräne Unabhängigkeit gekennzeichnet sind.

Auch wenn sie formal von der zu überarbeitenden Vorlage abwichen, konnte Rouault hier doch im Blick auf sie bestimmte Farbklänge erproben. Im Falle des Inachevé Nr. 354 (Abb. 39) blieb es allerdings nicht allein bei diesen Übermalungen. Es ist wesentlich später ein weiteres Mal überarbeitet und beschnitten worden – ein Schicksal, das, wie noch zu zeigen sein wird, auch etliche der eigens im Zusammenhang der Überarbeitung der Gouachevorlagen entstandenen Studien und Variationen teilen.³⁶⁶ Dabei ist aufgrund der historischen Konsellationen mit dem Verlust der meisten vor 1939 in Arbeit befindlichen Bilder an die Erben Vollards erneut von einer Übermalung nach 1947 als dem Jahr der

Rückkehr derselben in das Atelier Rouaults auszugehen, auch wenn es in seinem Kolorit noch allgemein in die erste Hälfte der vierziger Jahre weist.

3.3.2. Zur Entwicklung der farbigen Aquatinten

Trotz oder mehr noch gerade wegen ihrer geringen Zahl bilden auch die zu den Aquatinten existierenden Arbeiten unter den „Inachevés“ ein wichtiges Zeugnis für die Genese der betreffenden Motive. Wahrscheinlich handelt es sich bei einer von ihnen um die einzige erhaltenen, allerdings später überarbeitete, direkte Vorlage zum korrespondierenden Farbstich.³⁶⁷ Allerdings kam den ersten, bei Potin zwischen 1928 und 1930 gedruckten Motiven

³⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.4.

³⁶⁷ Im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres findet sich kein einziges Beispiel für den Entwurf oder die Variation eines der Motive unter den Farbstichen. Lediglich der Katalog der Rouault-Retrospektive der Collection Idemitsu 2008 in Tokio zeigt unter der Kat.-Nr. 56 auch eine Zeichnung, die als Vorlage zum Druck

dort, wo Rouault sie in den neuen Band übernahm, eine durchaus vergleichbare Funktion als Vorlage zu. Als Beispiel sei hier auf das Motiv „Christ et pauvres“³⁶⁸ verwiesen. Zwar zeigen sich in diesem Fall so starke Differenzen, dass zwischen den beiden Versionen weitere Studien als Brücke gedient haben könnten. Vergleicht man aber die genannte Vorlage unter den „Inachevés“ mit ihrer späteren Umsetzung im Druck, zeigen sich ebenfalls deutliche Abweichungen. Darum ist es nicht ausgeschlossen, dass Rouault auch größere Modifikationen erst direkt auf der Kupferplatte vorgenommen hat.

Die konkreten Änderungen entsprechen bei „Christ et pauvres“ ganz der motivischen und stilistischen Entwicklung Rouaults. So ist die Szenerie nicht nur insgesamt differenzierter, sondern auch dichter an den Betrachter herangenommen und damit lesbarer. Dennoch scheint hier keine erzählte Geschichte, sondern der Rhythmus der Formen und Farben, den die Szenerie bot, für Rouault im Vordergrund gestanden zu haben. So wurde der Behandlung und Komposition der Farben von ihm deutlich mehr Gewicht beigemessen, als noch im frühen Druck von 1928-1930. Dort schien der Farbauftrag noch mehr gezeichnet, als dass sich der Maler in ihm bereits die spezifischen Mittel des farbigen Druckes zu Eigen gemacht hätte. In der Illustration von 1935 zeigt sich hingegen die ganze Entwicklung, die Rouault unter der Anleitung Lacourières seit der gemeinsamen Arbeit an „Cirque de l’Étoile filante“ durchlaufen hatte. So ging bei ihr die Farbe in weicher malerischer Manier ganz in der Fläche auf und schuf doch auf die ihr eigene Weise einen Rhythmus auch in der Tiefe der Schichten.

Bei der im Folgenden zu betrachtenden Arbeit aus der Donation’63 handelt es sich um die oben erwähnte mögliche Vorlage zum Motiv „Christ et sainte femme“. Sie entstand bereits eigens im Blick auf die Farbstiche und unter den gleichen stilistischen Vorzeichen wie diese. Eine Adaption wie bei der Illustration „Christ et pauvres“ war daher nicht notwendig. Dennoch zeigen sich auch bei ihr, wie weiter oben angedeutet, in der konkreten Umsetzung deutliche Differenzen zum Druck. Letztere sind zunächst in der freien Form der Übernahme begründet, bei der sich Rouault offenbar keiner Hilfsmittel bedient und nach Chapon mitunter auch spontan Änderungen vorgenommen hat. Zugleich wird bei einem zweiten Blick deutlich, dass er die Vorlage später noch einmal übermalt hat.

eines der Motive von 1928-1930 diente (Gōto, Shinji, Hommage à Georges Rouault. The Great Retrospective Exhibition of Georges Rouault, Idemitsu Museum of Art, Tokio, 17.06.-17.08.2008, 98 sowie Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 237, Kat.-Nr. 293).

³⁶⁸ Vgl. ebd., 236f, Kat.-Nr. 298 sowie ebd., 178f, Kat.-Nr. 262.



Abb. 40 „Christ et sainte femme“, Inachevé Nr. 356, um 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 33 × 20,6 cm

So finden sich in den unteren Schichten häufig Gouacheaufträge in den Farben des Druckes, mit denen sie diesem deutlich näher kam. Sie sind insbesondere unter den weißen Übermalungen im Bereich des Gewandes der knienden Frau sowie bei der Christusgestalt zu erkennen. Am unteren Bildrand hat der Maler die ursprüngliche Farbe dagegen erneut aufgenommen und über die ganze Bodenzone gebreitet. Das sanfte Grün der im Hintergrund liegenden Landschaft und des Himmels ist von ihm wiederum fast vollständig in kräftigem Blau und Blauschwarz übergangen worden. Lediglich die weißen Türme mit ihren nunmehr orangefarbenen Dächern ragen wie im Druck der Aquatinta aus ihnen heraus, obgleich sie deutlich schmäler und graziler als dort gebildet sind. Dies dürfte nicht erst Ergebnis der späteren Übermalungen, sondern wie im Beispiel von „Christ et pauvres“ eine Folge der gewöhnlichen, aus der freien Übernahme des Motivs resultierenden Abweichungen gewesen sein. Das Gleiche gilt für die Formulierung der Figuren. Sie sind in der Vorlage deutlich biegsamer als in der Version des Druckes. Ihr für die dargestellte Szene zentrales Zueinander ist bei Ersterer daher insgesamt überzeugender. So findet nicht nur bei der Figur des Christus die Neigung des Kopfes einen Widerhall in der leichten s-förmigen Bewegung des gesamten Körpers. Auch die Haltung der knienden Frau scheint in ihren einzelnen Elementen vom gesenkten Kopf über den gebeugten Rücken bis hin zum Wechselspiel zwischen dem rechten, zum Boden führenden und dem linken, aufgestellten Knie kohärenter.

Dass Rouault zu jenem Bild nach seiner Umsetzung im Druck erneut zurückkehrte, zeigt, dass er in ihm, auch unabhängig von seiner Funktion als Vorlage, eine viel versprechende Komposition erkannte. Wann es genau zu den beschriebenen Übermalungen kam, ist jedoch nur noch schwer zu rekonstruieren. In ihrer Farbigkeit kommen sie Arbeiten aus der Mitte der vierziger Jahre nahe, in denen vorübergehend wieder ein dunklerer Farbton im Werk Rouaults vorherrschte. Doch finden sich ähnliche Farben auch bereits um die Mitte der dreißiger Jahre bei den im folgenden Kapitel ausführlich zu behandelnden, auf Geheiß Vollards in Öl überarbeiteten Gouachevorlagen zu den Holzschnitten für „Passion“. Auch der verhältnismäßig flüssige Duktus des Auftrags spricht eher für eine frühere, vermutlich zeitnahe Überarbeitung des Bildes bald nach seiner Umsetzung im Druck 1936.

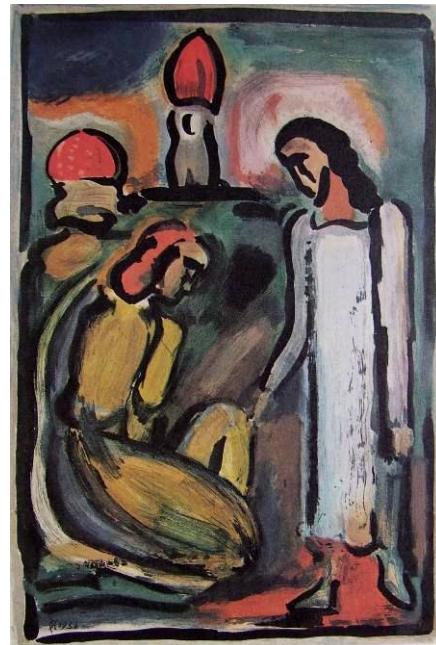


Abb. 41 „Christ et sainte femme“, 1936, Aquatinta aus „Passion“, 31 × 20,8 cm

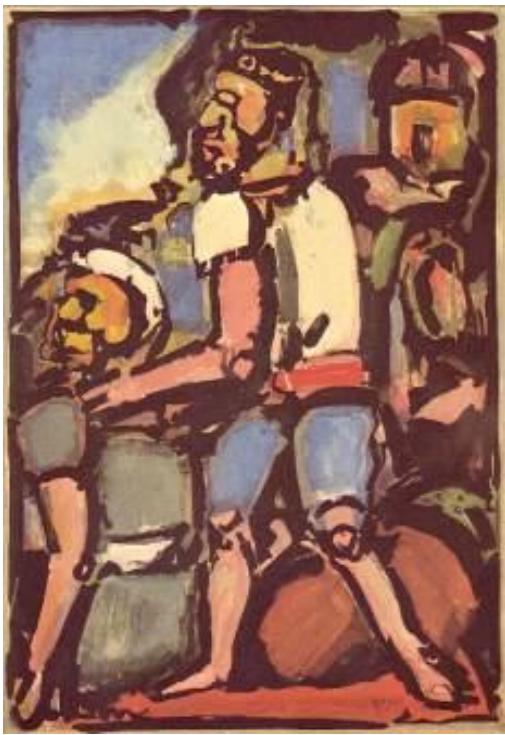


Abb. 42 „Paysans“, 1936, Aquatinta aus „Passion“, 32,8 × 23,2 cm

allem erneut die Entscheidung Rouaults zu einer Ausweitung des Motivs bei. Durch sie rückten die beiden zentralen Figuren nicht nur vom unteren und linken Bildrand mehr in die Bildmitte, sondern traten zugleich, wie im Fall der Überarbeitung von „Douce Amère“ aus „Cirque de l’Étoile filante“, aus der vordersten Bildebene in die sie umgebende Landschaft zurück.

Offenbar missfielen dem Maler die leichten Unklarheiten im räumlichen Bezug der Figuren untereinander sowie die starke Randstellung der vorderen, aufgrund des fehlenden Bildraumes nur halb gegebenen Figur, die er bei den Überarbeitungen durch entsprechende Ergänzungen und Erweiterungen gezielt zu beheben suchte. Andererseits legen auffallende Parallelen zu „Paysans“ in den großen kompositorischen Abläufen bei genauerem Hinsehen dennoch einen direkten Bezug zum diesem Motiv nahe. Dass es sich hier jedoch weder um die Überarbeitung der Originalvorlage, noch, wie bei „Douce Amère“, um eine solche des Druckes handelt, sondern um eine Variation des Motivs über einer Pause, wird wiederum an einigen feinen Fältchen und Verwerfungen am unteren und rechten Rand des marouflierten Bildes erkennbar, die auf relativ dünnes Papier, vermutlich Seidenpapier, als Untergrund schließen lassen.

Schon bei der Übernahme im Pausverfahren konnte Rouault Änderungen vornehmen, die bei einer Überarbeitung der Gouachevorlage oder des Druckes kaum denkbar gewesen wären. Beide Figuren gehen nach der Ausweitung des Motivs nicht nur natürlicher in der sie

Bei dem zweiten der beiden zu den Aquatinten von „Passion“ gefundenen Beispiele dürfte es sich nicht um eine Überarbeitung der einstigen Vorlage, sondern um eine spätere Wiederaufnahme des Motivs „Paysans“ von 1936 auf einer Pause desselben handeln. Dabei sind die Neuerungen auch hinsichtlich der formalen und motivischen Entwicklung des Bildes nochmals wesentlich auffälliger.

Vor diesem Hintergrund scheint es verständlich, dass das Inventarverzeichnis der Donation’63 mit dem Titel „Ouvriers“ bei dieser Arbeit zunächst keinen Bezug zum genannten Motiv aus „Passion“ suggeriert. Zu den deutlich stärkeren Veränderungen trug dabei vor

umgebenden Landschaft auf, sondern erscheinen auch deutlich gestreckter, feingliedriger und schlanker. Ihre einst breiten, grob geformten Köpfe und mächtigen, schweren Glieder erhielten einen gänzlich neuen Charakter, der sich zwischen dem der Figuren der Exodus-Bilder und jenem der ebenso tragischen wie grazilen Clownsdarstellungen Rouaults bewegt. Das neue Kolorit mal kräftiger, mal matter Blautöne verlieh der umgebenden Landschaft indessen die Grundstimmung einer tristen Arbeitervorstadt, die den deskriptiven Titel „Ouvriers“ rechtfertigt. Selbst das aufwachsende Grün um das Gebäude am rechten oberen Bildrand hat Rouault mit dem tiefen Graublau des Himmels übermalt. Auf der gegenüberliegenden Seite hat er dagegen in dem durch die Ausweitung des Bildes nach links hinzugekommenen Bildraum die übliche, hier im Kontrast zum Blau rotglühende Sonnenscheibe eingefügt. Doch dürften diese einschneidenden, auch inhaltlich



Abb. 43 „Ouvriers“, Inachevé Nr. 687, zwischen 1936 und 1939 [Inv.-Verz.: o. J.], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 38 × 27 cm

konnotierten Modifikationen hinsichtlich der Farbe nicht von Beginn an geplant gewesen sein. So finden sich an den Rändern der einzelnen Farbflächen an vielen Stellen noch Grüntöne aus den unteren Schichten, die der Farbgebung der Landschaft im Druck entsprechen. Dies könnte letztlich auch darauf hinweisen, dass die Pause von Rouault zunächst als Farbversuch fungierte und damit im direkten Umfeld der Arbeit am Druck entstand. Die späteren Übermalungen aber dürften, wie jene der zuvor besprochenen Vorlage zu „Christ et sainte femme“ relativ zeitnah in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre erfolgt sein.

3.4. Zwischen Malerei und Grafik – die Überarbeitung der Holzschnittvorlagen zu „Passion“ in Öl

Wie bereits in der Einführung zu den Illustrationen für „Passion“ erwähnt, stammt der weitaus größte Teil der in der Donation³⁶³ zu ihnen existierenden Studien und Variationen aus der Zeit der Überarbeitung der Gouachevorlagen in Öl. Hier kam Rouault, anders als im Fall der Blätter zum „Miserere“, erstmals dem Wunsch Vollards nach einer systematischen malerischen Überarbeitung der den Drucken zugrunde liegenden Vorlagen nach. Dabei hat er das Motiv jeweils in die Mitte einer Leinwand mit den Dimensionen des Illustrationsbandes eingebracht, um so die unterschiedlichen Formate zu vereinheitlichen. Der Abstand zu den Rändern wurde mit einer je nach Größe des Motivs variierenden Rahmung in dezenten Grau-, Blau- und Grüntönen überbrückt. Bislang sind allerdings lediglich 70 Arbeiten zu den insgesamt 82 Motiven greifbar. 64 von ihnen befinden sich heute im Besitz des Idemitsu Museum of Art in Tokio. Weitere sechs finden sich in privaten Sammlungen und sind noch nicht in das 1990 erschienene Werkverzeichnis des malerischen Œuvres aufgenommen. Für das Fehlen der Bilder zu den übrigen zwölf Motiven des Bandes sind mehrere Gründe denkbar.

Françoise Künzi berichtete von der These, die Erben Vollards hätten nach dem Tod des Kunsthändlers eine Reihe von Luxusausgaben des Bandes an wichtige Kunden verkauft und jeweils mit einem in den Einband eingelassenen Original versehen. Ein Beispiel mit der Einlassung der überarbeiteten Gouachevorlage zum Holzschnitt „Magnificat des trois Maries II“ in einen kostbaren Ledereinband aus der Produktion der Pariser Buchbinderei Creuzevault findet sich den genannten Arbeiten in der Sammlung Idemitsu.³⁶⁹ Andere Annahmen gehen von der einfachen Beigabe eines Originals zu einigen der 270 gedruckten Exemplare durch die Erben Vollards aus. Schließlich aber besteht auch die bereits in der Einführung angedeutete Möglichkeit, dass Rouault die fehlenden Arbeiten nicht mehr vollendet hat. So fällt auf, dass sich ihre Zahl mit derjenigen deckt, die der Holzschnieder Aubert im Juli 1937 noch in Arbeit hatte. Hier könnte es sich um die gleichen Werke gehandelt haben, ist doch unter den 70 bekannten, überarbeiteten Gouachen keine einzige auf 1937 oder die folgenden Jahre datiert.

Als Rouault jene letzten zwölf Vorlagen nach ihrer verzögerten druckgrafischen Umsetzung durch Aubert von diesem zurückhielt, hatte er sich bereits anderen Aufgaben, wie

³⁶⁹ Vgl. Künzi 2008, 212 sowie AK Tokio 2008, 97, Abb. 120.

der farbigen Illustration der „Fleurs du mal“ sowie vor allem der Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“³⁷⁰ zugewandt und könnte ihre Überarbeitung vor diesem Hintergrund auch ganz aufgegeben haben. Dass er mit ihr aber zunächst begonnen hat, bestätigt sowohl der Befund im Werkverzeichnis als auch jener der Donation’63, wo Studien zu mindestens vier der zwölf Gouachen zu finden sind.³⁷¹ Allerdings bleibt auch in diesem Fall die Frage nach dem Verbleib der eigentlichen Gouachevorlagen. Sollten sie sich beim Tod Vollards noch unvollendet und unsigniert im Atelier des Malers befunden haben, könnten sie zu den von den Erben des Kunsthändlers bis zur Mitte der vierziger Jahre unter der Hand veräußerten 119 Arbeiten aus der Gruppe der im Prozess von 1946/47 strittigen 819 „Inachevés“ gehört haben. Ihr damit einhergehender prekärer Status erklärte auch, dass ihr Standort bis heute verborgen blieb.

Besonders signifikant für das Verständnis der überarbeiteten Gouachevorlagen in ihrer Gesamtheit ist jedoch die Erkenntnis, dass es sich bei den genannten 70 Arbeiten nicht in jedem Fall um die ursprüngliche Vorlage, sondern mitunter auch um eine Neuschöpfung des jeweiligen Motivs handelt. Dies fällt schon im direkten Vergleich einzelner dieser Arbeiten mit dem die Gouachevorlage vor ihrer Überarbeitung dokumentierenden Holzschnitt auf. Dennoch bestand bislang allgemeiner Konsens darüber, dass es sich hier um die Originalvorlagen handelt. Grund für diese mangelnde Hinterfragung dürfte auch die Tatsache gewesen sein, dass die Bilder lange als verschollen galten und für die kunstgeschichtliche Forschung in Europa später in der Sammlung Idemitsu nur bedingt greifbar waren, sodass es leider noch zu keiner eingehenderen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen kam.

Rouaults Überarbeitungen reichten von kleineren Korrekturen bis hin zu weitreichenden Eingriffen in die Ikonografie und Komposition der Arbeiten, die nur vor dem Hintergrund einer Neukonzeption denkbar waren. Nicht selten hat er auf einzelne Figuren verzichtet oder umgekehrt Personal hinzugefügt.³⁷² In einem Fall hat er die Hälfte des Ausgangsmotivs überklebt und so aus einer Darstellung der hl. Veronika mit Schweißtuch das Motiv einer reinen „Sainte-Face“ geschaffen.³⁷³ Auch wenn diese Veränderungen nicht zwangsläufig zur Verwerfung der Originalvorlage führten, zeigt sich in ihnen doch, welchen

³⁷⁰ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

³⁷¹ Es handelt sich hier um die Illustrationen auf den Seiten 22, 38, 74 und 130.

³⁷² In „Et par vous seul, je crois à tout pour ne pas être dévoré par la nuit“ (Suarès, André, Passion, Paris 2005, 144 sowie AK Tokio 2008, 89, Abb. 109) hat Rouault ganz auf die Figuren verzichtet, im Fall von „Disciples“ (Suarès 2005, 125 sowie AK Tokio 2008, 87, 103) dagegen diesbezüglich Ergänzungen vorgenommen.

³⁷³ „La Sainte Face“, Suarès 2005, 29 sowie AK Tokio 2008, 118.

enormen Aufwand der Maler hier mit Werken trieb, die im Grunde schon vollendet waren und nach Auffassung Vollards wohl lediglich einiger Pinselstriche bedurft hätten, um nicht als Vorlagen, sondern als eigenständige Gemälde angesehen zu werden.

Im Folgenden soll nun mit dem Motiv „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“ ein Bei-

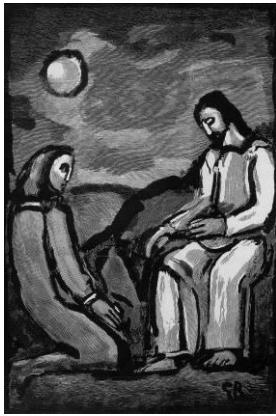


Abb. 44 „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“, o. J., Holzschnitt aus „Passion“, Seite 116, ganzseitig

spiel aus der Sammlung Idemitsu vorgestellt werden, bei dem es sich augenscheinlich um eine Neuschöpfung handelt. Dies wird in der direkten Konfrontation mit dem Holzschnitt evident. Zwar behielt Rouault die grundsätzliche Gegenüberstellung des sitzenden Christus auf der rechten und der knienden Frau auf der linken Seite bei. In ihrer konkreten Formulierung und Positionierung innerhalb der Komposition sind die beiden Versionen aber so stark voneinander unterschieden, dass es beinahe verwundert, dass auch in ihrem Fall die Einordnung als überarbeitete Originalvorlage bisher unhinterfragt blieb.

Die wohl auffälligste Änderung betraf die Größe der Christusgestalt, die nun fast die gesamte Höhe des Bildes durchmisst, während sie zuvor kaum zwei Drittel derselben einnahm. Ihre Füße berühren beinahe den unteren Rand des Bildes und ihr Haupt ragt, trotz der stärkeren Neigung des Oberkörpers, weit in die Mitte der oberen Bildhälfte hinein. Zudem ist die Figur in der Tiefe des Bildraums präsenter, ihre kontrapostische Haltung nicht nur raumgreifender, sondern auch raumhaltiger. Dies zeigt sich allein in der leicht gespreizten Haltung der beiden Füße, in der die stärkere Öffnung des Körpers in den Beinen fortgeführt wird. Noch deutlicher aber ist die Haltung der ihr gegenüber knienden Frau – vermutlich einer der drei

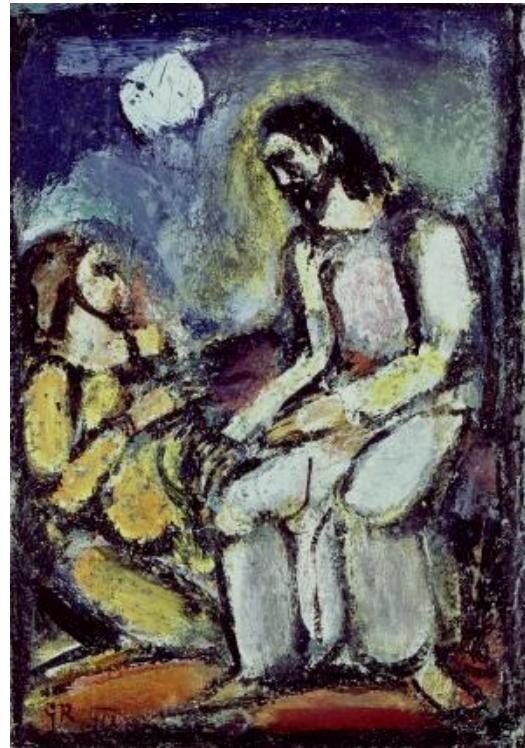


Abb. 45 „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat: 31 × 20,7 cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio

„Marien“³⁷⁴ aus dem Text Suarès – verändert worden. Bei ihr hat Rouault die einst flüssige Linie des Körpers mit der Anhebung des rechten Armes durchbrochen und so die Gestalt insgesamt verlebendigt und mit ihrer Bewegung in den Raum hinein geöffnet. Selbst ihr Blick ist nicht mehr ehrfürchtig geneigt, sondern richtet sich auf und trifft absichtsvoll auf die Blicke ihres Gegenübers.

Bestätigt wird die durch jene augenfälligen Differenzen nahe liegende Vermutung einer Neuschöpfung des Motivs schließlich durch ein Fragment aus der Donation’63, das der

verworfenen Gouachevorlage entstammt. Es zeigt die sitzende Christusgestalt auf der rechten Seite der Illustration, wobei an seinem rechten und unteren Rand noch die Aufwölbung der typischen, im Zuge der Überarbeitung ergänzten grauen Rahmung der ursprünglichen Vorlage erkennbar ist. Bei seiner zur Verortung des Fragments vorgenommenen computertechnischen Überblendung mit dem Holzschnitt zeigen sich zwar aufgrund der vielfachen Übermalungen leichte Abweichungen hinsichtlich der allgemeinen Ausbreitung der Figur, deren kompositorische Situierung und Haltung aber



Abb. 46 „Christ assis“, Inachevé Nr. 842, zwischen 1930 und 1945 [Inv.-Verz.: o. J.], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 24,8 × 12,9 cm



Abb. 47 Computertechnische Verbindung des Fragments aus der Donation’63 mit dem Holzschnitt

scheinen mit der des Holzschnittes identisch. Zusammen mit den Rudimenten der einstigen Rahmung und dem starken, von vielfachen Übermalungen aufgewölbten Farbrelief bilden sie deutliche Hinweise auf die Herkunft des Fragments aus der Originalvorlage.

Die letzten Übermalungen aber stammen nicht mehr aus der Zeit vor der Verwerfung der Vorlage. Sie dürften wesentlich später, möglicherweise erst nach der Rückkehr der von den Erben Vollards beanspruchten „unvollendeten Arbeiten“ gegen Ende der vierziger Jahre erfolgt sein. Zwar hat Rouault vielen Beispielen unter den Illustrationen zu „Passion“ mit gelben Akzenten einen leichten Lichtglanz aufgesetzt. Hier aber liegt der Auftrag noch

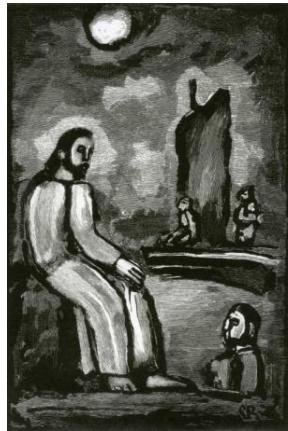
³⁷⁴ Der Text Suarès ist im entsprechenden Kapitel „Magnificat des trois Maries“ von „Marie-Fleur“, „Marie-Mère“ und „Marie-Âme“ die Rede. Hier handelt es sich um traditionelle poetische Umschreibungen der drei nach christlicher Überlieferung unter dem Kreuz Jesu versammelten Marien: Maria, der Mutter Jesu; Maria Magdalena und Maria von Betanien (vgl. Suarès 2005, 109-116).

über einem Farbrelied, das in seinen letzten Schichten aus pastosem Weiß in die mittlere bis späte zweite Hälfte der dreißiger Jahre zu datieren ist. In dieser Zeit gehörte jenes warme Gelb nicht zu den von Rouault bevorzugten Farben. Erst ein Jahrzehnt später kam es zu seiner fulminanten und bis in die letzten Schaffensjahre hinein andauernden Renaissance im Werk Rouaults.

Vom Beginn jener Phase dürften diese letzten farbigen Übermalungen sowie die wenigen, neu aufgetragenen, schwarzen Konturen im Bereich des Kopfes und des linken Beines

stammen. Der unvermittelte Abbruch auch dieser Farbaufräge weist zugleich darauf hin, dass Rouault dieses Fragment erst am Ende seiner Beschäftigung mit der Arbeit aus dem größeren Kontext des Motivs herauslöste. Da er jedoch auf eine weitere Überarbeitung verzichtete, ist davon auszugehen, dass diese Maßnahme weniger im Blick auf dessen eigenständige Fortsetzung, als auf seine Bewahrung im allgemeinen Formenreservoir des „clavier pictural“ geschah.³⁷⁵ Diese Annahme wird durch viele

Abb. 48 „Viens plus près...“, o. J., Holzschnitt aus „Passion“, Seite 84, ganzseitig



weitere Beispiele bestätigt, in denen Rouault sich in ähnlichen motivischen Kontexten desselben Figurentypus bediente.

Neben diesem Fragment finden sich zwei andere Arbeiten innerhalb der Donation'63, die ebenfalls unmittelbar auf eine Verwerfung der originalen Gouachevorlage verweisen. Bei ihnen handelt es sich zum einen um ein Fragment aus der Vorlage zum Motiv „Il est venu pour nous aussi“³⁷⁶ und zum anderen um die als Ganze erhaltene Vorlage zum Motiv „Viens plus près...“³⁷⁷. Letztere zeichnet sich durch ein besonders starkes Farbrelied aus, in dem genau jene Stellen ein erhabenes Profil aufweisen, mit denen Rouault in immer neuen Überarbeitungen besonders gerungen hat. Dabei stellt sich die Frage, ob sich der Maler erst nach langem Ringen um den Erhalt und die Vollendung der Vorlage zu einer Neukonzeption entschieden hatte, oder ob ihm die Vorlage, wie bei eini-



Abb. 49 „Viens plus près...“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat 30,5 × 20 cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio

³⁷⁵ Vgl. Kapitel 4.5.1.

³⁷⁶ Seite 96 des Bandes, vgl. „Nu étendu“, Inachevé Nr. 837.

³⁷⁷ Seite 84 des Bandes, vgl. „Étude pour Passion“, Inachevé Nr. 830.

gen Beispielen aus der Arbeit an den Druckplatten zum „Miserere“ bald nur noch als „Laboratorium“ der allgemeinen Form- und Farbfindung für das spätere Bild aus der Sammlung Idemitsu diente.

Dass es auch bei diesem Motiv zu einer Neukonzeption kam, zeigt sich, wenn auch nicht so deutlich wie im zuvor besprochenen Fall von „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“, abermals in der Gegenüberstellung seiner Endfassung mit derjenigen des Holzschnitts,

der die hier behandelte Vorlage wesentlich näher kommt. So ist die Figur des am Seeufer sitzenden Christus in der Arbeit aus der Sammlung Idemitsu vom linken Rand etwas mehr in die Bildmitte gerückt, die Horizontlinie des Wassers und damit auch die Position des im Hintergrund gegebenen Bootes aber stark erhöht. Zudem vermehrte Rouault beträchtlich die auf dem Boot sitzenden und am Ufer gelagerten Figuren, wobei auch die Halbfigur am rechten unteren Bildrand deutlich an Größe und Gewicht in der Komposition hinzugewann.

Angesichts des starken

Abb. 50 „Viens plus près...“, Inachevé Nr. 830, zwischen 1930 und 1938 [Inv.-Verz.: um 1938], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 30,1 × 20,6 cm

Farbreliefs scheint es jedoch nicht ausgeschlossen, dass Rouault auch diese Arbeit nach dem Abschluss und der Übergabe des Bildes aus der Sammlung Idemitsu noch mehrmals übermalt und erst später, wie bei dem oben behandelten Fragment der Vorlage zu „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“, aus der bereits angelegten breiten Rahmung isoliert hat. Laut Inventarverzeichnis reichten die Überarbeitungen bis in das Jahr 1938. Dies dürfte im



Wesentlichen zutreffen, da die letzten kräftigen und pastosen Aufträge in Weiß typisch für diese Jahre und die späte Auseinandersetzung mit den Motiven zu „Passion“ sind. Sie finden sich in zahlreichen weiteren Arbeiten desselben Umfeldes. Auch die starke Vereinfachung der Formen unter ihnen ist für sie kennzeichnend. Zwar dürfte die Arbeit am Bild aus der Sammlung Idemitsu, entgegen den Angaben in einschlägigen Katalogen,³⁷⁸ noch über das Jahr 1935 hinaus-, nicht aber, wie bei der einstigen Vorlage, weit in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre hineingereicht haben.

Wie sehr Rouault um dieses Motiv gerungen hat, zeigt sich überdies in einer Vielzahl weiterer, begleitender Studien und Variationen. Vier von ihnen finden sich in der Gruppe der „Inachevés“.³⁷⁹ Weitere drei Arbeiten zeigt das Werkverzeichnis des malerischen Œuvres.³⁸⁰ Eine zusätzliche Studie erschien vor kurzem auf dem Kunstmarkt auf und gehört wohl zu den von den Erben Vollards nach dem Gerichtsprozess nicht restituierten Werken.³⁸¹ Wie Rouault zu den Ergänzungen durch weitere Figuren kam, ist jedoch nicht durch diese Studien belegt. Durch sie erreichte er eine Verdichtung und zugleich Differenzierung der Komposition. In ihrer nur vagen Andeutung haben sie weniger erzählerisches Potential, als noch die drei Nebenfiguren auf dem Holzschnitt. Die Arbeit an der Formulierung des Bootes ist dagegen durch eigene Skizzen und Studien dokumentiert. Allerdings handelte es sich hier mehr um ein freies Spiel mit diesem Element oder dessen Isolierung im Sinne des „clavier pictural“ als um eine Auseinandersetzung mit ihm im Blick auf die Komposition als Ganze.

Besonders anschaulich wird die Praxis der Variation in drei zusätzlichen Beispielen zu dem anfangs behandelten Motiv „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“. Sie unterstreichen nochmals den weit über die Erwartungen Vollards hinausgehenden Aufwand Rouaults bei der Überarbeitung der Gouachevorlagen. In ihnen blieb der Maler dabei näher an der ursprünglichen Version des Holzschnittes und der ihm zugrunde liegenden Gouache als im Bild aus der Sammlung Idemitsu, auch wenn sie von ihm vermutlich nach dessen Abschluss nochmals überarbeitet worden sind. Lediglich im Inachevé Nr. 236 (Abb. 53) hat sich der Maler stärker von dieser Vorgabe befreit, wenngleich er darin nicht so weit ging, wie in der Endfassung des Motivs.

Alle drei Versionen sind im Rahmen der allgemeinen Überarbeitung der Gouachevorlagen in Öl und nicht davor im Blick auf den Holzschnitt entstanden. Dies geht unter anderem

³⁷⁸ Vgl. u.a. Tokio 2008, 85, Kat.-Nr. 99. Bernard Dorival und Isabelle Rouault datieren die Arbeit dagegen auf 1935-1936, vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1388.

³⁷⁹ Inachevés Nr. 173, 203, 239 und 270.

³⁸⁰ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1483, 1484 und 1565.

³⁸¹ Galerie Richard Nathanson, London.

aus der Tatsache hervor, dass Rouault sich bei ihnen von Beginn an nicht der Gouache-, sondern lediglich der Ölfarbe sowie der Tusche bediente. Arbeiten zu den Holzschnitten, die in ihrer Entstehung hinter diese Zeit zurückgehen, dürften dagegen zum größten Teil, wenn nicht sogar unter alleiniger Verwendung von Gouachefarben entstanden sein.

Bei dem Inachevé Nr. 238 (Abb. 51) hat Rouault die großen, kompositorischen Abläufe



Abb. 51 „Christ et sainte femme (harmonie jaune“), Inachevé Nr. 238, zwischen 1935 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl und Tusche auf Papier, auf Leinwand maßfliert, 30 × 21,4 cm

von der einstigen, im Holzschnitt dokumentierten Vorlage zunächst weitgehend treu übernommen. Dies dürfte wieder mit dem Mittel der Pause geschehen sein. So zeigen kleine Risse und Falten noch die Fragilität des als Untergrund dienenden, später auf Leinwand aufgezogenen Papiers. Vermutlich wird diese Arbeit dem Maler vor allem als Experimentierfeld zur Erprobung möglicher Eingriffe bei der Überarbeitung der Gouachevorlage gedient haben. Dabei sind letztlich zwei, durch einen gewissen zeitlichen Abstand voneinander getrennte Bearbeitungsdurchgänge erkennbar. Die unteren Schichten werden von dunklen Grau-, Grün- und Brauntönen dominiert. Sie finden sich teilweise auch im Bild aus der Sammlung Idemitsu. Dort entwickeln sie jedoch

zusammen mit helleren Farben eine besondere, jener Studie noch fremde Leuchtkraft, so dass Letztere am Beginn der Beschäftigung Rouaults mit der Überarbeitung der Gouachen gestanden haben dürfte.

Die darüber liegenden, etwas pastoser und wesentlich großzügiger aufgetragenen Schichten aus Weiß, verschiedenen Pastelltönen in Mischungen aus Grün-, Gelb- und Rottönen sowie veränderten Konturen in Chinatusche folgen zwar noch im Wesentlichen den Formverläufen der einstigen Gouache, deuten jedoch auf eine erste Befreiung aus deren Kontext. Besonders deutlich wird dies in der gegenüber dem Holzschnitt veränderten Stellung der Füße der Christusfigur, die hier, wie im späteren Bild aus der Sammlung Idemitsu, nicht mehr parallel geführt, sondern gespreizt gezeigt sind und damit eine leichte Öffnung der sonst geschlossenen Bildung der Figur bewirken. Die starke Ausprägung der für Rouault typischen, isolierten Formulierung einzelner Körperteile und -elemente dürfte dagegen noch auf frühe Proben zur Farb- und Formgebung in der verworfenen Gouache zurückgehen. Damit aber stünde diese Arbeit an der Schwelle zwischen dem Ringen um

die ursprüngliche Vorlage sowie deren Verwerfung und der anschließenden Neukonzeption des Motivs.

Noch etwas weiter ging Rouault in dieser Hinsicht bei dem Inachevé Nr. 228 (Abb. 52). Zwar dürfte es sich auch hier um eine Variation auf der Grundlage einer Pause des Motivs handeln. Mit den deutlich stärkeren Übermalungen entfernte sich Rouault aber in diesem Fall noch weiter von seinem motivischen Ausgangspunkt. Die untersten Schichten entsprechen, wo sie zu identifizieren sind, in ihrer vornehmlich dunklen, gedeckten Farbigkeit noch denjenigen der zuvor besprochenen Arbeit. Dennoch könnte es sich hier bereits um eine Variation handeln, die der Maler im Blick auf eine Neukonzeption des Motivs geschaffen hat. Bei einer ersten Übermalung folgten kräftige Blau-, Grün-, Rot- und Orangetöne, die für das um die Mitte des dritten Jahrzehnts aufkommende und die folgenden Jahre bestimmende „*jeu de tons froids et de tons chauds*“³⁸² charakteristisch sind. Sie verbinden sich jedoch an vielen Stellen mit den letzten, weite Teile des Bildes erfassenden Übermalungen in Weiß und dessen Mischungen mit Altrosa, die dem „*bain de lumière*“³⁸³ der späten dreißiger Jahre zuzurechnen sind. Mit ihnen dürfte der Maler jene Arbeit nach dem Abschluss des Bildes aus der Sammlung Idemitsu endgültig aus dem einstigen Kontext emanzipiert und als autonom fortgeführt haben.



Abb. 52 „Christ et sainte femme (harmonie rose)“, Inachevé Nr. 228, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1935-1939], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 30,5 × 20,4 cm

³⁸² Dorival/Rouault 1990, 20.

³⁸³ Vgl. Kapitel 2.3.1.

Wie im Beispiel aus der Sammlung Idemitsu sind die Figuren der dritten Variation des Motivs im Inachevé Nr. 236 (Abb. 53) nicht nur insgesamt größer als im Holzschnitt sowie in den anderen Versionen, sondern auch mehr in die Mitte des Bildes hineingenommen. Zugleich hat Rouault sie abermals aus einer einheitlichen, bildparallel verlaufenden Ebene herausgelöst und mit ihnen sowohl in der konkreten Formulierung als auch in ihrem Zueinander stärker den Raum erschlossen.

Allerdings kam er zu einer umgekehrten Lösung ihres Zueinanders im Tiefenraum. Denn während im Beispiel aus der Sammlung Idemitsu die Christusgestalt in der vordersten Bildebene gegeben ist, gilt dies hier von der Figur der knienden Frau. Zu dieser neuen Räumlichkeit kam es jedoch erst bei den späteren, das Bild heute bestimmenden Übermalungen. In der darunter liegenden, ersten Schicht hob eine durchgehende Bodenzone beide Figuren noch wie im Holzschnitt auf die gleiche Bildebene.

Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass jene erste Schicht noch aus der Zeit zwischen der Verwerfung der Originalvorlage und der Entstehung der Arbeit aus der Sammlung Idemitsu stammt. So

Abb. 53 „Christ et sainte femme (harmonie bleue)“, Inachevé Nr. 236, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl und Tusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 31 × 20,5 cm

spricht das Verharren der beiden Figuren auf derselben Bildebene für eine Orientierung an der einstigen Vorlage, der freie Umgang mit den übrigen Elementen der Komposition und die Verdichtung des Bildraumes durch die Verlagerung der Figuren zur Bildmitte hin aber für die Absicht einer Erneuerung des Motivs im Sinne der späteren Lösung aus der Sammlung Idemitsu. Die darüber liegende zweite Schicht dürfte hingegen vom Ausgang der dreißiger Jahre stammen. Dies ist sowohl aufgrund des vergleichsweise flüssigen, aber großflächigen Auftrags als auch wegen des farbigen Grundtonors aus lichten Blau-, Weiß und Gelbmischungen zu vermuten. Eine spätere Datierung, wie sie das Inventarverzeichnis vorschlägt, scheint dagegen auch wegen des anzunehmenden Verlusts dieser Arbeiten in den Jahren der Auseinandersetzung mit den Erben Vollards unwahrscheinlich.

Mit Recht erstaunt, dass keine der drei Versionen eine größere Nähe zur Neukonzeption des Motivs im Bild aus der Sammlung Idemitsu aufweist. Auch im Werkverzeichnis findet sich keine Arbeit, in der sich bereits jene Entwicklung zu einer wesentlich stärkeren Komplexität und Differenziertheit der beiden Figuren in ihrer Körperhaltung und -bildung an-



kündigt. Dies wirft die Frage nach der Funktion jener Variationen auf. So scheinen sie im Blick auf jene konkrete Entwicklung, abgesehen von einigen wenigen Details, geradezu „leer“ zu laufen und erwecken damit, zumindest in den ersten beiden Fällen, den Eindruck, als habe den Maler hier weniger die konkrete Suche nach neuen formalen und inhaltlichen Lösung in der Darstellung jenes Motivs angetrieben, als die Neigung zu einem variierenden, letztlich um seiner selbst willen unternommenen Umkreisen und Ausloten der bereits gefundenen Komposition.

Unter ähnlichen Vorzeichen stand auch das folgende Beispiel einer doppelten Pause des letzten in diesem Zusammenhang in den Blick zu nehmenden Motivs „*L’homme à la Myrrhe*“ von Seite 140 des Bandes „Passion“. Dies zeigt

sich zunächst vor allem in der Tatsache, dass das Gros seiner Überarbeitungen auf die Jahre nach dem Abschluss der Arbeit an der Gouachevorlage zu datieren ist. Dargestellt ist eine Szene zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung Christi, die besonders durch die intime Zwiesprache zwischen Maria und ihrem toten Sohn geprägt ist. Aus ihr bildete sich in der langen kunstgeschichtlichen Tradition der hier auch von Rouault aufgegriffene, jedoch in seinen weiteren erzählerischen Kontext eingebundene Topos der Pietà.

Wie aus ihrer Gegenüberstellung mit der überarbeiteten Originalvorlage hervorgeht, handelt es sich bei der heute mit „*Descente de croix*“ betitelten Arbeit

um eine seitenverkehrte Übernahme des Motivs. Zu ihr kam Rouault durch das Verfahren einer doppelten Pause, wie eine Analyse ihrer unteren Schichten bestätigt. So lassen sich an einigen unbearbeitet gebliebenen Stellen noch Spuren von Linien mit einem Bleistift oder vergleichbarem Zeichengerät sowie in Tusche und Pinsel erkennen, die gegenüber den späteren Aufträgen in Farbe merklich zurücktreten und sich daher vermutlich auf der Rückseite des heute auf Leinwand aufgezogenen, dünnen Papiers befinden.³⁸⁴ Doch dürfte sich der Maler bei dieser ersten Pause nicht an der eigentlichen Vorlage, sondern bereits an einer freien Variation des Motivs orientiert haben, die sich im Werkverzeichnis des maleri-

³⁸⁴ Entsprechende Spuren einer Vorzeichnung finden sich unter anderem am linken Seitenrand auf der Höhe des Kopfes der Maria sowie am rechten Seitenrand im Bereich der Schulter der im Hintergrund stehenden Gestalt.

schen Œuvres befindet.³⁸⁵ Sie griff lediglich die großen kompositorischen Abläufe auf und verlieh ihnen eine neue, eigene Dynamik, die in der vorliegenden Arbeit wiederkehrt.

Von dieser Variation dürfte Rouault das Motiv zunächst seitenrichtig übernommen und von dort durch eine abermalige Pause und unter Seitenumkehr auf die heutige Vorderseite des Blattes übertragen haben. Ob er sich dabei bewusst für die Seitenumkehr entschied oder die erste Pause lediglich verworfen hatte, bleibt ungewiss.³⁸⁶ Immerhin aber erreichte er mit ihr eine doppelte Distanz zum motivischen Ausgangspunkt und vermochte damit so frei wie nirgends sonst mit dem Motiv umzugehen. Als eine in mehrfachem leichtem S-Schwung rhythmisierte Diagonale durchzieht die zentrale Figurengruppe aus dem Leichnam Jesu, der über ihn gebeugten Mutter sowie der vermutlich Josef von Arimathäa darstellenden Gestalt im Hintergrund das gesamte Hochformat von links unten nach rechts oben und entspricht dabei nun auch der gewöhnlichen Leserichtung eines Bildes. Bei der zugrunde liegenden Variation sind die Formen noch gegenstands- und inhaltsbezogener, ihr großer Schwung durch die Ausformulierung der Details nicht selten gebremst. Die im Zuge der beiden Pausen erfolgte Straffung der Komposition fand indes eine Fortsetzung in den weiteren Übermalungen, bei denen Rouault auf einige der frühe-



Abb. 55 „Descente de croix“, Inachevé Nr. 352, zwischen 1936 und 1943 [Inv.-Verz.: zwischen 1939 und 1949], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 30 × 20 cm

³⁸⁵ Étude pour le no 1419, Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1464.

³⁸⁶ Auch unter den in der Sammlung Idemitsu befindlichen Bildern zu „Passion“ gibt es den Fall einer Seitenumkehr des ursprünglichen Motivs der Gouachevorlage. Hier handelt es sich um das Motiv „Il est venu pour toi aussi...“ (vgl. Suarès 2005, 96).

ren, zunächst übernommenen Details wie die der zentralen Figurengruppe gegenüberstehende Gestalt am linken Bildrand verzichtete.

Eine genaue Rekonstruktion der Genese jener Arbeit in ihren einzelnen Schritten ist heute kaum noch möglich. Die erste Pause dürfte noch zu Beginn der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre im Blick auf die Überarbeitung der Gouachevorlage geschaffen und erst deutlich später auf der Rückseite wieder aufgenommen worden sein. Allerdings zeigt die Analyse der Farbschichten, dass zumindest die späteren Übermalungen in relativ kurzem Zeitabstand erfolgt sein müssen. So kam es unter allen Farbtönen zu Mischungen, auch wenn in ihrer Abfolge bestimmte Dominanzen erkennbar sind. Besonders hervorstechend ist dabei der gegen Ende erfolgte Auftrag von Mischungen aus Weiß und Grün, mit dem sich der Maler hinsichtlich des Kolorits ebenfalls weit vom Ausgangsmotiv entfernte.³⁸⁷ Die Wahl dieser Farben aber weist nun ihrerseits auf die Phase des „*bain de lumière*“³⁸⁸, sodass mit ihr allgemein von einer letzten Überarbeitung des Bildes zu Beginn der vierziger Jahre auszugehen ist.

Noch wesentlich weiter hinein in das Spätwerk reichen die Überarbeitungen des hier abschließend vorzustellenden Beispiels zum gleichen Motiv „*L’homme à la Myrrhe*“. Dabei handelt es sich interessanterweise um das Fragment eines über der Fotografie des Motivs gemalten Bildes. Dieser Rückgriff auf eine fotografische Vorlage ist bei Rouault kein Einzelfall und wird an anderer Stelle noch ausführlich in den Blick zu nehmen sein.³⁸⁹ Im Werkverzeichnis findet sich sogar eine weitere Arbeit zum gleichen Motiv auf einer Fotografie.³⁹⁰ Während bei ihr aber an entsprechender Stelle auf die Verwendung der Fotografie als Untergrund hingewiesen wurde, unterließ das Inventarverzeichnis der Donation’63 im Fall der vorliegenden Arbeit eine genauere diesbezügliche Bestimmung und schrieb angesichts der starken, den Untergrund kaum noch erkennbaren Übermalungen lediglich von „*huile, encre et gouache sur papier*“.

Für eine Fotografie als Untergrund sprechen neben grundlegenden formalen Übereinstimmungen mit der Gouachevorlage hier jedoch vor allem die typischen Risse und Erosionerscheinungen an den Rändern des Bildträgers, die sich auf der rechten Seite im Schulterbereich der Maria auch tiefer in die Komposition hineinziehen. Hier kam es zu einer Ablösung der lichtempfindlichen Gelatineschicht vom Papiergrund des Fotos. Darüber hinaus zeugen die an dieser Schicht wie an der pastos und in mehreren Durchgängen aufgetrage-

³⁸⁷ Dabei zeigt sich die Bedeutung der ästhetischen Komponente für die Komposition, wenngleich die Farben Grün und Weiß in der christlichen Tradition auch für „Passion“ und „Auferstehung“ stehen.

³⁸⁸ Vgl. Kapitel 2.3.1.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 5.2.1.

³⁹⁰ Ebd., Kat.-Nr. 1462.

nen Ölfarbe durch Reibung weich geschliffenen Ränder von dem zugrunde liegenden Material.

Wenngleich die starken Übermalungen und deren Kolorit auf eine wesentlich spätere Entstehung schließen lassen, dürfte die Arbeit in ihrem Ursprung auf die Zeit vor der Überarbeitung der Gouachevorlage zurückgehen. So standen die Fotografien meist im Kontext der Übertragung der Vorlage in den Holzschnitt durch Georges Aubert. Isabelle Rouault berichtete, dass ihr Vater diese Fotografien teilweise mit Indikationen für den Holzschnieder versah.³⁹¹ Später griff er auf sie mitunter im Rahmen der Überarbeitung der Vorlagen in Öl nochmals zu Studienzwecken zurück, führte sie aber auch als autonome Arbeiten fort. Dies lässt sich schon an der oben genannten Arbeit aus dem Werkverzeichnis rekonstruieren.



Abb. 56 „Pietà“, Inachevés Nr. 347, zwischen 1936 und 1953 [Inv.-Verz.: zwischen 1949 und 1953], Öl, Tusche und Gouache auf Fotografie [Inv.-Verz.: auf Papier], 17,1 × 11,3 cm

In breitem, flächenhaftem Auftrag sind hier die Farben in die von der Fotografie vorgegebenen Formverläufe eingebracht, aber auch leichte formale Änderungen vorgenommen worden. Schließlich ist das Bild am oberen und unteren Rand leicht beschnitten und damit das Motiv mehr auf seinen Mittelpunkt konzentriert worden.

In dem noch wesentlich stärker auf das Zentrum des Motivs konzentrierten Fragment aus der Gruppe der „Inachevés“ kam es hingegen im Zuge der Übermalungen auch zu deutlichen Modifikationen in Bezug auf die Haltung und Bildung der über ihren toten Sohn gebeugten Maria. Ihr Körper scheint sich unter den immer neuen Farbschichten mehr und mehr aufzurichten.

Statt ihres tiefen Neigens über den Leichnam des Sohnes, mit dem sie kompositorisch das leichte Oval seines Oberkörpers aufnahm und erwiderte, verharrt sie nun fast aufrecht und

³⁹¹ Vgl. Dorival/Rouault 1990, 69.

bewegungslos hinter diesem. Die einst dynamische Bilderzählung kam unter den vielen, pastosen Farbschichten zum Stillstand – dem Stillstand einer neuen Hieratik, die ihre Lebendigkeit nicht mehr aus der Bewegung der Formen, sondern aus dem Vibrieren der Farben in der Tiefe der Schichten sowie aus dem Spiel der Schatten auf dem narbigen Relief ihrer Oberfläche bezog. Christi Leichnam scheint dagegen wie in einem kostbaren Bett aus „substances colorées“³⁹² zu ruhen und mit der Farbmaterie umgeben wie einst von Josef von Arimathäa mit wohlriechenden Salben.³⁹³

Die einzelnen Durchgänge der Überarbeitung sind hier in ihrer zeitlichen Abfolge erneut schwer zu rekonstruieren. Dass ihre letzten Schichten mit der im Inventarverzeichnis vorgenommenen Datierung zwischen 1949 und 1953 tief in die Zeit der „dernière symphonie“ reichen, darf jedoch bezweifelt werden. So findet sich hier nicht die für diese Zeit typische Dominanz von Gelb- und Grüntönen. Stattdessen herrschen Blau- und Rottöne vor, wie sie bereits in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre und wieder um die Mitte der vierziger Jahre bis zum Beginn der „dernière symphonie“ bestimmt waren. Innerhalb jener Zeitspanne dürften letztlich auch die Übermalungen der Arbeit erfolgt sein. So stammen die starken, fast flächendeckenden Überarbeitungen in Weiß wie bei den zuvor besprochenen, vergleichbaren Beispielen vom Ende der dreißiger Jahre. Mit ihnen könnte Rouault auch die entscheidenden Modifikationen bei der Figur der Maria vorbereitet und für sie einen neuen farbigen und materiellen Grund gelegt haben.

Doch blieb der Maler hier nicht stehen, sondern belebte das Spiel der Farben später erneut durch die Einbringung kräftiger Gelb- und Rottöne sowie delikater Mischungen aus Blau, Grau und Rot, mit denen er das gleißende Licht des darunter liegenden Weißes milderte. Diese Maßnahmen dürften zwischen Mitte und Ende der vierziger Jahre, möglicherweise abermals nach der Rückkehr der Arbeit aus den Händen der Erben Vollards erfolgt sein. Die Auswahl des Fragments aus dem Kontext der Gesamtkomposition aber kann angesichts der über die Faktur aller Schichten gehenden Schnitte erneut erst nach den letzten Überarbeitungen vorgenommen worden sein. Hierauf weisen auch einige am linken oberen Rand erkennbare Hilfslinien, mit denen der Maler seine Auswahl offensichtlich vorab gekennzeichnet hat.

³⁹² Cherchève 1991, 90.

³⁹³ Vgl. Joh 19,38-42.

4. Die „Inachevés“ als Zeugen der Genese des malerischen Œuvres

Bei den Motiven aus dem malerischen Œuvre sind die Bezüge der „unvollendeten Arbeiten“ zu den vollendeten in der Regel von weniger direkter Natur als im Fall der Illustrationswerke und Grafikzyklen. Während dort die Holzschnitte, Lithografien und Radierungen einen zentralen Kristallisierungspunkt in der Geschichte des konkreten Motivs darstellen, handelt es sich hier meist um autonome Arbeiten zum gleichen Motiv oder Motivtopos. Dabei lässt sich auch bei ihnen, in der Art und Weise, wie sich der Maler dem jeweiligen Motiv in oft umkreisenden Bewegungen anzunähern und sein formales und inhaltliches Potential auszuschöpfen suchte, viel über den Werkprozess und die ihn leitenden Motivatoren entnehmen.

Entsprechend soll im Folgenden zunächst ein allgemeiner Blick auf die Genese der Bilder Rouaults geworfen werden. Dabei wird mit dem Versuch einer Rekonstruktion verschiedener Entwicklungsstufen vom verhaltenen, noch suchenden Beginn bis hin zur Vollendung und dem Phänomen des „fatigué“ in besonderer Weise dem Charakter der untersuchten Arbeiten als Inachevés Rechnung getragen. Erst im weiteren Verlauf sollen dezidiert einzelne Beispiele aus der Donation’63 mit konkretem Bezug zu vollendeten Bildern im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres betrachtet werden. Beiden Betrachtungen vorangestellt wird dagegen der Bericht des eng mit Rouault befreundeten Schweizer Arztes Claude Roulet von seinem Besuch im Atelier des Malers in Golfe-Juan 1941. Als einziger Augenzeugenbericht soll er ebenso als Folie für die folgenden Untersuchungen wie als Ergänzung ihrer spezifischen Aussagekraft dienen.

4.1. Prolog: Die Arbeit des Malers im Zeugnis seines Freundes

Claude Roulet

Zwanzigjährig hatte sich Claude Roulet 1936 nach Paris begeben, um den damals einer größeren Öffentlichkeit noch weitgehend unbekannten oder wieder in Vergessenheit geratenen Maler kennen zu lernen. Kaum zehn Jahre später betraute dieser ihn mit der Herausgabe seiner gesammelten Schriften, die 1944 unter dem Titel „Soliloques“ mit einer Einführung Roulets erschienen. Diese Einführung wie auch seine wenige Jahre nach dem Tod des Malers erschienene Schrift „Rouault. Souvenirs“ sind heute für die kunsthistorische Forschung insofern von Bedeutung, als sie seltene Berichte von Besuchen im Atelier des Künstlers enthalten. Zusammen mit dem Zeugnis der „Inachevés“ geben sie unschätzbare

Einblicke in den unmittelbaren Werkprozess Rouaults. Auf sie wird daher bei der Analyse der Werke aus der Donation'63 im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder Bezug genommen werden.

Roulet zählte zu den wenigen Menschen, die Rouault unmittelbar bei der Arbeit erlebten und dem hinsichtlich seiner Arbeit äußerst verschwiegenen Maler gewissermaßen „über die Schultern“ schauen durften. Schon 1924 heißt es hierüber bei dem engen Freund Mariain:

...à lui demander [...] ce qu'il a sur le chantier, avec quoi il peint, et surtout, ah! surtout: „je voudrais bien voir vos dernières œuvres, ne pourrais-je pas visiter votre atelier?“ Ça, ça ne se pardonne pas. Il enfouit dans le secret tout ce qui le touche et tout ce qu'il fait, il aime farouchement se cacher.

Selbst die eigene Familie hatte nicht selbstverständlich Zutritt zu seinem Atelier.³⁹⁴ Am Ende seiner „Souvenirs“ aber erläuterte Roulet, auf welcher Basis sich das ungewöhnliche Vertrauen zwischen ihm und dem Maler entwickelt hatte:

Ma place était dans l'ombre. Je ne me suis pas poussé. J'étais bien où j'étais, et cela n'empêcha pas entre nous une sorte de dialogue. Nous nous entendions intuitivement, alors même que le sens de beaucoup de choses m'échappait encore.
On ne doit pas penser que je *l'observais*. Il ne m'observait pas non plus. Je le regardais vivre, je l'écoutais parler, et subitement je trouvais l'observation toute faite dans mon esprit.³⁹⁵

Roulets Berichte haben bis heute nichts von ihrer Unmittelbarkeit eingebüßt. Ohne den Zwang des Kunsthistorikers zur umgehenden Einordnung des Gesehenen zeigen sie doch eine Empfindsamkeit für die kleinen Gesten und Details sowie die aus ihnen sprechenden künstlerischen Absichten Rouaults. Drei Berichte sind dabei im Besonderen hervorzuheben, zu denen es am Beginn der Einführung Roulets zu den „Soliloques“ zusammenfassend heißt:

Je l'ai vu, en 1938, dans l'atelier qu'il occupait sous les combles de l'hôtel particulier d'Ambroise Vollard, à Paris, puis en 1939, à la veille de la guerre dans une pièce du rez-de-chaussée de sa propriété de campagne, sur les rives de la Sarthe, en 1941 enfin, dans la petite cuisine au carrelage rouge qui lui servait alors d'atelier, au troisième étage d'une maison de peu d'aspect, à Golfe-Juan, au bord de la Méditerranée,

³⁹⁴ Auskunft seitens der Fondation Georges Rouault.

³⁹⁵ Roulet 1961, 325.

où les circonstance l'avaient obligé à se réfugier avec sa famille, prendre chaque fois en mains des lots considérables de peintures.³⁹⁶

Im Folgenden soll lediglich der letzte der drei genannten Berichte herangezogen werden. In ihm erfährt der Leser von der Arbeit Rouaults im kleinen, in der Nähe von Cannes an der Côte d'Azur gelegenen Ort Golfe-Juan, in den der Maler 1940 vor den deutschen Truppen aus seinem Sommerhaus in Beaumont sur Sarthe geflohen war. Hier bewohnte er mit seiner Familie zwei nebeneinander liegende Appartements im zweiten Stock eines Hauses am Meer.³⁹⁷

Während seines Besuches über die Ostertage des Jahres 1941 wurde Roulet das nun Glück zuteil, Rouault einen ganzen Abend hindurch nicht nur bei der Arbeit in seinem Atelier verfolgen zu können, sondern auch die von ihm vorgenommenen Modifikationen und Überarbeitungen einzelner Bilder jeweils kommentiert zu bekommen. In der Küche eines der beiden Appartements hatte Rouault provisorisch ein Atelier eingerichtet, von dem es bei Roulet heißt:

L'atelier? Ce n'est qu'une cuisine pavée de briques rouges. Pis-aller, mais Rouault l'a choisi pour y travailler parce que les fenêtres en étaient plus grandes et la lumière meilleure. Les murs sont nus, badigeonnés en brun jusqu'à mi-hauteur, beige au-dessus. Le local est exigu, il n'y a pas de place. Rouault travaille dans de mauvaises conditions. On a joint trois tables qui restent trop petites, de sorte que les peintures du plus grand format pendent toujours à une extrémité et que Rouault n'a pas la vue d'ensemble de son travail.³⁹⁸

Auf einem vierten Tisch waren nach Aussage Roulets auf der einen Seite eine Reihe von halb mit Farbe bedeckten Dosen und Deckeln, unzählige fast leere Fläschchen sowie ein Topf mit Pinseln und einige Rollen verteilt gewesen. Auf der anderen Seite des Tisches türmten sich weitere, ebenfalls in Arbeit befindliche Bilder.³⁹⁹ Zur allgemeinen Verfassung des Malers heißt es indes, dass er trotz der widrigen äußeren Verhältnisse nach der Flucht aus Paris und Beaumont sur Sarthe sowie den Schwierigkeiten mit den Erben Vollards agiler als je zuvor gewesen sei.⁴⁰⁰ Allerdings konzentrierten sich seine Kräfte fast ausschließlich auf die Malerei. So berichtete Roulet, dass der knapp 70-Jährige den Vormittag über

³⁹⁶ Roulet, Claude, Einführung zu den „Soliloques“, Neuchâtel 1944, 14 (in seinen „Souvenirs“ schrieb Roulet 1961, dass sich die Wohnung in Golfe-Juan nicht im dritten, sondern im zweiten Stock befunden habe, vgl. Roulet 1961, 256).

³⁹⁷ Vgl. ebd., 256 (In der Einführung zu den Soliloques ist dagegen von der dritten Etage die Rede: vgl. Roulet 1944, 14).

³⁹⁸ Roulet 1961, 260.

³⁹⁹ Vgl. ebd., 260.

⁴⁰⁰ Vgl. Roulet 1961, 261.

meist im Bett gelegen habe, um seine Kräfte für die künstlerische Arbeit am Nachmittag und Abend zu schonen.⁴⁰¹ Dies galt auch für jenen Tag, als Rouault ihn abends überraschend in sein Atelier bat. Dass es sich dabei ausgerechnet um einen Ostersonntag handelte, wirft gleichermaßen Licht auf Rouaults Arbeitseifer wie auf die besondere Vertrautheit zwischen ihm und Roulet. Letzterer berichtete darüber wie folgt:

...il m'avait invité à le suivre dans l'étroit atelier. Une fois encore il me fit voir beaucoup d'œuvres magnifiques. Il les retouche de temps en temps, prestement, les comment et les critique devant moi, en quelques mots, avec simplicité, sans cacher le mal qu'il se donne pour les amener au point de perfection voulu.⁴⁰²

Für die Frage nach Rouaults Werkprozess ist hier vor allem die Charakterisierung „prestement“ festzuhalten, lassen sich doch insbesondere bei den „Inachevés“ immer wieder Anzeichen solcher rasch vorgenommener Retuschen erkennen. Nach Passeron, der diese Episode in seinem Buch „L’Œuvre pictural et les fonctions de l’apparence“⁴⁰³ aufnahm, war dies jedoch nicht allein Ausdruck der persönlichen Handschrift des Künstlers, sondern auch Reflex seines besonderen Arbeitsrhythmus. So werde der Leser hier Zeuge jener von ihm als „autocorrections journalières“⁴⁰⁴ bezeichneten Revisionen Rouaults.

Passeron ging von einer klaren Trennung zwischen der konzentrierten Arbeit an einzelnen Werken sowie der „autocorrection journalière“ aus und schrieb, Rouault habe seine Bilder jeweils am Morgen einer solchen Revision unterzogen. Obwohl er dabei auf die Ausführungen Roulets verweist, finden sich bei Letzterem allerdings keine konkreten Hinweise dafür. Vielmehr widerspricht diese Annahme Roulets Überlieferung, der Maler habe seine Kräfte am Vormittag für die Arbeit am Nachmittag und Abend geschont. Entsprechend fand auch die von Roulet beschriebene Revision an einem Abend statt. Dabei scheint hier ebenso wenig eine klare Trennung zwischen gewöhnlicher Arbeit und Revision möglich. Eine tägliche „autocorrection“ im angenommenen Umfang wäre für den knapp siebzigjährigen Rouault noch neben der eigentlichen, konzentrierten Arbeit an einzelnen Werken letztlich kaum denkbar gewesen. Stattdessen dürfte sich Rouaults Aufmerksamkeit wohl mal mehr auf das einzelne und mal mehr auf die Gesamtheit der in Arbeit befindlichen Bilder konzentriert haben.

An jenem von Roulet dokumentierten Abend in Golfe-Juan aber scheint die Revision im Vordergrund gestanden zu haben, was auch die von ihm beobachtete Euphorie des Malers

⁴⁰¹ Vgl. ebd., 256f.

⁴⁰² Ebd., 261.

⁴⁰³ Passeron, René, L’Œuvre pictural et les fonctions de l’apparence, Paris 1974.

⁴⁰⁴ Passeron 1974, 305.

erklärt: „Quelle euphorie que la sienne, dans son atelier...“⁴⁰⁵ Dass diese Hochstimmung kein ständiger Begleiter Rouaults bei seiner Arbeit im Atelier war, zeigt auch Roulets bereits oben angeführtes Zitat zu den von Rouault an seinen Bildern vorgenommenen und ihm gegenüber kommentierten Retuschen: „Il [...] les comment [...] sans cacher le mal qu'il se donne pour les amener au point de perfection voulu.“⁴⁰⁶ Die dennoch bei Roulets Besuch vorherrschende Euphorie scheint indes nicht allein von der Gegenwart des vertrauten Freundes her verständlich. Zu tief sitzt bei dem Maler das Unbehagen gegenüber neugierigen Blicken auch nächster Angehöriger. Vielmehr dürfte eine Revision wie die hier unternommene für ihn auch den Charakter einer „Ernte“ gehabt haben, bei der er sich den Ertrag der bereits getanen Arbeit vergegenwärtigte und, vom intensiven Ringen um Vollendung im einzelnen Bild befreit, mit frischem Blick und erneuertem Elan an Korrekturen und Überarbeitungen ging.

Der besondere Elan Rouaults äußerte sich auch in einem aus Sicht Roulets mitunter allzu unbekümmerten Umgang des Malers mit seinen Werken:

Rouault me montre une œuvre après l'autre, puis les lance devant lui sur le buffet. À le voir faire, je craignais toujours que l'une d'elles d'abord ne se déchirât, puis ne tombât de travers sur le buffet et ne se plât, étant presque toutes peintes sur papier fort ou sur carton, mais non elles tombaient bien à plat.⁴⁰⁷

Diese lockere Handhabe und die mit ihr verbundene Sorge Roulets war auch durch die in einem eigenen Kapitel in den Blick zu nehmende Tatsache bedingt, dass Rouault in der Regel auf mehr oder weniger fragilem Papier malte, das von ihm erst gegen Ende des Werkprozesses durch eine Maroufage auf Leinwand stabilisiert wurde.⁴⁰⁸ Dabei dürfte auch die Situation des Exils eine Rolle gespielt haben. So hatte Papier neben der wesentlich besseren Verfügbarkeit in Zeiten des Mangels noch einen weiteren, für das Leben in Provisorien entscheidenden Vorteil: es war leicht und ließ sich besser als jeder andere Untergrund verstauen und im Fall eines erneuten Ortswechsels transportieren.

Im Folgenden stand nun das aufschlussreiche Wechselspiel zwischen Kommentar und Retusche bei Rouault im Mittelpunkt der Beschreibungen Roulets. Natürlich bleibt zu hinterfragen, inwieweit es sich hier um eine authentische Wiedergabe der Worte Rouaults handelt. Es ist nicht bekannt, ob sich Roulet während der gemeinsamen Stunden im Atelier Notizen machte. Ihr Eindruck von Unmittelbarkeit und das Fehlen von Beschönigungen

⁴⁰⁵ Roulet 1961, 263.

⁴⁰⁶ Ebd., 261.

⁴⁰⁷ Ebd., 262.

⁴⁰⁸ Vgl. Kapitel 1.2.3. und 5.1.3.

oder Verklärungen aber lassen zumindest vermuten, dass sich Roulet um eine authentische Wiedergabe bemühte. Zugleich müssen die Äußerungen auch von Seiten des Malers als authentisch bestätigt worden sein, als sie 1944 erstmals in der Einführung zu den „Soliloques“ veröffentlicht wurden. Wegen der Einmaligkeit dieser Zeugnisse sollen die einzelnen Ausführungen, auch wenn sie nur wenige Zeilen umfassen, jeweils Bild für Bild analysiert werden. Insgesamt werden in ihnen Kommentare zu sieben konkreten Bildern greifbar, denen folgende allgemeine Beobachtung von Roulet vorangestellt wurde:

Il va d'une peinture à l'autre, le long de la table, et saisit un pierrot: „Dans certains cas, il ne faut pas s'énerver; il faut y aller doucement, avec une patience infinie, et laisser les peintures reposer. ... Il serait difficile dans ces conditions d'accepter des dates trop précises“.⁴⁰⁹

Wenn Roulet hier von „le long de la table“ schrieb, so meinte er die drei zu einem „buffet“ zusammengestellten kleinen Tische, die angesichts der Menge der Bilder dennoch so wenig Platz boten, dass die größeren Arbeiten zu Teilen an den Rändern hinabgingen. Die Bezeichnung dieser Tischreihe als „buffet“ sowie die Beschreibung des unaufhörlichen Wechsels Rouaults von einem zum anderen Bild wecken dabei die Assoziation eines Koches, der mehrere Gerichte zugleich bereitet und jeweils mit einem „Gewürz“ von „Teller zu Teller“ oder von „Topf zu Topf“ geht.⁴¹⁰ Diese Assoziation hat hier insofern eine besondere Berechtigung als sich Rouault damals, wie bereits zu Beginn erwähnt, tatsächlich in einer alten, notdürftig zu einem Atelier umfunktionierten Küche befand und auch selbst immer wieder gern im Sinne einer traditionellen Terminologie von seinem Atelier als „cuisine“⁴¹¹ sprach.

Im Fall des ersten von ihm ergriffenen Bildes eines „Pierrot“ blieb der Maler über die zunehmenden Änderungen aber bezeichnenderweise unschlüssig und ließ es darum ruhen: „Dans certains cas, il ne faut pas s'énerver; il faut y aller doucement, avec une patience infinie, et laisser les peintures reposer...“⁴¹² Dass manche dieser zurückgestellten Arbeiten nicht nur Stunden oder Tage, sondern Monate und Jahre ruhten, bevor sich Rouault ihnen erneut zuwandte, zeigt sich in seiner ergänzenden, auch in anderen Schriften wiederholt anzutreffenden Bemerkung: „Il serait difficile dans ces conditions d'accepter des dates trop précises.“⁴¹³ Die obige Forderung des „doucement“ stand indes Roulets anfänglicher Be-

⁴⁰⁹ Roulet 1961, 263.

⁴¹⁰ Der parallelen Arbeit an mehreren Bildern gleichzeitig ist ein eigenes Kapitel der Arbeit gewidmet: 5.3.2.

⁴¹¹ Vgl. Liberman 1961, 26.

⁴¹² Roulet 1961, 263.

⁴¹³ Roulet 1961, 263.

obachtung des „prestement“ gegenüber und wies damit auf ein allgemeines, für den Werkprozess Rouaults typisches Spannungsfeld hin, das Dorival später mit dem Antagonismus „vent qui passe“ und „effort continu“ zu fassen suchte.⁴¹⁴

In den Ausführungen Roulets zum zweiten, an diesem Abend von Rouault bearbeiteten Bild fasziniert vor allem die Leichtigkeit im Wechselspiel zwischen Kommentar und Retusche, in das auch der Gast durch die Imperative „voyez-vous“ und „allons-y“ einbezogen wurde. Die vom Maler in der Darstellung einer Kunstreiterin angestrebte „légèreté“ spiegelte sich darin auf so eindrückliche Weise, dass der Leser an die oben von Dorival aufgegriffene, von Rouault selbst stammende Formulierung vom „vent qui passe“ erinnert wird.

D'une écuyère à cheval, il dit: „Il faudra que je redresse tout ça, que je fasse la tête plus petite et que je remette la cuisse en place. Voilà, voyez-vous, c'est déjà mieux, mais elle n'y est pas encore. ...Allons-y, allons-y, voilà qu'elle est déjà plus légère!“⁴¹⁵

Mit sicherem Instinkt erkannte Rouault hier als Ursache gewisser Unstimmigkeiten die unausgewogenen Proportionen der Reiterin, die von ihm jedoch in unmittelbarem Bezug zur Gesamtkomposition gesehen wurden. So richtete sich die Formulierung „redresser“ nicht allein auf die Figur der Reiterin, an der Kopf und Oberschenkel korrigiert wurden, sondern auf das Bild als Ganzes: „Il faut, que je redresse tout ça“. Zugleich darf das „redresser“ nicht nur im übertragenen, sondern auch im wörtlichen Sinn als ein „Aufrichten“ verstanden werden.

Der Einfluss auf die Komposition als Ganze machte sich schon nach den ersten Korrekturen bemerkbar, während Rouault mit der Figur selbst noch immer nicht gänzlich zufrieden schien: „C'est déjà mieux, mais elle n'y est pas encore.“ Eine zumindest vorläufige Zufriedenheit mit der Figur im Sinne der anfangs erwähnten „légèreté“ stellte sich erst nach einer nochmaligen Korrektur ein: „...voilà qu'elle est déjà plus légère.“ Dass der Maler hier gerade den Eindruck der Leichtigkeit nicht in erster Linie durch die Mittel der Farbe, sondern diejenigen der Form zu erreichen suchte, mag angesichts der hieratischen Formensprache des Spätwerks im ersten Moment erstaunen. Letztlich aber zeigte sich hierin, dass die Korrekturen Rouaults nicht im Sinne einer einfachen Mimesis allein die Darstellung, sondern die Komposition als Ganze betrafen.

Im Fall des dritten Beispiels einer Retusche ist zunächst vor allem die vorangestellte Beobachtung Roulets von Bedeutung, dass der Maler neben dem Pinsel auch die Finger bei

⁴¹⁴ Dorival 1971, o. S., vgl. auch Kapitel 5.1.2.

⁴¹⁵ Roulet 1961, 263.

der Gestaltung einsetzte, wenngleich er mit ihnen die Farben dabei offenbar weniger aufgetragen, als auf der Fläche bewegt und untereinander vermittelt zu haben scheint:

Il fait glisser devant lui un nouveau pierrot, obscurcit du doigt quelques tons trop sonores, trace des indications au pinceau. – „Alors, avec un rien j'envelopperai ça“, m'explique-t-il. „Et puis, tenez, voyez-vous, il faut y aller carrément. Là! ces bases n'y étaient pas. Et puis ce vert... Et puis enlever un peu l'éclat de ce blanc... Ah! c'est trop jaune ce que j'ai mis là.“⁴¹⁶

Das „obscurcit du doigt“ wird sich hier vor allem auf das „enlever un peu l'éclat du blanc“ und auf eine vergleichbare Maßnahme im Blick auf das zu stark aufgetragene Gelb bezogen haben. Hier hat der Maler mit den Fingern den rein aufgetragenen Farbkörper durchbrochen und die Farbe teils wieder aufgenommen, teils mit den darunter liegenden oder benachbarten Farben vermittelt. Ihr Einsatz hatte also auf der rein materialen Ebene einen eher destruktiven, auf derjenigen der Komposition aber harmonisierenden Charakter. Mit dem „trace des indications du pinceau“ wird dagegen in erster Linie die Schaffung der von Rouault zunächst vermissten formalen Stützen gemeint gewesen sein: „Là! ces bases n'y étaient pas“. Ihre Bedeutung zeigte nochmals, wie sich der Maler zur Stabilisierung der Komposition auch rein formaler, kaum gegenständlich eingelöster Mittel bediente.

Insgesamt bedurfte es jedoch nur weniger Eingriffe zum gewünschten Ergebnis: „...avec un rien j'envelopperai ça.“ Dieses „avec un rien“ wiederholte sich noch mehrmals im Verlauf der Retuschen und zeigte eine Leichtigkeit und Behändigkeit, die nichts von jenem mühevollen Ringen zu haben scheint, von dem seine Bilder mitunter ein beredtes Zeugnis geben. Das „envelopper“ ist indes mit dem „redresser“ im Zitat zum vorausgegangenen Bild vergleichbar. In beiden Fällen umschrieb Rouault mit ihnen das Vorhaben einer Korrektur. Doch ist bezeichnend, dass er sich bei dem Bild der Kunstreiterin einer Vokabel bediente, die das Korrigieren im Sinne eines „Aufrichtens“ betonte, während er dasselbe Vorhaben im Falle des Pierrots mit „envelopper“ als ein „Umhüllen“ und „Verkleiden“ beschrieb. Der Eingriff in die bestehende Komposition erfolgte demnach nicht isoliert und unter rein ästhetischen Gesichtspunkten, sondern trotz des hohen Abstraktionsgrades stets im Geist des jeweiligen Motivs.

Das dem vierten Bild – der Darstellung eines Pierrot – gewidmete Zitat wurde etwa auf der Hälfte durch folgenden interessanten Hinweis seitens Roulets unterbrochen: „Ce pierrot,

⁴¹⁶ Ebd., 263.

Rouault l'appelait *Pierrot l'Aristo*, parce qu'il était jeune, élégant, fin – ,pas trop lourd comme ça du tout“.⁴¹⁷ Im Übrigen heißt es:

D'un autre pierrot: „A un moment donné, il me plaisait. Je l'avais fait gris. Je sais bien ce qui manque: J'ai introduit du blanc un peu partout, sous prétexte de l'éclaircir.“ [...] „Il faut surtout des appuis, continue-t-il, là un beau rouge... Les mains ne sont pas en place... Et puis il faut faire venir des rouges là, voyez-vous, et puis des violets. Là, j'essayerai de mettre un blanc. ... Maintenant c'est mieux, les tons sont moins positifs.“⁴¹⁸

Sowohl der von Roulet überlieferte Titel „Pierrot l'Aristo“ als auch die Charakterisierung der dargestellten Figur als „jeune, élégant, fin“ legen die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Bild um den „Pierrot aristocrate“⁴¹⁹ von 1941/42 und damit um eines der späteren Hauptwerke Rouaults handelte. Dies ist insofern von besonderer Bedeutung, als die Kommentare und Retuschen Rouaults somit direkt am Bild nachvollzogen und mit dessen Endfassung konfrontiert werden können. Dabei soll hier weniger der Versuch einer Rekonstruktion der konkreten Entstehung des Werkes unternommen als die allgemeine Aussagekraft der Kommentare transparent gemacht werden.

Folgt man der großen Linie des Zitats, so zeigt sich in ihm Rouaults Bemühen um einen Ausgleich zwischen leichteren, hellen Tönen und kräftigeren, farbigen Akzenten in einem dem Motiv entsprechenden Grundton. Letzterer bestand zunächst in einem Grau, das anfangs auch die Zustimmung des Malers fand: „A un moment donné, il me plaisait. Je l'avais fait gris.“ Um dem Bild aber mehr Glanz und Helligkeit zu verleihen, hatte er später an vielen Stellen Weiß hinzugefügt: „J'ai introduit du blanc un peu partout, sous prétexte de l'éclaircir.“ Hier scheint Rouault in einem Arbeitsgang nur mit dieser einen Farbe operiert zu haben. Ähnliches zeigt sich auch in anderen Arbeiten, wo die verschiedenen Lagen oft von jeweils einer Farbe dominiert werden. Dieses Vorgehen in getrennten Farbgängen muss vor allem als Konsequenz des besonderen Arbeitsrhythmus angesehen werden, bei dem die Vollendung eines Bildes auf viele einzelne, oft zeitlich voneinander getrennte Schritte aufgeteilt wurde. Ihm wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eigens nachzugehen sein.⁴²⁰

Zugleich aber wird in dieser Bemerkung deutlich, dass der Maler nie nur Teile eines Bildes zur Vollendung trieb, sondern stets das Werk in seiner Gesamtheit im Sinne der in diesem

⁴¹⁷ Ebd., 264.

⁴¹⁸ Ebd., 263f.

⁴¹⁹ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234.

⁴²⁰ Vgl. Kapitel 5.3.1.

Zusammenhang später von Passeron als charakteristisch herausgestellten Vorgehensweise „d'une totalité seulement indiquée, à une totalité, plus explicite, ou différente“⁴²¹ entwickelte. Das etwas pejorative „un peu partout“ deutet allerdings daraufhin, dass Rouault jene umfassende Überarbeit des „Pierrot l'aristo“ in Weiß inzwischen als teilweise unreflektiert betrachtete. Offenbar hatte er in der Absicht einer Aufhellung die letzten farbigen Akzente gegenüber dem dominierenden Grau derart gemildert, dass dessen stille Delikatesse im Zusammenklang mit ihnen kaum mehr zur Wirkung kam. Entsprechend dürfte sich das „Je sais bien ce qui manque“ auf das „Il faut surtout des appuis“ bezogen haben.

Dass Rouault hier von den Farben als „appuis“ sprach, weist auf deren mehr kompositorische als gegenstandsbezogene Funktion. Von den in der Folge eingebrachten Akzenten in Rot und Violett sind heute vor allem erstere noch erkennbar. Dabei scheinen sie nahezu ungemischt aufgetragen worden zu sein, da Rouault im Anschluss erneut mit Weiß die reine Kraft ihrer Pigmente zu mindern suchte. Neben dem Setzen neuer Akzente ging es jedoch auch darum, vorhandene farbige Nuancierungen zu stärken oder neu zur Geltung zu bringen, wenn etwa vom „faire venir des rouges“ die Rede war. Ein Blick auf das vollendete Bild zeigt, dass in ihm die Farben Grau und Weiß zwar als Grundton existent blieben, aber innerhalb eines breit gefächerten, meist aus Pastelltönen bestehenden farbigen Konzerts, das in ihnen verhalten widerzuhalten scheint.

Hinsichtlich der eigentlichen Bildung der Figur des Pierrots äußerte sich Rouault lediglich zum Detail der Hände: „Les mains ne sont pas en place“. Diese Feststellung ist insofern pikant, als er mit ihr auf einen Mangel hinweist, der sich noch in der Endfassung des Gemäldes zu finden scheint. So ist diese Partie die einzige im Bild, in der die formale und farbliche Entwicklung unklar blieben. Vor diesem Hintergrund wird auch die ergänzende Bemerkung des Malers zu dieser Stelle in Roulets Einführung zu den „Soliloques“ verständlich: „C'est fou de faire des choses comme ça sans modèle.“⁴²² Zwar muss diese Aussage Rouaults angesichts seiner allgemeinen Praxis des Malens ohne Modell in erster Linie rhetorisch gemeint gewesen sein. Immerhin aber zeigt sie ein waches Bewusstsein für die bleibende Notwendigkeit eines Zusammenspiels von freier Imagination und Naturbeobachtung.

Abgesehen davon aber, dass Rouaults Ringen um die Darstellung der Hände bei dem geschilderten Bild nochmals dessen Identität mit dem späteren „Pierrot aristocrate“ zu bestätigen scheint, wirft diese Tatsache auch die allgemeine Frage nach der Vollendung auf.

⁴²¹ Passeron 1974, 87.

⁴²² Roulet 1944, 15.

Deutlich zeigt die besprochene Partie Rückstände eines unabgeschlossenen Ringens. Dies weist jedoch keinesfalls auf eine allgemeine Schwierigkeit in der Formulierung der Hände oder deren grundsätzliche Vernachlässigung. So ist etwa die rechte Hand des „Vieux roi“⁴²³ ganz in die Komposition des Bildes eingebunden und mit der gleichen Sorgfalt wie deren übrige Partien ausgeführt. Unter Berücksichtigung der Gesamtkomposition aber scheint Rouault im vorliegenden Fall vielmehr gut daran getan zu haben, auf eine weitere Ausformulierung zu verzichten, hätte eine stärkere diesbezügliche Definition und Fixierung doch den besonderen Eindruck der Leichtigkeit gemindert. Obgleich er sich des Mangels also bewusst war, konnte er zugunsten des Ganzen auf eine weitere Vervollkommnung des Bildes verzichten und es schließlich signieren.

Bei dem nicht näher bestimmten fünften Bild könnte es sich indes um die Darstellung eines Frauenkopfes im Profil gehandelt haben, von der Roulet bereits in der Einführung zu den „Soliloques“ geschrieben hatte. Sie stellt das einzige der dort besprochenen Beispiele dar, das nicht explizit in den „Souvenirs“ wieder aufgenommen worden ist:

Il [...] passe à une autre composition: „Des riens, ce sont des riens à faire, mais il faut travailler avec patience et sans énervement. ... Elle est trop dépouillée. Il ne faut pas avoir peur. Un peintre a dit: ‚Si vous ne vous foutez pas de la peinture, elle se foutra de vous.‘ Il faut faire chanter ces bleus, enlever ces blancs. C'est très gênant, vous savez, ces petites tâches de blanc. Il s'agit d'envelopper tout cela de façon sensible.“⁴²⁴

Im früheren Text fehlte dagegen die Erwähnung jener hier zunächst unbestimmt bleibenden Komposition. Auch die konkrete Beschreibung weist Parallelen auf, wobei sich unter der Voraussetzung ihrer Identität aus gewissen Überschneidungen neue, interessante Details ergeben. Wo es etwa in den „Souvenirs“ lediglich heißt: „Elle est trop dépouillée“, ist die von Roulet überlieferte Aussage des Malers im früheren Zitat konkreter: „Je l'ai perdue, elle était plus ironique, et amusante avec cela, mais je la retrouverai.“⁴²⁵ Dem „trop dépouillée“ ist in erster Linie zu entnehmen, dass dem Bild durch vielfache Überarbeitungen offenbar sein ursprüngliches Leben geraubt worden war. Im zweiten Zitat wurde dieses „Leben“ mit „ironique“ und „amusante“ spezifiziert, woraus ersichtlich wird, dass es vor allem in einer Form der Leichtigkeit bestand, die nicht zuerst formaler, sondern inhaltlicher Natur war.

⁴²³ Dorival/Rouault, Kat.-Nr. 1803.

⁴²⁴ Roulet, 264 (Der Künstler, dessen Ausspruch gegenüber einem Schüler hier von Rouault wörtlich zitiert wurde, ist Jacques Louis David).

⁴²⁵ Roulet 1944, 14.

Um diese Leichtigkeit zurückzugewinnen und das Bild zu vollenden, bedurfte es nach Aussage Rouaults erneut lediglich „des riens“. Dabei erhielt es durch seine Doppelung einen besonderen Nachdruck. Mit ihm traf Rouault nicht nur eine Aussage über die wenigen notwendigen Eingriffe zur Behebung des erkannten Mangels, sondern auch über die Nähe des bereits Erreichten zum Zustand der Vollendung. Welches Gewicht dieses „rien“ aber haben konnte, zeigt sich im korrespondierenden Abschnitt aus der Einführung der „Soli-loques“, wo es heißt: „...ou c'est réussi ou c'est complètement raté.“⁴²⁶ Erfolg und Misserfolg lagen hier offensichtlich dicht beieinander, weshalb auch kleinere Eingriffe einer bedachten, geduldigen Vorgehensweise bedurften: „il faut travailler avec patience et sans énervement.“

Dies erinnert an den Kommentar Rouaults zum ersten Bild, wo er von der Notwendigkeit einer „patience infinie“⁴²⁷ sprach. Darin aber spiegelt sich der oft endlos scheinende Werkprozess mit seinen immer neuen Anläufen und Überarbeitungen, die auch zu Rückschlägen führen konnten. Selbst erfolgreiche Korrekturen zogen weitere Retuschen nach sich und ließen den Schaffensprozess zu einem Unterfangen werden, in dem sich der Künstler wie auf einer elliptischen Kreisbahn wohl dem angestrebten Ziel näherte, es jedoch nie ganz erreichte und bei einer Fortsetzung der Arbeit eher Gefahr lief, sich wieder mehr von ihm zu entfernen. Vor diesem Hintergrund stand auch Rouaults affirmatives Zitat der Aussage Pierre Bonnards zur Problematik des „Inachevé“ am Ende der von Roulet überlieferten Episode im Atelier von Golfe-Juan: „Le terrible, en art, c'est de savoir s'arrêter.“⁴²⁸ Das „rien“ erwies sich dabei als der uneinholbare Abstand zwischen dem realen Ergebnis seines konkreten künstlerischen Tuns und dem jeweils so nah gewählten Ideal der Vollendung. Auf diese Dialektik, die sowohl den zentralen Antrieb seines künstlerischen Schaffens als auch den Grund manchen tragischen Scheiterns darstellte, wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch ausführlich einzugehen sein.⁴²⁹

In der hier behandelten Darstellung eines Frauenkopfes findet sich indes erstmals das Beispiel eines Bildes, bei dem Rouault nicht zuerst um eine Fortentwicklung, sondern um die Wiederherstellung eines früheren Zustandes bemüht war. Zwar ging es ihm schon im „Pierrot l'aristo“ um eine Minderung der Wirkungen des zuletzt aufgetragenen Weißes, aber innerhalb eines neuen farbigen Ausgleichs unter dessen Einbeziehung. Hier folgte jedoch dem „Je l'ai perdue“ ein unmissverständliches „je la retrouverai“. Auch darin zeigt

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Roulet 1961, 263.

⁴²⁸ Ebd., 265.

⁴²⁹ Vgl. Kapitel 4.3. sowie 7.1.

sich, dass das Ringen Rouaults um Vollendung keineswegs immer gradliniger Natur war und die Summe der übereinander liegenden Farbpläne nicht in jedem Fall den Höhepunkt der gestalterischen Entwicklung eines Bildes markierte.

Auch hinsichtlich der farblichen Gestaltung des fünften Bildes ergibt sich eine Parallele zwischen den beiden korrespondierenden Abschnitten. So zitierte Roulet den Maler in der Einführung zu den „Soliloques“ mit den Worten: „C'est terrible, des accords comme ça dans les clairs...“ Später heißt es dagegen in den „Souvenirs“: „C'est très gênant, vous savez, ces petites taches de blanc. Il s'agit d'envelopper tout cela de façon sensible.“ Erneut zeigte sich hier ein Ringen um die hellen Partien bis hin zum rein aufgetragenen Weiß. Dabei ging es wie schon in „Pierrot l'aristo“ um dessen Ausgleich mit bestehenden farbigen Akzenten. So zitierte Roulet den Maler zuvor mit: „Il faut faire chanter ces bleus, enlever ces blancs.“ Die in Rouaults Wortschatz nicht ungewöhnliche musikalische Metapher des „faire chanter“ bringt dieses Bemühen besonders gut zum Ausdruck. Jeder neu eingebrachte „Ton“ musste auf den „Grundton“ des Bildes „gestimmt“ werden, um im „Akord“ der Töne seine koloristische Eigenmacht zur Wirkung bringen, also „erklingen“ zu können.

Bei dem folgenden Kommentar überrascht die ungewohnte Zufriedenheit Rouaults mit dem Zustand des Bildes. Sie bezog sich vor allem auf eine bei der letzten Überarbeitung vorgenommene Retusche am Oberteil einer der beiden Figuren des „Duo“. Zwar schloss diese Zufriedenheit weitere Korrekturen mitnichten aus, für den Moment aber beließ es Rouault bei dieser positiven Einschätzung.

D'une composition qu'il appelle *Duo*: „Celui-là, il est beaucoup plus au point qu'il n'était. Il fait bien, ce jaune-là. J'ai bien fait de lui faire un corsage jaune. Regardez la gueule du bonhomme ! Voyez-vous, qu'on a raison parfois d'être hardi. Je voudrais allier la délicatesse et la force.“⁴³⁰

Doch ist dieser Passage darüber hinaus ein weiteres Mal zu entnehmen, wie eng die Verschränkung formaler und inhaltlicher Anliegen bei Rouault war. So erschien hier ein Gelb, das für die formale Komposition als notwendig empfunden wurde, nicht allein als abstrakter Fleck im Flächenverbund, sondern in Form eines gelben Oberkleides. Zugleich war es mehr als reine Gegenstandsfarbe, weil es die Komposition auch unabhängig von seiner inhaltlichen Funktion bestimmte, wirkte es sich doch auf die gesamte Erscheinung der betreffenden Figur aus: „il est beaucoup plus au point qu'il n'était.“

⁴³⁰ Ebd., 264f.

Zudem wird in dieser Darstellung deutlich, dass sich das dialogische Verfahren bei der Gestaltung der Komposition auch in einem lebendigen Dialog mit den dargestellten Inhalten widerspiegelte. So wirkte das „Regardez la gueule du bonhomme!“ wie die Bemerkung über eine Person, der man zufällig auf der Straße begegnet. Die Figuren seiner Bilder scheinen bei Rouault ein Eigenleben gehabt zu haben, mit dem er immer neu, bisweilen sogar erstaunt oder überrascht in Dialog trat, als wären sie nicht seine eigenen Schöpfungen. Der Hinweis auf das groteske Gesicht einer der Figuren erinnert dabei auch an die Charakterisierung der vorausgegangenen Darstellung eines Frauenprofils als „ironique“. In ihnen kam Rouaults frühe Vorliebe für eine darstellerische Zuspitzung bis hin zur Karikatur zum Ausdruck: „Voyez-vous, qu'on a raison parfois d'être hardi.“ Doch trat diese Vorliebe später nicht mehr in ungeschlachter Schroffheit zu Tage, sondern eingebunden in die harmonischen Abläufe der Komposition im Sinne der abschließenden Bemerkung: „Je voudrais allier la délicatesse et la force.“

Im letzten Abschnitt dieser Episode veranlasste Rouault zunächst ein weiteres, nicht näher bestimmtes Bild zu einer allgemeinen, die Problematik des Inachevé erhellenden Aussage. Konkrete Kommentare zu ihm überlieferte Roulet dagegen nicht. Nur im Anschluss ließ er eine Aufzählung weiterer Äußerungen zu anderen, nicht genauer in den Blick genommenen Bildern folgen. Sie sollen hier zusammen mit der vorangestellten allgemeinen Aussage betrachtet werden.

Devant une nouvelle toile: „Le travail qu'il y a là-dessus, peu de gens peuvent s'en rendre compte. Quelquefois je perds pied et quelquefois ça va.“ A propos d'autres peintures, il dira: rattraper ces noirs, abaisser ce rouge, ramener ces blancs là-haut, retrouver la main et puis le bras, consolider ceci, monter ce ton...⁴³¹

Rouaults Bemerkung zu Beginn wies nochmals auf den wechselvollen Verlauf der eigenen künstlerischen Arbeit zwischen Erfolg und Misserfolg, welche sich nicht an der äußeren Anerkennung, sondern an den Forderungen der Kunst selbst messen ließen. Deren Ideal wurde mit dem Begriff des „là-dessus“ angesprochen, der aus einem romantischen Kunstverständnis stammte.⁴³² Das „perds pied“ bezog sich dagegen auf die in derselben Tradition stehende und mit ihr verbundene Gefahr, im Ringen um die Vollendung des einzelnen Bildes den Blick für die Grenzen des eigenen Tuns zu verlieren und vom höheren Ideal zum Schaden der konkreten künstlerischen Arbeit davongetragen zu werden. Hier half sich der Künstler hin und wieder mit einer Portion Selbstironie, wenn es an anderer Stelle be-

⁴³¹ Ebd., 265.

⁴³² Vgl. Kapitel 7.1.1.

reits hieß: „Il ne faut pas avoir peur. Un peintre a dit: ,Si vous ne vous foutez pas de la peinture, elle se foudra de vous.“⁴³³

Bei den übrigen, in wahlloser Folge aneinander gereihten Äußerungen handelt es sich um keine direkten Zitate. Doch sind sie deswegen nicht weniger authentisch, als die Kommentare in direkter Rede, deren konkrete Zusammenstellung trotz der angenommenen weitgehenden Treue zu den Worten Rouaults doch auf Roulet zurückging. Die am Anfang dieser Reihe stehende Aussage ist dabei besonders für das Verständnis der grundlegenden Wechselwirkung von Farbe und Zeichnung im Werkprozess Rouaults aufschlussreich. Da sich das Schwarz zumindest in dieser Periode seines Schaffens fast ausschließlich auf die Konturen beschränkte, muss davon ausgegangen werden, dass mit dem „ratrapper ces noirs“ das Erneuern der für Rouaults Arbeiten typischen schwarzen Konturen gemeint war. Dies aber bedeutete, dass das in ihnen gegebene zeichnerische Gerüst, wie Courthion betonte, auch während des Werkprozesses von Rouault immer wieder aufgenommen und in dieser Funktion bestärkt wurde:

Hier zieht und betont er in erster Linie die Konturen, und er erneuert sie sogar, wenn sie unter der Farbe verlorengegangen sind, die in breiten zusammenhängenden Flächen oder zuweilen mit ausgreifendem Pinselstrich aufgetragen sind.⁴³⁴

Bestätigt wird die Annahme einer solchen sporadischen Bekräftigung von Zeichnung und Form durch die Formulierung „retrouver la main et puis le bras“, wobei das „retrouver“ auf eine existierende Form hinweist, die im Werkprozess offenbar vorübergehend in den Hintergrund geriet und nun wieder zu erneuern war. Letztlich, so ist aus diesen Kommentaren abschließend zu entnehmen, stand die Behandlung beider Elemente in einem lebendigen, mitunter auch spannungsvollen, aber grundsätzlich gleichberechtigten Wechselverhältnis. Auch auf diese Frage wird jedoch noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel einzugehen sein.⁴³⁵

4.2. Zentrale Stufen der Werkgenese im Zeugnis der „Inachevés“

Vor der Analyse des konkreten Zusammenhangs einzelner Arbeiten zu zentralen Bildern aus dem Werkverzeichnis soll allgemein der Blick auf den Charakter der untersuchten Arbeiten als Inachevés und dessen unterschiedliche Facetten geworfen werden. Im Mittel-

⁴³³ Ebd., 264. Das hier von Rouault aufgegriffene Zitat stammt von Jacques Louis David (1748-1825).

⁴³⁴ Courthion, 1980, 28.

⁴³⁵ Vgl. Kapitel 6.1.1.

punkt steht hier die Frage nach einer möglichen Differenzierung von Entwicklungsgraden wie sie in folgendem Satz Rouaults aus den „Soliloques“ zum Ausdruck kommen: „pour l’homme fort il y a temps de semaines, de germination, d’épanouissement, ensuite de moisson ou de vendange.“⁴³⁶ Doch war zu Beginn dieser Arbeit zunächst grundsätzlich zwischen autonomen Arbeiten und solchen zu unterscheiden, die als Skizzen oder Studien letztlich nicht unter die Kategorie „vollendet – unvollendet“ fallen. Hier ergab sich – im Gegensatz zur allgemeinen Bezeichnung der *Donation’63* als „œuvres inachevées“ – ein Anteil der Studien von knapp der Hälfte des gesamten Fonds.⁴³⁷ Bei den folgenden Betrachtungen aber wurden lediglich die verbliebenen, zur ersten Kategorie gehörenden Arbeiten berücksichtigt.

Bei der konkreten Analyse der Ausführungsgrade zeigte sich, dass die jeweiligen Überarbeitungen das Bild nicht in jedem Fall dem Abschluss näher brachten, sondern das bereits Geschaffene mitunter erneut in Frage stellten und die Arbeit damit in ihrer Entwicklung weit zurückwerfen konnten. Mit der Zunahme der Praxis wiederholter Übermalung ging bei Rouault jedoch auch ein Wandel im Verständnis von Vollendung einher, sodass die Frage nach dem Ausführungsgrad der jeweiligen Arbeit von ihrer Entstehungszeit abhängig ist. Gerade die sich über Jahre und Jahrzehnte quer durch die Schaffensphasen erstreckenden Überarbeitungen machten eine chronologische Darstellung der Thematik allerdings unmöglich. Entsprechend schrieb auch der Maler 1947 in seinem „Commentaire pictural“: „...il m'est très difficile de mettre des dates précises sur mes œuvres après de constantes retouches parfois à de longues années d'intervalle....“⁴³⁸ In einem Brief vom Februar 1950 an den amerikanischen Kunsthändler Theodore Schempp heißt es noch ausdrücklicher:

Je répète: tout en général, devrait être marqué 1897-1950, voilà le vrai. Car tout aussi bien sujet religieux ou profane ont été sous ma griffe jours et nuit, Dimanche et fêtes, tantôt les plus petits et les plus grandes, excepté pour une partie pendant les démêlés forcées du procès...⁴³⁹

Da die Geschichte des einzelnen Werkes mit seinen Übermalungen vor diesem Hintergrund als ein Spiegel der Entwicklung des Gesamtwerkes erscheint, lag es nahe, als Maßstab für die Beurteilung des jeweiligen Ausführungsgrades letztlich das Spätwerk heranzuziehen.

⁴³⁶ Soliloques, Neuchâtel 1944, 34.

⁴³⁷ Vgl. Kapitel 1.2.

⁴³⁸ Commentaire pictural, Vorwort Rouaults zu: Jewell 1947, 4.

⁴³⁹ Unveröffentlichter Brief aus dem Archiv der Fondation Georges Rouault.

Überraschend war zudem die Tatsache, dass die Arbeiten der Donation'63 keineswegs immer kurz vor der Vollendung zu stehen scheinen, wie man angesichts des bekannten Zögerns Rouaults vor dem Abschluss eines Bildes und der diesbezüglichen Vorwürfe seitens Vollards und seiner Erben zunächst vermuten würde. Zwar befindet sich etwa jede dritte Arbeit der behandelten Gruppe in einem sichtbar fortgeschrittenen Stadium. Nur bei einem kleinen Teil von ihnen aber muss aufgrund der weitgehenden Vollendung die Frage gestellt werden, warum Rouault sie nicht signiert und aus der Hand gegeben hat. Deutlich über ein Drittel der Arbeiten ist dagegen in der Mitte des Schaffensprozesses hinterlassen worden zu sein. Ihre Analyse ist für die Fragestellung dieses Kapitels besonders aufschlussreich, da sie nicht nur die Frage nach der ausstehenden Vollendung aufwerfen, sondern einen unmittelbaren Blick in den Werkprozess zulassen. Etwa ein Viertel der Arbeiten zeigt sogar ein frühes Stadium der Ausführung, sodass die Genese der Werke Rouaults in zentralen Stufen exemplarisch nachvollzogen werden kann.

Bei einem ersten Vergleich der unterschiedlichen Ausführungsgrade ist auffallend, dass sich vor allem im Spätwerk die Art und Weise des Farbauftrags in Bildern, deren Entwicklung fortgeschrittener ist, kaum von jener unterscheidet, bei denen Rouault noch am Beginn einer Komposition stand. So kam es bei Werken, die scheinbar kurz vor der Vollendung standen, häufig zu ebenso großzügigen Eingriffen wie beim lockeren Entwurf einer ersten bildnerischen Struktur. Doch führte auch dieses Vorgehen zu einer schrittweisen Verdichtung der Komposition, in welcher allgemein drei Stufen der Entwicklung eines Bildes festzumachen sind. Sie sollen hier mit den substantivierten Tätigkeitsverben des „Komponierens“, „Konsolidierens“ und „Differenzierens“ beschrieben werden. Erstere sind sowohl formal als auch inhaltlich im wörtlichen Sinn als ein „Zusammenstellen“ sowie ein schrittweises „Festigen“ zu verstehen. Das „Differenzieren“ soll dagegen als ein Oberbegriff für Momente des „Konkretisierens“, des „Nuancierens“ sowie des „Verfeinerns“ stehen, wobei sie, ähnlich wie die erstgenannten Momente, mehr die Entwicklung der Gesamtkomposition als die Arbeit an einer größeren Genauigkeit auf der Ebene der Darstellung betrafen.

4.2.1. Das Komponieren

Im Gegensatz zum Frühwerk entwickelten sich die Bilder des Spätwerks Rouaults nicht primär aus einem erzählerischen, sondern aus einem kompositorischen Zusammenhang, dessen erste Hauptreferenzen die Koordinaten des Bildes selbst waren. Hier näherte sich

Rouault den Prinzipien eines abstrakten Bildaufbaus. Doch kam jedem Eingriff in die Komposition auch eine inhaltliche Dimension zu, ohne dass diese Bestandteil einer kontinuierlichen Bilderzählung, etwa im Sinne eines illusionistischen Ausschnitts von Wirklichkeit, gewesen wäre. Entsprechend ist das „Komponieren“ hier nicht auf rein formale Abläufe beschränkt, sondern meint im wörtlichen Sinne ein „com-ponere“ als ein Zusammenstellen einzelner Bausteine, denen sowohl formale als auch inhaltliche Qualitäten zukamen. Durch einzelne „Setzungen“ wuchs das Bild gewissermaßen zu einem Ganzen. Sie erscheinen zunächst zusammenhangslos, wie in die Bildfläche eingestreut, und beginnen sich erst langsam zu verdichten und den inhaltlichen wie kompositorischen Rahmen des Bildes zu schließen. Dabei ist auffällig, dass diese ersten Setzungen vom Element der Farbe und nicht von der Zeichnung bestimmt sind. Als Metapher für dieses Vorgehen könnte die Arbeit des Glasmalers mit einzelnen farbigen Scheiben dienen, die von ihm frei auf dem Glastisch bewegt werden, um schließlich in das Gerüst der Bleiruten eingefügt zu werden.

Etwa ein Viertel aller autonomen Arbeiten aus der Donation’63 wurde von Rouault in einem frühen Stadium der Ausführung hinterlassen. Dabei handelt es sich bei ihnen überwiegend um Werke aus der Frühzeit seines Schaffens. Hier mag auch eine Rolle gespielt haben, dass der Maler damals mehr noch als im Spätwerk kaum zwischen einer Studie und einem autonomen Bild unterschied, sodass auch skizzenhafte Entwürfe potentiell ein autonomes, lediglich in seinen Anfängen hinterlassenes Bild darstellen. Später durfte Rouault bei ihnen eher als in anderen Fällen wegen der inzwischen erfolgten künstlerischen Entwicklung von einer umfassenden Überarbeitung abgesehen haben. Gleichwohl findet sich eine Reihe eindrucksvoller Beispiele für Übermalungen früher Arbeiten innerhalb der Donation’63, die bei den folgenden Betrachtungen im Mittelpunkt stehen werden. Da Rouault hier unter neuen stilistischen Vorzeichen arbeitete, das Ergebnis aber sogar hinter dem frühen vorgefundenen Stadium zurückblieb, wird an ihnen seine Vorgehensweise zu Beginn einer Arbeit besonders transparent.

In ihnen zeigt sich Rouaults Neigung, auf bestehende formale oder farbige Vorgaben gestalterisch zu reagieren. Diese Neigung berührt letztlich den Wesenskern des Werkprozesses Rouaults. So war sein künstlerischer Antrieb neben dem Schöpfen einer neuen, eigenen Bildwelt vor allem das Dialogisieren mit bestehenden, vor allem sinnlichen Reizen und das Streben, diese zu ordnen, zu konzentrieren und in Harmonie zu bringen. Die erste, hier in den Blick zu nehmende Arbeit „Le grand arbre“ stellt dabei auch unter den Beispielen für ein frühes Ausführungsstadium eine seltene Ausnahme dar. Obgleich bereits durch mehre-

re, zeitlich voneinander getrennte Bearbeitungsdurchgänge gekennzeichnet, stand Rouault mit ihr noch ganz am Anfang einer Komposition. Fast scheint es, als habe er bei Teilen der letzten Übermalungen lediglich seinen Pinsel auf der Bildfläche ausgestrichen. Doch handelt es sich hier um Farben, denen an anderer Stelle des Bildes eine klare definitorische Funktion zukommt, sodass von keiner derartigen Willkür ausgegangen werden kann. Auch die Tatsache, dass sich diese Arbeit bis zuletzt im Atelier des Künstlers erhalten hat, zeugt von der bleibenden Bedeutung des Geschaffenen für ihn.

Eine erste Andeutung der heute kaum noch in ihrem konkreten Verlauf greifbaren Landschaft nahm Rouault in Aquarell- oder dünner Gouachefarbe vor. Hier bediente er sich kräftiger Farbtöne, die aber, bis auf das leuchtende Orange in der Bildmitte, durch ihren



Abb. 57 „Le grand arbre“, Inachevé Nr. 716, 1929-1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 32 × 44 cm

stark lasierenden Auftrag nur wenig zur Geltung kommen. Anschließend definierte er mit Chinatusche den Stamm eines frei stehenden Baumes auf der linken Seite sowie eine breite, ikonografisch unbestimmt bleibende Schattenzone, die weite Teile der Mitte und der rechten Hälfte des Bildes einnimmt. Sie dürfte mit dem nachträglich verliehenen, deskriptiven Titel „Le grand arbre“ angesprochen sein. Zwischen jenen beiden ersten kompositorischen und motivischen Referenzpunkten hat Rouault eine Bodenzone indiziert und auf ihr

zwei Figuren zunächst mit einem Fettstift skizziert. Über die übrigen Partien der Landschaft hat er dagegen mit trockenem Pinsel feine, die körnige Struktur des Blattes hervorhebende Schattierungen geöffnet und so die einzelnen Teile der Komposition atmosphärisch miteinander verbunden.

Jene beiden ersten Bearbeitungsdurchgänge dürften im Einflussbereich der 1929 unter dem Titel „Paysages légendaires“ erschienenen Lithografien gestanden haben und daher gegen Ende der 1920er oder zu Beginn der 1930er Jahre zu datieren sein. Für sie sind nicht nur der zarte, meist in Pastell oder Aquarell vorgenommene Auftrag leuchtender Farben sowie



Abb. 58 Detail aus Abb. 57

die malerische Verbindung von Chinatusche und Fettstift charakteristisch. Auch das Motiv scheint in seiner frühen Anlage mit jenen Lithografien verwandt. Einzig mit seinem Format durchbrach Rouault deren übliche Koordinaten. Dies aber dürfte für eine Entstehung in unmittelbarer Folge der Illustrationen sprechen, deren Thematik in diesem Fall möglicherweise erstmals in ein autonomes Werk münden sollte.

Die zuletzt erfolgten Übermalungen stammen vom Ende der 1930er Jahre, als Rouault mehrfach Arbei-

ten aus dem Umkreis der Lithografien wiederaufnahm.⁴⁴⁰ Hierfür spricht unter anderem die stark reduzierte Figurenbildung, zu welcher der Maler erst in jenen Jahren fand. Dabei deutet sich ein Paradigmenwechsel in seinem Vorgehen und in seinem Verständnis vom Bild als solchem an. Denn während sich die einstige Landschaft noch im Sinne des klassischen Illusionismus von der Mitte des Bildes her ausweitete, ohne die Ränder des Blattes zu berühren, hat Rouault das Bild jetzt primär von Letzteren her entwickelt und den Illusionismus zugunsten einer eigenständigen, stärker auf die innerbildlichen Dimensionen beschränkten Komposition gebrochen. So sind es vor allem der Himmel und die Bodenzone,

⁴⁴⁰ Als Beispiel sei hier auf die „Fuite en Égypte“ von 1938 verwiesen (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1727).

die er an den Rändern neu definierte und von denen er mitunter gewaltsam in die Mitte des Bildes vorstieß, um das vorgefundene Motiv neu zu ordnen. Wie aus eigenständigen Bausteinen formte sich die Komposition so schrittweise neu aus einzelnen inhaltlichen und formalen Setzungen.

Zu diesen Bausteinen gehörten auch Symbole und zeichenhafte Kürzel wie jene der Sonne und der Figuren, die Rouault wie Variablen nach den Gesetzen der neuen Komposition im Bild ordnete einsetzte. Dabei geschah dies mindestens ebenso sehr unter inhaltlichen, wie unter formalen Gesichtspunkten. Mitunter scheint es sogar, als habe der Maler zunächst farbige Akzente in die Komposition eingebracht und sie erst später inhaltlich eingelöst. Dies wird besonders bei den graublauen Übermalungen auf der rechten Seite, aber auch in den als einfache Akzente gegebenen Figuren deutlich, denen jede konkrete Verortung fehlt, sodass sie frei vor der Landschaft zu schweben scheinen. Zugleich fällt auf, dass Rouault noch ohne die für ihn typischen schwarzen Konturen allein mit dem Element der Farbe Formen schuf und Akzente setzte. Nur das ältere, vorgefundene Motiv scheint hier als allgemeines zeichnerisches Gerüst für die neue Komposition gedient zu haben.



Abb. 59 „Robes rouges, toques noires“, Inachevé Nr. 670, zwischen 1907 und 1937 [Inv.-Verz.: o. J.], Aquarell und Gouache, Papier maroufliert, 21,2 × 32,2 cm

Bei dem zweiten, hier vorzustellenden Beispiel für eine frühe Entwicklungsstufe ist die Komposition bereits deutlich geordneter. Sie geht auf eine Skizze aus der Frühzeit der Beschäftigung Rouaults mit dem Sujet der Richter zurück. In diesem Zusammenhang wurde

oft mit Recht auf eine Nähe zum Werk Honoré Daumiers hingewiesen. Wie dieser besuchte Rouault zwischen 1907 und 1914 Gerichtsverhandlungen im Pariser Palais de la Justice und machte dabei Skizzen, die zur Basis zahlreicher späterer Richterbilder wurden. Stilistisch ähnelt das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Aquarell den frühesten Arbeiten aus dieser Zeit und dürfte somit auf die Jahre 1907 oder 1908 zu datieren sein.⁴⁴¹

Ihre späteren Übermalungen werden dagegen zwischen 1936 und 1937 vorgenommen worden sein. Diese Jahre bilden nach Dorival die zweite von insgesamt vier Phasen, in denen Rouault das Sujet der Richter nach jener frühen Phase erneut aufgriff.⁴⁴² Dabei reagierte der Maler wesentlich stärker als im ersten Bildbeispiel auf das vorgefundene Motiv, wenngleich er es in einem neuen kompositorischen Anlauf wieder zurückdrängte und gewissermaßen an einem früheren Punkt seiner Entwicklung neu begann. Auch dies geschah jedoch etappenweise. So hat der Maler in einem ersten Schritt leichte, hellere Akzente aus Weiß und Gelb in die Darstellung der beiden Richter eingebracht und so insbesondere die am äußersten rechten Bildrand gegebene Figur kompositorisch stärker an die Bildmitte zurückgebunden. In einem zweiten Schritt hat er mit einzelnen Farbsetzungen in flüssiger blauschwarzer Gouache die dunkle Farbigkeit



Abb. 60 Detail aus Abb. 59

der einstigen Skizze aufgenommen und mit ihr am rechten Bildrand eine stärkere Balance zwischen den beiden Figuren in ihrer bislang ungleichen Gewichtung herzustellen versucht.

Diese Balance stand auch als Ziel hinter den anschließenden Übermalungen der dunklen Hinterfangung der bildbestimmenden, leicht links von der Mitte gegebenen Richterfigur in dünnem, aber trockenem, fast verreibendem Auftrag. Zuvor hatte Rouault mit der gleichen Farbe bereits in etwas pastoserem Auftrag auch das Gesicht jenes Richters sowie in Teilen

⁴⁴¹ Vgl. u.a. Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 233 (verso) sowie Kat.-Nr. 240. Auch Dorival sieht diesen Bezug bei seiner Besprechung dieses Bildes im Katalog der Ausstellung von 1964 (vgl. Dorival 1964, 67f).

⁴⁴² Ebd.

die vorgelagerte Richterbank übermalt. In diesem Verzicht auf bestehende Differenzierungen zeigt sich nicht nur eine Abkehr vom früheren, grotesk karikierenden Figurenstil, sondern auch eine neue Vorrangigkeit der Komposition vor der zugrunde liegenden Narration. Dies wird insbesondere im letzten Durchgang deutlich, in dem sich der Maler leichter, pastellhafter Rottöne bediente, welche die einzelnen Elemente der Komposition in einem gleichmäßigen Rhythmus miteinander verbanden und zu einer neuen Balance zwischen ihnen führten. Dabei löste er die Farbe von ihrem Gegenstandsbezug in den Roben der Richter und fügte sie auch in rein kompositorisch motivierten Akzenten in den Hintergrund ein. Hier fühlt sich der Betrachter an Rouaults Aussage im Atelier von Golfe-Juan erinnert: „il faut surtout des appuis.“⁴⁴³

Damit aber scheint in dieser Arbeit auf überraschend konkrete Weise auch eine oft zitierte Aussage Rouaults zum häufigen Sujet der Richter in seinem Werk exemplifiziert, dem nicht zuletzt ihr später von den Erben des Malers verliehener Titel entnommen wurde: „Toque noire, robe rouge font de belles taches de couleur.“⁴⁴⁴ Zwar stand der entsprechende Text Rouaults von 1921 im Kontext einer Polemik gegen das Heer selbsternannter Kunstkritiker und -kenner, die sich aus seiner Sicht mit ihren Äußerungen zu deren Richtern erhoben. Die in dieser Metapher enthaltene Aussage zum rein formalen Reiz des richterlichen Gewandes aber erweist gerade am Beispiel des vorliegenden Werkes auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext ihre Relevanz für die konkrete Arbeit des Künstlers.

Hinsichtlich des Zusammenspiels der zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung zeigt sich auch hier zumindest bei den letzten Übermalungen eine Dominanz Ersterer. Lediglich in dem zugrunde liegenden Aquarell ist die Zeichnung noch gegenwärtig. Mit den meist unverbundenen einzelnen Farbsetzungen scheint Rouault dagegen das Terrain der Komposition wie im Beispiel von „Le grand arbre“⁴⁴⁵ neu zu ordnen und abzustecken, bevor es in einem weiteren Schritt zu einer Festigung und Konsolidierung des Motivs im Wechselspiel zwischen Farbe und Zeichnung in Gestalt der für Rouault typischen schwarzen Kontur kommen wird. Dieser in beiden Fällen deutlich werdende Vorrang der Farbe vor der Zeichnung am Beginn der Werkgenese weist, wie deren Trennung überhaupt, nicht zuletzt auch auf das in der Malerei Rouaults verborgene Abstraktionspotential hin und wird in einem eigenen Kapitel nochmals eingehend besprochen.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Roulet, 264.

⁴⁴⁴ Toque noire, robe rouge, Les peintres français nouveaux, n° 8. Paris 1921, zit. nach: Rouault 1994, 66.

⁴⁴⁵ Vgl. Abb. 57-58.

⁴⁴⁶ Vgl. Kapitel 6.1.1.

4.2.2. Das Konsolidieren

Wie anfangs erwähnt, hinterließ Rouault mit deutlich über einem Drittel den größten Teil seiner als autonom erkannten Arbeiten aus der Donation'63 in der Mitte des Schaffensprozesses. Jenes Stadium ist gegenüber dem vorausgegangenen durch eine spürbare Stabilisierung der Komposition gekennzeichnet. Zu ihr gelangte Rouault jedoch nicht durch ein bloßes, bestätigendes Fixieren des bereits Geschaffenen, sondern vielmehr durch dessen fortgesetzte gestalterische Hinterfragung. Immer wieder stimmte er die Komposition in ihren



Abb. 61 „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“, Inachevé Nr. 599, zwischen 1939 und 1944 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Kraftpapier, 87,8 × 57 cm

Bezügen zwischen den einzelnen, sie konstituierenden Elementen sowie den Koordinaten des Bildes selbst neu ab. Letztlich kann daher von einer umkreisenden und auslotenden Annäherung gesprochen werden, bei der die Schichten der einzelnen Durchgänge als bleibende Zeugen dieser Bewegung miteinander in Korrespondenz traten und gerade in der Summe zu einer Konsolidierung beitrugen.

Die große Zahl der von Rouault in diesem Stadium hinterlassenen Arbeiten zeigt einmal mehr den besonderen

Antrieb seines Schaffens, der weniger im Streben nach einem Abschluss des Bildes im herkömmlichen Sinn, als in der fortgesetzten Suche nach einem Gleichgewicht der ver-

schiedenen, die Gestaltung konstituierenden Komponenten bestand. Dabei kam es zu einer fortwährenden Reibung zwischen formalen, primär innerbildlichen, sowie inhaltlichen, primär außerbildlichen Erwägungen. Als eigentlicher Ort der ästhetischen Erkenntnis scheint sie für Rouault von größerem Interesse gewesen zu sein, als das Voranbringen des einzelnen Bildes. Daher kreiste er sich immer wieder um sie und kehrte, wenn die Entwicklung nicht den gewünschten Weg genommen hatte, nicht selten mutig und mit radikalen Eingriffen zurück in jenes hier behandelte Stadium, um die Komposition neu zu ordnen und im Sinne dieser Ordnung zu konsolidieren.

Bei der ersten, hier zu besprechenden Arbeit „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“ stand der Maler noch am Beginn jener Konsolidierung. Ihre Entstehung dürfte in die Frühphase des gegen Ende der dreißiger Jahre durch die Verbindung der ursprünglich eigenständigen Motive „Pierrot“⁴⁴⁷ und „Fleurs décoratives“⁴⁴⁸ gebildeten Topos der „Pierrots au bouquet de fleurs“ fallen.⁴⁴⁹ Allerdings setzen sowohl die auffallende Stilisierung in einem fast symmetrischen Bildaufbau mit zwei spiegelbildlich um eine zentrale Vase gruppierten Pierrots als auch die Konzentration auf jene motivischen Hauptelemente unter vollständigem Verzicht auf erzählerisches Beiwerk bereits eine intensive Auseinandersetzung mit dem Topos voraus. Auch das Kolorit und die für die Exilszeit in Südfrankreich typische Verwendung des Kraftpapiers als Bildträger sprechen allgemein für eine Entstehung in der ersten Hälfte der vierziger Jahre. Dabei lassen sich bei der Analyse der einzelnen Farbschichten drei zeitlich voneinander getrennte Bearbeitungsdurchgänge erkennen.

Die untersten, am Bildgrund liegenden Farbschichten mit Mischungen aus Weiß und kräftigen Blau-, Rot- und wenigen Gelbtönen weisen rudimentär in die Phase des „jeu de tons froids et de tons chauds“⁴⁵⁰ der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, dürften aber angesichts der oben genannten Gründe frühestens von der Wende zum neuen Jahrzehnt stammen. Da-

⁴⁴⁷ Erste Darstellungen des Pierrots finden sich bei Rouault bekanntermaßen zu Beginn der 1910er Jahre. Zu ihrer bestimmenden Rolle in seinem Werk kamen sie jedoch erst im Verlauf der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Eines der bekanntesten Beispiele dürfte indes der „Pierrot Aristocrate“ von 1941 sein, mit dem der Maler dieträumerische, naive Weltsicht des Pierrots „adelte“ (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234).

⁴⁴⁸ Das Motiv der „Fleurs décoratives“ kam im Zusammenhang der Entwurfstätigkeit Rouaults für Tapisserien der Webwerkstätten Marie Cuttolis ab 1932 auf. Dabei scheint die Auseinandersetzung mit den speziellen Erfordernissen dieses Handwerks bei Rouault ein neues Interesse für Momente des Dekorativen geweckt zu haben.

⁴⁴⁹ Der genannte Topos wird erst im Blick auf den malerischen Nachlass Rouaults greifbar. So stehen insgesamt fünf Arbeiten zu ihm aus dem Werkverzeichnis neunzehn Beispielen aus der Gruppe der Donation'63 sowie nochmals einer Arbeit aus der Donation'59 gegenüber. Hinzu kommen zwei weitere Beispiele aus dem Atelier des Künstlers, die weder im Werkverzeichnis aufgeführt, noch Bestandteil der beiden Schenkungen sind. Da es sich bei der frühesten, im Werkverzeichnis zu findenden Version von 1938 ebenfalls um ein unvollendetes Bild aus dem Atelier des Malers handelt, stammen von den 27 zu diesem Motiv existierenden Arbeiten immerhin 23 aus dem Nachlass Rouaults, sodass der Maler nur etwa jedes siebte Bild mit einer Darstellung der „Pierrots au bouquet de fleurs“ aus dem Atelier gegeben hat.

⁴⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.2.3.

bei ist bemerkenswert, dass Rouault die Farben auch hier zumindest in Teilen noch ohne vorausgegangene Zeichnung lose in die Komposition einbrachte. So klafft zwischen den einzelnen Setzungen in der oberen Bildhälfte an vielen Stellen der reine, unbemalte Untergrund hervor und wurde zugleich als solcher in die Gestaltung einbezogen. Letzteres geschah etwa dadurch, dass der Maler die Komposition um sie herum durch eine leichte Rahmung am oberen Bildrand schloss. Hierin zeigt sich, dass er die Komposition von Beginn an nicht nach den Prinzipien des Illusionismus mit dem folgerichtigen Nacheinander von Vorder- und Hintergrund, sondern im Bewusstsein der Eigengesetzlichkeit des zweidimensionalen Bildraums aufbaute.

Wichtiger als illusionistische Effekte war für Rouault offenbar das unmittelbare Zusammenspiel der Farben auf der Fläche. Dies zeigt auch die weitere Entwicklung der Komposition. So hat er in einem zweiten Durchgang den noch weithin offenen Raum zwischen den Pierrots und dem zentralen Blumenbouquet mit einem hellen Graublau-ton gefüllt, der durch das Über- und Untereinander der Schichten optisch in den Vordergrund tritt, obwohl er ikonografisch als Hintergrund fungiert. In einem dritten und vorläufig letzten Durchgang folgten Aufträge in helleren, pastellfarbenen Mischungen aus Weiß sowie aus Braun-, Beige- und Grüntönen, mit denen der Maler nicht nur die Gewänder und Krägen der Pierrots ergänzte und leicht modifizierte, sondern die Komposition als Ganze zunehmend strukturierte und die einzelnen Farbsetzungen mehr und mehr zu einem Ensemble verband. Dabei wurden abermals die gewöhnlichen Gesetze des Illusionismus missachtet, indem etwa die



Abb. 62 Detail aus Abb. 61

Form der Vase in der Bildmitte ex negativo aus Freilassungen geschaffen und so erneut die natürliche Abfolge von Vorder- und Hintergrund umgekehrt wurde.

Dennoch zeigt die Entwicklung des Bildes insgesamt eine zunehmende Annäherung zwischen der Eigengesetzlichkeit des Bildes auf der einen und den Gesetzen der Darstellung des natürlichen Raumes mit den ihn belebenden Figuren und Gegenständen auf der anderen Seite.⁴⁵¹ Dabei scheint jene Entwicklung so essentiell für den Werkprozess Rouaults als Ganzen, dass nur dort von einer letzten Vollendung gesprochen werden kann, wo es auch zu deren vollständiger Konvergenz kam. Da diese Konvergenz jedoch lediglich bruchstückhaft realisierbar war, blieben die Bilder Rouaults notwendig unvollendet. Gerade jene Spannung aber wurde für den Maler wie für den späteren Betrachter zum eigentlichen Ort ästhetischer Erkenntnis, sodass die fehlende Vollendung weniger als Mangel denn als reizvolle Herausforderung und Erkenntnisgewinn erscheint.⁴⁵²

Die zweite, hier exemplarisch zu behandelnde Arbeit „Faubourg des longues peines“ ist in ihrer Entwicklung bereits etwas fortgeschritten. Auch sie stellt eine Verbindung zweier formal zwar verwandter, aber doch eigenständiger Motivtraditionen im Werk Rouaults dar – einer religiösen und einer profanen. So geht die zentrale Gruppe von Mutter und Kind auf Rouaults Darstellungen der Mutter Jesu zurück, die schon früh in das Motiv „Notre-Dame de la fin des terres“ von Blatt LVI des „Miserere“ mündeten. Den anderen Traditionstrang bildet das zwischen 1910 und 1912 entwickelte Motiv „Mère et enfants“⁴⁵³, das auch unter Titeln wie „Maternité“ oder „Faubourg des longues peines“ beim Maler zu finden ist und eine von zahlreichen Kindern umscharte Frau zeigt, die bisweilen selbst ein Kind auf den Armen hält. Es erinnert erneut an verwandte Darstellungen bei Daumier,⁴⁵⁴ zeigt aber darüber hinaus auch eine Nähe zur ikonografischen Tradition der Schutzmadonna im christlichen Kulturraum.

Dorival sah die beiden Motivtypen in einer gemeinsamen Entwicklungslinie, wenn er den Ursprung der vorliegenden Arbeit in den frühen Darstellungen von „Mère et enfants“ vermutete, zugleich aber einen Einfluss von ihr auf die Entwicklung des zuvor genannten Motivs im späteren „Miserere“ erkannte.⁴⁵⁵ Vieles spricht jedoch dafür, dass die Linie der Entwicklung umgekehrt verlief und die Einheit der beiden Motive im vorliegenden Bild

⁴⁵¹ Vgl. Kapitel 6.2.1.

⁴⁵² Vgl. Kapitel 7.1.1.

⁴⁵³ Vgl. u.a. Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 429-432.

⁴⁵⁴ Dorival 1964, 75.

⁴⁵⁵ Ebd.

erst Ergebnis und nicht Ausgangspunkt derselben war.⁴⁵⁶ So weist nicht nur die Souveränität im Umgang mit den beiden Traditionen auf eine längere Beschäftigung mit ihnen hin und legt daher eine Entstehung gegen Ende der dreißiger Jahre nahe, als Rouault beide Motivstränge erneut aufgriff. Auch die gedeckten, bereits in den unteren Farbschichten anzutreffenden und erst für jene und die darauffolgenden Jahre charakteristischen Pastelltöne sprechen für eine solche Datierung.

Die darüber liegenden Farbschichten dürften noch etwas späteren Datums sein. So weisen ihre hellen, leuchtenden Farben im Kontrast mit den geschwungenen, schwarzen Konturen deutlich in die Phase des „bain de lumière“⁴⁵⁷ zwischen 1940 und 1943. Auch die Maroufage dürfte in dieser Zeit erfolgt sein, zeugen die mehrfachen Collagierungen doch auf eindrückliche Weise von dem weiter oben erwähnten Mangel an geeignetem Papier in den Jahren des Exils während des Zweiten Weltkrieges. Zudem scheint es Rouault auch an Leinwand und Keilrahmen gefehlt zu haben, da er die Arbeit über einem anderen, bereits auf der Leinwand befindlichen Bild marouflierte, welches seinerseits vermutlich eine Variation desselben Motivs darstellte und nun durch eine ihm gegenüber favorisierte Version ersetzt wurde. Seine noch deutlich sichtbaren Ränder lassen das gleiche, wohl nicht nachträglich angepasste Kolorit erkennen.



Abb. 63 „Faubourg des longues peines“, Inachevé Nr. 684, zwischen 1940 und 1948, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, verleimt und auf Leinwand maroufliert, 45 × 32,1 cm

⁴⁵⁶ Lediglich in der Frühzeit finden sich Motive, in denen die Merkmale der späteren Topoi sich noch vermischen. Recht bald aber kam es zu einer Differenzierung der beiden Topoi mit der Ausbildung spezifischer Charakteristika, die erst gegen Ende der dreißiger Jahre in der vorliegenden Arbeit wieder zusammenfanden. Dass es sich bei Letzterer um eine der ganz frühen Arbeiten handelt, ist aufgrund der stilistischen Merkmale selbst unter Berücksichtigung stärkerer Überarbeitungen nahezu ausgeschlossen.

⁴⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.3.1.

Besonders interessant aber ist für die hier behandelte Entwicklungsstufe vor allem, wie der Maler durch Beschneidung und Überarbeitung die beiden ikonografischen Traditionen miteinander verschmolz und das Ergebnis als eigenständige Komposition etablierte. Durch Beschneidung am linken Bildrand marginalisierte er die dortige Figur eines dritten Kindes und konzentrierte damit die einstige Mehrfigurenkomposition auf die zentrale Gruppe von Mutter und Kleinkind, ergänzt durch ein weiteres Kind, dem nun am rechten Bildrand mehr Gewicht zukommt. In ihrer Eigenständigkeit bestärkt wurde diese Komposition



Abb. 64 Detail aus Abb. 63

durch das oben erwähnte Zusammenspiel aus schwarzen Konturen, die in kurzen Schwüngen einen gleichmäßigen, teilweise arabesken Rhythmus bilden, sowie einigen wenigen, gezielten Akzenten in kräftiger, goldgelber Farbe. Mit ihm griff Rouault die vorhandenen formalen Abläufe dort auf, wo sie die neue Gestaltung stützten und erreichte so, ohne größere Pentimenti, eine leichte Umverteilung der Gewichte, die zu einer wesentlichen Straffung der Komposition in ihrem allgemeinen Rhythmus aus Form und Farbe führte.

Diese Entwicklung des Bildes kann mit der von Roulet in seinen „Souvenirs“ überlieferten Formulierung Rouaults vom „redresser“⁴⁵⁸ umschrieben werden. Sie setzte sich zugleich fort durch die wiederholte Übermalung anderer, bereits feststehender Bildteile, die durch leichte Nuancierungen mit den wenigen genannten Neuerungen vermittelt und zu einem Ganzen verbunden wurden. Dieses Vorgehen illustriert anschaulich die zu Beginn des Kapitels eingeführte Metapher von der umkreisenden, auslotenden Annäherung. Dabei wurden, etwa im Hintergrund am oberen Bildrand, auch bereits vorgenommene Differenzierungen mit Überarbeitungen in neutralem Weiß wieder zurückgedrängt, um sie neu im Sinne der veränderten Komposition aufzubauen. Die einzelnen gestalterischen Bausteine wurden dadurch gewissermaßen aus dem Gerüst der bisherigen

hender Bildteile, die durch leichte Nuancierungen mit den wenigen genannten Neuerungen vermittelt und zu einem Ganzen verbunden wurden. Dieses Vorgehen illustriert anschaulich die zu Beginn des Kapitels eingeführte Metapher von der umkreisenden, auslotenden Annäherung. Dabei wurden, etwa im Hintergrund am oberen Bildrand, auch bereits vorgenommene Differenzierungen mit Überarbeitungen in neutralem Weiß wieder zurückgedrängt, um sie neu im Sinne der veränderten Komposition aufzubauen. Die einzelnen gestalterischen Bausteine wurden dadurch gewissermaßen aus dem Gerüst der bisherigen

⁴⁵⁸ Roulet 1961, 263.

Komposition gelöst, um, ohne sich selbst im Kern zu verändern, doch in Teilen neu zusammengefügt und geordnet zu werden.

Dies zeigt die bleibende Wechselwirkung zwischen Momenten des Komponierens und des Konsolidierens. So geschah das Hinterfragen und Ausloten der Komposition und des durch sie vorgestellten Inhalts im Stadium des Konsolidierens letztlich auch nach dem Prinzip des „com-ponere“. Aus dieser Bewegung erwuchs das Bild und gewann schrittweise an Stabilität. Daher unterschied sich der Charakter des Farbauftrags in den Stadien des Komponierens und Konsolidierens kaum voneinander. Dies galt auch für das im abschließenden Kapitel zu besprechende „Differenzieren“, welches dem Bild „Faubourg des longues peines“ noch bevorstand. Zwar war es bereits durch eine große kompositorische Ausgewogenheit gekennzeichnet. Dennoch dürfte Rouault hier nicht nur an einer weiteren, wenngleich behutsamen figürlichen Differenzierung gelegen gewesen sein, sondern auch an einer stärkeren, für sein Spätwerk typischen gestalterischen Einbeziehung des durch Beschniedung und Collagierung entstandenen Rahmens.

4.1.3. Das Differenzieren

Bei Arbeiten in einem höheren Ausführungsgrad kam es in der Regel kaum mehr zu nennenswerten Veränderungen in der grundlegenden formalen Struktur der Komposition. Ihre Konsolidierung war weitgehend abgeschlossen. Dafür aber bildete die einmal gefundene Struktur den Rahmen für ein schier unendliches Spiel farblicher Nuancierungen und Differenzierungen. Zugleich wurde das formale Gerüst von Rouault im Verlauf der Arbeit immer neu in Erinnerung gerufen, bestätigt, bekräftigt oder auch leicht modifiziert. Ziel jenes reizvollen Wechselspiels zwischen dem kräftigen Schwarz der Chinatusche und den mal fein nuancierten, mal kraftvoll und rein aufgetragenen Farben war weniger ein Abschluss des Bildes im herkömmlichen Sinn als ein beständiger, in unterschiedlichen Facetten und unter je neuen Gesichtspunkten geführter Dialog mit der gefundenen Komposition und des in ihm vorgestellten Inhalts. Differenzierung geschah dabei vor allem in der Verschränkung jener unterschiedlichen Perspektiven. Aus dem einstigen Ordnen der großen formalen Abläufe wurde ein fortgesetztes Spiel der Farben und farblichen Nuancen, bei der die Farbe nicht selten das Gerüst der Konturen durchbrach, ohne deren ordnende Funktion gänzlich vergessen zu machen.

Besonders viele Arbeiten aus der Donation'63, die Rouault in einem fortgeschrittenen Stadium hinterließ, stammen aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, einer besonders pro-

duktiven Zeit, in der die Sorgen um die „unvollendeten Arbeiten“ aus dem Nachlass Vollards von ihm abgefallen waren, die Rückkehr eben dieser Werke aber zugleich eine Überforderung für ihn darstellte. In diesen Jahren entstand auch das im Folgenden zu betrachtende erste Beispiel der „Pierrots bleus“. Es steht in direktem Bezug zum gleichnamigen, ohne Zweifel zu den Hauptwerken Rouaults zählende Bild von 1943 und lässt dessen Sujet zugleich als eine Art Topos im Œuvre des Malers erscheinen.⁴⁵⁹ Das Motiv eines stehenden, ganzfigurig und in der Regel frontal gegebenen Pierrots begegnete bei Rouault vermehrt gegen Ende der dreißiger Jahre. Eine Verbindung zweier derartiger Pierrots fand sich dagegen erst einige Jahre darauf im genannten Werk von 1943.

Dass es später kaum eine Nachfolge fand, dürfte sich auch aus der Tatsache erklären, dass es in den Motivtopos der „Pierrots au bouquet de fleurs“⁴⁶⁰ eingemündet war, der von Rouault etwa zur selben Zeit entwickelt und auch später in immer neuen Variationen durchgespielt wurde. Dabei war der Vorteil dieser gegenüber der hier behandelten Komposition, dass sie statt einer einfachen Nebenordnung der Figuren deren Gruppierung um ein Zentrum ermöglichte.⁴⁶¹

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich vermutlich um die spätere der beiden Versionen. Die von Rouault 1943 vollendeten „Pierrots bleus“ bilden mit ihrer hellen Farbigkeit

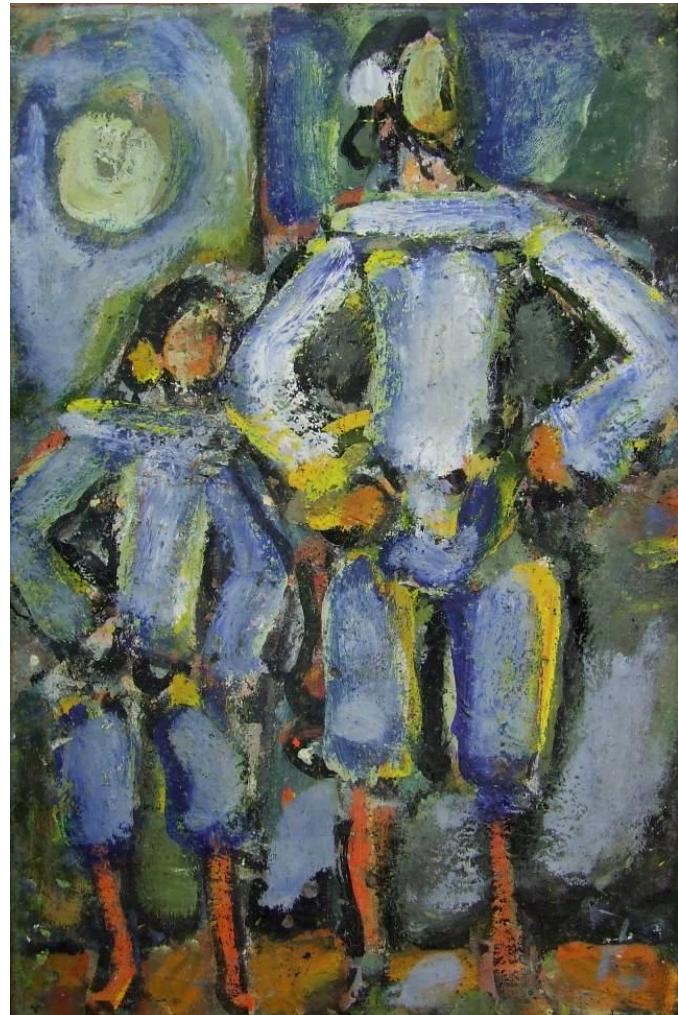


Abb. 65 „Pierrots bleus“, Inachevé Nr. 507, zwischen 1944 und 1948 [Inv.-Verz.: 1940-1948], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 65,8 × 43 cm

⁴⁵⁹ Dorival/Rouault, Kat.-Nr. 2228. Auch Dorival sah einen direkten Bezug dieses Bildes zu den „Pierrots bleus“ von 1943 (vgl. AK Paris 1964, 51, Kat.-Nr. 32).

⁴⁶⁰ Vgl. Abb. 61.

⁴⁶¹ Vgl. Abb. 61 und 62.

noch geradezu ein Musterbeispiel für die Phase des „bain de lumière“⁴⁶². Sein Pendant aus dem Fonds der „Inachevés“ stand dagegen am Übergang in die unmittelbar anschließende, von einer Rückkehr zur „douce obscurité“⁴⁶³ geprägte Phase sowie die im Weiteren folgende Entwicklung. Entsprechend dürfte sich die Arbeit an diesem Bild im Wesentlichen zwischen den Jahren 1944 und 1948 bewegt haben.



Abb. 66 Detail aus Abb. 65

Während der matte, leicht pastellhafte Grünton des Hintergrundes, der zugleich die unterste Schicht der Arbeit bildet, den Übergang zwischen den beiden genannten Phasen markiert, zeugen die späteren Überarbeitungen in Blau und Weiß, zusammen mit den charakteristischen Rot- und Orangetönen, bereits von der Wende zur „dernière symphonie“⁴⁶⁴. Letzteres gilt auch für den pastosen, kraftvollen Farbauftrag der obersten Schichten.

Nicht zuletzt aber legt die konkrete formale Umsetzung des Motivs eine spätere Datierung nahe. So sind die „Pierrots bleus“ von 1943 in ihrer natürlichen, fast impressionistisch anmutenden Darbietung exemplarisch für die vorübergehende Tendenz Rouaults zur „chose vue“⁴⁶⁵ am Beginn der vierziger Jahre.

Die zum Fonds der „Inachevés“ gehörende Version zeigt dagegen eine deutlich stärkere Stilisierung in der Figurenbildung und stand damit der nachfolgenden Entwicklung Rouaults um die Mitte des Jahrzehnts wesentlich näher. Zudem lässt ein genauer Blick auf das vollendete, frühere Bild vermuten, dass Rouault dort den kleineren der beiden Pierrots erst nachträglich einführte, während er die unvollendete Version aus der Donation⁶³ von Beginn an in der heutigen Form mit ei-

⁴⁶² Vgl. Kapitel 2.3.1.

⁴⁶³ Vgl. Kapitel 2.3.2.

⁴⁶⁴ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁴⁶⁵ Vgl. hier etwa das Bild „Versailles (La terrasse)“, um 1940, Atelier Georges Rouault, in: Courthion 1980, 122f.

nem festen Platz für beide Figuren konzipiert hat, sodass hier bereits vorausgegangene Erfahrungen mit dem Motiv in der zuerst genannten Version eingeflossen sein dürften.

Auch wenn die „Pierrots bleus“ aus der Donation’63 an einigen Punkten noch der Konkretisierung und Klärung bedürfen, scheint ihre Komposition doch insgesamt stabil und gefestigt. Die beiden Protagonisten füllen wie selbstverständlich den ihnen zugewiesenen Platz und sind bereits durch mehrfache Überarbeitungen in ihrer konkreten Formulierung bestätigt worden. Dabei kam es an den Rändern der einzelnen Formverläufe zu fein abgestimmten Kontrasten zwischen einstigen Gelb- und späteren Blau-Weiß-Übermalungen. Trotz des flächendeckenden, an Rouaults „un peu partout“⁴⁶⁶ erinnernden Auftrags Letzterer zeigen sie einen Grad der Differenzierung und Nuancierung, der sich mit vollendeten Werken Rouaults messen lassen kann. Nur das Wechselspiel aus Farbe und Kontur scheint noch unausgewogen und hätte einer erneuten Antwort der Kontur auf die zuletzt erfolgten kraftvollen Farbsetzungen bedurft. Eine solche Maßnahme hätte nicht nur den delikaten Kontrast zwischen den genannten Farben nochmals gesteigert und zum Vibrieren gebracht, sondern auch die Möglichkeit einer abschließenden, behutsamen figürlichen Differenzierung im Bereich der bislang kaum ausformulierten Gesichter, Hände und Unterschenkel der Pierrots geboten. In den Kommentaren Rouaults gegenüber Roulet im Atelier von Golfe-Juan war in diesem Zusammenhang von einem „ratrapper ces noirs“⁴⁶⁷ die Rede gewesen.

Doch bleibt ungewiss, ob der Maler eine weitere diesbezügliche Differenzierung erwogen hat, ging es ihm doch weniger um die Formulierung darstellerischer Details, als um die Komposition in ihrer Gesamtheit. Keine der bereits durchgeföhrten oder noch ausstehenden Differenzierungen stand bei ihm für sich und diente lediglich der erzählerischen Darstellung. Auch jede partielle Maßnahme geschah bei Rouault im Blick auf den Gesamtzusammenhang. Differenzierung meinte daher vor allem eine Verfeinerung in der Abstimmung von Farbe und Form, vergleichbar mit den Prinzipien einer abstrakten Komposition. So wäre im konkreten Fall auch eine weitere Vermittlung zwischen dem mattgrünen Hintergrund und seinen späteren graublauen Übermalungen denkbar gewesen. Ähnliches gilt für den Bereich des schmalen braunen Bodenstreifens im Vordergrund, dessen Orangeton einst im Komplementärkontrast zum bestimmenden Grün stand, nach dessen letzten Übermalungen in Blau, Weiß und Gelb aber einer neuen Integration in die Komposition bedurft hätte.

⁴⁶⁶ Roulet 1961, 264. Rouaults Aussage stand hier im Zusammenhang des „Pierrot aristocrate“ (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234).

⁴⁶⁷ Roulet 1961, 265.

Neben Arbeiten in diesem Stadium finden sich jedoch auch etliche Beispiele in der Donation'63, die von noch deutlich längeren und intensiveren Überarbeitungen bis hinein

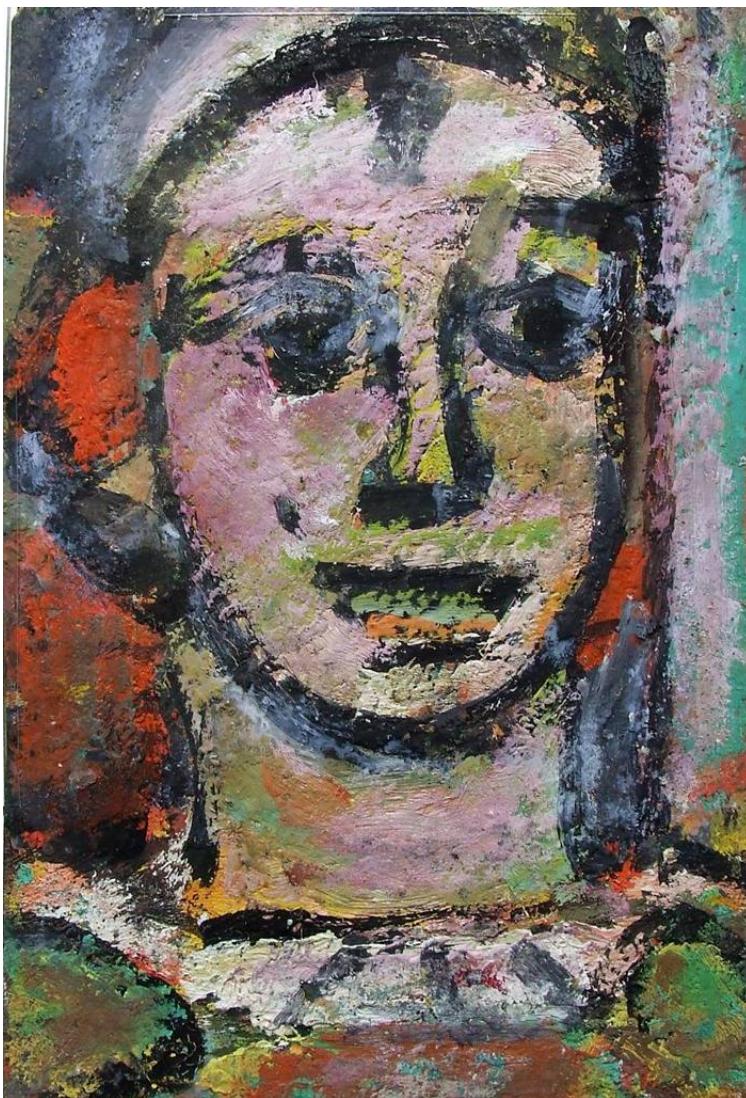


Abb. 67 „Jeune clown jovial“, Inachevé Nr. 152, zwischen 1947 und 1950 [Inv.-Verz.: 1949-1956], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 27,4 × 18,5 cm

in die letzten Schaffensjahre zeugen. Zu welcher Steigerung der bildnerischen Dichte und Qualität es dabei kommen konnte, zeigt die Arbeit „Jeune clown jovial“. Trotz einer Vielzahl von Übermalungen zeichnet sie sich nicht nur durch eine große Kraft und Tiefe, sondern auch durch eine ungewöhnliche Leichtigkeit des Kolorits aus. Nur wenige andere Arbeiten illustrieren so anschaulich, was Rouault gegenüber Roulet als sein künstlerisches Credo formulierte: „Je voudrais allier la délicatesse à la force.“⁴⁶⁸ Das Motiv gehört dabei zur Gruppe der so genannten „Têtes imaginaires“, einem

Genre, das Rouault wie

jenes der Landschaft besonders in den letzten Schaffensjahren beschäftigt hat.⁴⁶⁹

Das ganze Ausmaß der Beschäftigung Rouaults mit jenem Genre wird erst im Blick auf seinen malerischen Nachlass deutlich. Schon 1969 veröffentlichte Courthion in einem eigenen Album eine Auswahl unveröffentlichter Kopfstudien aus dem Atelier des Malers unter dem Titel „Visages“⁴⁷⁰. Sie wird durch eine Vielzahl weiterer Werke aus der

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Für Courthion handelte es sich bei den „Têtes imaginaires“ um ein „Testament“ des betagten Malers (Courthion 1980, 30). Obwohl der Charakter der Arbeiten ein ganz anderer ist, lässt jene Fokussierung auf das menschliche Antlitz im Horizont der Klassischen Moderne auch an das Spätwerk des einstigen „Brücke“-Künstlers Alexej von Jawlenskys und seine „Mystischen Köpfe“ denken.

⁴⁷⁰ Courthions, Pierre, Georges Rouault. Visages. Dix études de l'atelier, Paris 1969.

Donation'63 ergänzt, von denen die vorliegende Arbeit eines der schönsten und eindrücklichsten Beispiele darstellt. Schon die Verankerung des Kopfes im Bildgefüge zeugt von einer seltenen Sicherheit und Souveränität im Umgang mit dem Motiv. Das breite, fast frontal gegebene Gesicht liegt auf der Höhe des Goldenen Schnitts, verharrt dort aber nicht unbeweglich, sondern durchspannt von diesem Punkt aus mit einer bemerkenswerten Präsenz das gesamte Bild. Auf einer leicht geneigten, die Mitte des Bildes kreuzenden Achse bringt es die Komposition in Bewegung. Auch spätere Beschneidungen führten zu einer nochmaligen Verdichtung des Bildgefüges.

Seine besondere Präsenz gründet jedoch vor allem im spannungs- und nuancenreichen Spiel der Farben zwischen den Schichten. Deren starke Verwobenheit macht die Unterscheidung einzelner Bearbeitungsdurchgänge schwierig und lässt auf Überarbeitungen in relativ kurzen Zeitabständen schließen. Die leichten Violett- und Türkistöne der letzten



Abb. 68 Detail aus Abb. 67

Schichten sind typisch für den Beginn der „dernière symphonie“⁴⁷¹, sodass von einer letzten Überarbeitung spätestens um 1949/1950 auszugehen. Die darunter liegenden Schichten dürften mit ihren leichten Pastelltönen nur wenig vor ihnen aufgetragen worden sein. Für eine Datierung gegen Ende der 1940er oder zu Beginn der 1950er Jahre spricht auch die angesprochene Souveränität der kompositorischen Anlage, die bereits Frucht einer längeren Auseinandersetzung

mit dem in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre bei Rouault als eigenes Genre aufkommenden Motiv der „Têtes imaginaires“ gewesen sein dürfte.

Gerahmt wird das Gesicht von den farbigen Akzenten einer roten Blüte über dem rechten Ohr des Clowns sowie der in kräftigem Grün gehaltenen, als „appui“⁴⁷² zur Stabilisierung der Komposition eingesetzten, inhaltlich aber unbestimmt bleibenden Vertikale im Hintergrund. Diese Akzente treten jedoch nicht in Konkurrenz mit der Erscheinung des Kopfes. Vielmehr bringen sie dessen Gestaltung im Wechselspiel der Farben und Formen noch

⁴⁷¹ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁴⁷² Roulet, 264.

stärker zur Geltung. Dabei erscheinen sie wie Sammelpunkte von Komplementärkontrasten zum Spiel der Farben im Gesicht des Clowns und bringen diese im Sinne der Formulierung Rouaults vom „faire chanter“⁴⁷³ zum „Klingen“. So belebt und differenziert der rote Farbtupfer der Blume wie ein komplementäres Echo der grünen Rüschen an den Schultern des Dargestellten das Spiel der großen, bestimmenden Formen. Die grüne Vertikale am rechten Bildrand nimmt dagegen auch formal den geraden Verlauf des Halses auf und setzt mit ihm einen Kontrapunkt zu den Bildungen des Gesichts und der Schulterpartie des Dargestellten.

Die zu Beginn des Kapitels unternommene Charakterisierung des Differenzierens findet sich in dieser Arbeit auf exemplarische Weise illustriert. Durch wiederholte Überarbeitungen der bestehenden und bereits gefestigten Komposition erreichte der Maler eine deutliche Zunahme des Facettenreichtums der farblichen Bezüge innerhalb eines nochmals einfacher und dichter werdenden formalen Gefüges. Dabei verdankt sich der außerordentliche Reichtum des Kolorits nicht zuletzt der besonderen Qualität des Farbauftrags. So erweist sich der meist zähe, pastos aufgetragene Farbkörper über der bereits oft schrundigen Oberfläche als ebenso deckend wie brüchig und gibt damit immer wieder den Blick auf untere Schichten frei. Eine letzte Steigerung erfuhren diese Wirkungen des Kolorits schließlich im Kontrast zum tiefen Schwarz der in der Kontur verwendeten Chinatusche. Dass es durch die Verbindung aus wasser- und ölhaltiger Farbe später zu einem leichten Ausblühen jenes Schwarzes kam, tut diesem Effekt keinen Abbruch.

Das fortgeschrittene Stadium dieser Arbeit lässt sich auch an einem kleinen, aber sprechenden Detail innerhalb des Wechselspiels zwischen Farbe und Kontur ausmachen, dem schwarzen Schönheitsfleck auf der Wange des „Jeune clown jovial“. Er findet sich oft in den „têtes imaginaires“ Rouaults und kann als ein letzter, die Komposition abschließend zum Klingen bringender Akzent angesehen werden. Nur die Großzügigkeit der letzten Übermalungen, die sich auch unter Missachtung des Gerüsts der Konturen über das Gesicht des Dargestellten breiten, scheinen der Annahme einer nahen Vollendung entgegenzustehen. Sie erinnern an das Vorgehen Rouaults in den früheren Stadien des Komponierens und Konsolidierens, bestätigen damit aber auch die anfängliche Beobachtung, dass sich die Art des Auftrags zwischen den vorgestellten Entwicklungsstufen nur geringfügig änderte.

Dennoch entsteht nicht der Eindruck, als habe Rouault hier die Komposition tiefgreifend ändern oder in eine frühere Phase der Entwicklung zurückführen wollen. Vielmehr gewann

⁴⁷³ Ebd.

das Bild gerade durch die bis zuletzt bestimmende Großzügigkeit des Farbauftrags seine pulsierende Lebendigkeit. Statt einer weiteren Ausarbeitung der Details scheint der Maler hier geradezu „ébauche“ über „ébauche“ gelegt und mit ihnen immer neue Perspektiven in die Komposition eingebracht zu haben. Letztere kommt damit einem Vexierbild gleich, das in Form und Farbe unablässig changiert und dessen Wirkung noch durch das Spiel von Licht und Schatten auf der zunehmend reliefhaften Oberfläche verstärkt wird. Angesichts dieser Beobachtungen aber stellt sich die Frage, inwieweit Rouault hier wie in zahlreichen vergleichbaren Fällen noch auf einen Abschluss des Bildes im herkömmlichen Sinn zielte, oder ob sich der Werkprozess als ein fortgesetzter, unter immer neuen Blickwinkeln geführter Dialog des Künstlers mit dem Medium des Bildes und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit darstellte.

4.3. Die „Inachevés“ im Horizont zwischen Abschluss und Vollendung

Nach der Herausarbeitung zentraler Entwicklungsstufen soll nun der Blick auf den Horizont der Vollendung gerichtet werden, vor welchem die Genese des jeweiligen Werkes bei Rouault verlief. Dabei ist ein grundsätzliches Spannungsfeld zwischen der Entscheidung für den Abschluss eines Bildes in der Signatur sowie dem leitenden, das einzelne Werk übersteigenden Ideal der Vollendung auszumachen. So finden sich selbst im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres, das hier als zentrale Referenz dienen soll, nicht selten Signaturen auf offensichtlich unvollendet gebliebenen Arbeiten, während sie bei manchem späteren Hauptwerk fehlen.⁴⁷⁴ Angesichts dieses Befundes gleicht die Auseinandersetzung Rouaults mit dem einzelnen Werk in der Tat einem fortgesetzten Dialog mit offenem Ende, wie es schon der Blick auf die letzte der zuvor behandelten Entwicklungsstufen zeigte. Zugleich begegnen unter den „unvollendeten Arbeiten“ der Donation'63 jedoch auch Beispiele, die nach vermeintlich großer Annäherung an das leitende Ideal der Vollendung im Streben nach weiterer Perfektionierung zurück in den Zustand des Inachevé versetzt wurden und deren Status daher in gewissem Sinn als ein „Inachevé jenseits der Vollendung“ zu bezeichnet ist.

⁴⁷⁴ Vgl. Abb. 72 und 74.

4.3.1. Ein Vergleich mit dem vollendeten Œuvre Rouaults

Den ersten und bislang einzigen Versuch einer Klärung der Frage nach der Vollendung bei Rouault unternahm Gaëtan Picon in seinem Aufsatz „Dans la ligne de Goya“ zum 100. Geburtstag des Künstlers im Jahr 1971.⁴⁷⁵ Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stand dabei zunächst die spezielle, für die Arbeiten Rouaults konstitutive Verbindung der Elemente von Farbe und Zeichnung und deren zunehmendes Ineinandergreifen. So beschrieb er die Entwicklung der Linie im Stadium des Inachevé mit der Metapher einer Liane, die nach dem geeigneten Baum – Sinnbild für die durch die Farbe gebildete Form – suche, um mit ihm – als Kontur – die übliche Symbiose einzugehen:

...ce que Rouault appelle l'inachevé, c'est ce moment où la ligne court comme une liane qui n'a pas trouvé l'arbre dont elle se pliera, à n'être que le contour, le moment où la forme et la couleur n'ont pas encore rencontré leur centre non point d'immobilité mais de gravité, et leur saturation.⁴⁷⁶

Auch wenn die Funktion des Schwarzen bei Rouault sich, wie noch zu zeigen sein wird, nicht allein in der klassischen Funktion der Kontur erschöpfte, deckt sich diese Aussage doch insgesamt mit den vorausgegangenen Beobachtungen zum frühen Stadium des Komponierens, wo Farbe und Zeichnung in die Komposition eingebracht wurden, ohne dass Sie sich bereits in explizit darstellerischer Funktion verbanden. Dies ist insofern bemerkenswert, als hierdurch unterstrichen wird, wie sehr die Bilder Rouaults parallel und zu gleichen Teilen aus kompositorischen und darstellerischen Erwägungen erwuchsen. Im weiteren Verlauf des Werkprozesses aber kam es nach Picon zu einem immer dichteren Wechselspiel zwischen den genannten Elementen, bis zu jenem Moment, über den es schließlich heißt:

„...les lignes sont coulées dans le plomb; coulent dans le lit de la forme décisive; [...] les couleurs, cessant d'être les paillettes de la fête foraine, ou les ombres transparentes des mouvements, surgissent – bleus, rouges, verts, jaunes, intenses, lourds, graves – comme les mottes épaisses d'une terre retournée, comme un soleil d'une mer rougie par la fusion de l'âme.“⁴⁷⁷

Hier griff er mit der Formulierung „coulées dans le plomb“ bezeichnenderweise eine Metapher aus der Glasmalerei auf, die in dieser Arbeit ebenfalls bereits zur Beschreibung des

⁴⁷⁵ Picon, Gaëtan, *Dans la ligne de Goya*, in: *Hommage à Georges Rouault, XXe siècle*, numéro spécial, Paris 1971, 35-40.

⁴⁷⁶ Ebd., 37f.

⁴⁷⁷ Ebd., 38.

frühen Stadiums des Komponierens herangezogen wurde. So hieß es an entsprechender Stelle, Rouault scheine die Farben frei auf der Bildfläche wie farbige Scheiben auf dem Werktisch des Glasmalers bewegt zu haben, bis die endgültige Komposition gefunden und in das Gerüst der Bleiruten eingebracht gewesen sei. Auch nach Picon wurden die zunächst frei bewegten Linien im Zusammenspiel mit den von ihnen umfassten farbigen Setzungen im Zustand der Vollendung nicht nur auf der Ebene der Darstellung zu Konturen, sondern gelangten zugleich mit dem allgemeinen kompositorischen Gerüst ähnlich zur Deckung wie in der Glasmalerei die Konturen der Zeichnung mit den die Scheiben umfassenden und tragenden Bleiruten.

Aus anfangs konfettigleich über das Bild gebreiteten Farbsetzungen und ihren nur schattenhaften Andeutungen flüchtiger Bewegungen erhoben sich – so Picon – im weiteren Verlauf des Werkprozesses zudem körperhafte Formen, die nach zahlreichen Überarbeitungen eine Tiefe und Intensität des Kolorits aufwiesen, der – um in der zuvor gebrauchten Metapher zu bleiben – statt aus der Wirkung des Lichts im transparenten Glas aus der Substanz des Materials selbst stammte. Dieser materiale Aspekt war nach Picon ebenso konstitutiv für den Zustand der Vollendung bei Rouault wie das Ineinandergreifen der Elemente von Farbe und Zeichnung sowie – auf einer höheren Ebene – dasjenige der Momente der Darstellung und der Komposition: „À la toile légère, volant au vent, se substitue une image qui a le poids et l’insécurité de la matière, lourde et d’un seul tenant comme le verre du vitrail, le bois de l’icône, la pierre de l’ex-voto.“⁴⁷⁸ Doch handelte es sich hier nicht um ein gezielt eingesetztes Stilmittel, sondern um das Ergebnis eines gleichsam natürlichen Wachstums des Bildes zu einem einheitlichen geistig-materialen Organismus, das Hergott bezeichnenderweise mit dem Wachstum der Bäume verglich.⁴⁷⁹

Konfrontiert man nun die Ausführungen Picons mit dem Befund des Werkverzeichnisses, so fällt eine Gruppe von Arbeiten in den Blick, die einen unmittelbaren Vergleich zwischen den beiden Zuständen des „inachevé“ und des „achevé“ geradezu herausfordert und daher für die hier behandelte Frage zunächst von besonderer Relevanz scheint. Bei ihr handelt es sich um zwölf im Zustand des „inachevé“ fotografierte Arbeiten aus dem Fonds Vollard, die 1945/46 im Rahmen des Gerichtsverfahrens gegen die Erben des Kunsthändlers auf Geheiß des Gerichts von Rouault vollendet worden sind. Die erhalten gebliebenen Schwarz-Weiß-Fotografien der Arbeiten vom Zustand vor ihrer Überarbeitung sind nun im Werkverzeichnis bewusst den Abbildungen der überarbeiteten Bilder gegenübergestellt.

⁴⁷⁸ Picon 1971, 38.

⁴⁷⁹ Hergott 1993, 19.

Aus dieser Gegenüberstellung, so Isabelle Rouault in ihrer entsprechenden Einführung, ergebe sich eine Klärung der Frage nach dem Sinn und Ziel des Werkprozesses ihres Vaters:

On comprendra aisément l'intérêt de voir reproduit ici le premier état de chaque peinture (en cours d'exécution), à côté de son état définitif. Cette confrontation permet d'éclairer et de démontrer le sens et le but du procès.⁴⁸⁰

Ein eingehenderer Blick zeigt jedoch, dass es sich bei den genannten Überarbeitungen, etwa im Fall des hier stellvertretend gezeigten Beispiels „Christ et disciples“, kaum um eine organische Fortentwicklung des jeweiligen Ausgangsmotivs handelte. Entweder kam es bei ihnen zu einer weitgehenden Neuschöpfung mit einem tiefgreifenden Wandel der vorgefundenen Ikonografie und Stilistik oder aber zu einer lediglich mechanischen Umsetzung einzelner der weiter oben erwähnten, von Picon zusammengetragenen Merkmale der Vollendung.

Dort wo Rouault die bestehenden Formen aufgriff, sind sie unter den Überarbeitungen oft verfestigt. An die Stelle einer offenen Entwicklung der Komposition als Ganzer trat eine partielle Vollendung einzelner, nach Picon die Vollendung konstituierender Komponenten.



Abb. 69 Fotografie des Bildes „Christ et disciples“ vor seiner Überarbeitung 1945/46 (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2194)

Besonders auffällig ist diese Tendenz bei der um die Mitte der 1940er Jahre rasch an Bedeutung gewinnenden Arbeit Rouaults an der Farbmaterie. So zeigen alle zwölf Bilder im Vergleich zu ihrem früheren Zustand eine beispiellose Materialisierung der Oberfläche. Doch handelte es sich auch hier um das mechanische Nachholen jener in der Regel aus zahlreichen Überarbeitungen ge-

wachsenen Struktur. Letztere wurde dabei in einer kleinteiligen und richtungslosen Form über das Bild gebreitet, ohne zu einer wirklichen Einheit mit seinen formalen Gegebenheiten zu finden. Die Form scheint aus ihr nur selten im Sinne Picons als ihrem materialen Grund emporgestiegen, sondern im Gegenteil mit ihr beschwert zu sein.

Im Hintergrund dieses Befundes dürften die konkreten äußeren Umstände bei der Vollendung jener Bilder gestanden haben. So schrieb Isabelle Rouault in ihrem bereits erwähnten Kommentar zu den zwölf Arbeiten im Werkverzeichnis:

⁴⁸⁰ Dorival/Rouault 1990, 201.

Au cours du procès, en 1945, douze peintures inachevées furent remises à l'artiste par Maître Decaux, administrateur séquestre, pour lui permettre de les achever et de les signer selon les conventions du contrat.⁴⁸¹

Zwar wird hier nicht eigens erwähnt, dass die Vollendung der Arbeiten dem Gericht als Musterfall diente. Schon ihrem weiter oben zitierten Hinweis auf die Aussagekraft jener Bilder hinsichtlich des vom Maler gegen die Erben Vollards geführten Prozesses aber könnte dies zu entnehmen sein.

Auch die Anweisung des Fotografierens dieser Arbeiten unmittelbar vor ihrer Vollendung deutet in diese Richtung. Insofern ging es bei diesen zwölf Bildern um eine beispielhafte Offenlegung der eigenen Arbeit, bei der das Gericht dem Künstler gewissermaßen nachträglich über die Schultern schauen konnte. Diese Umstände

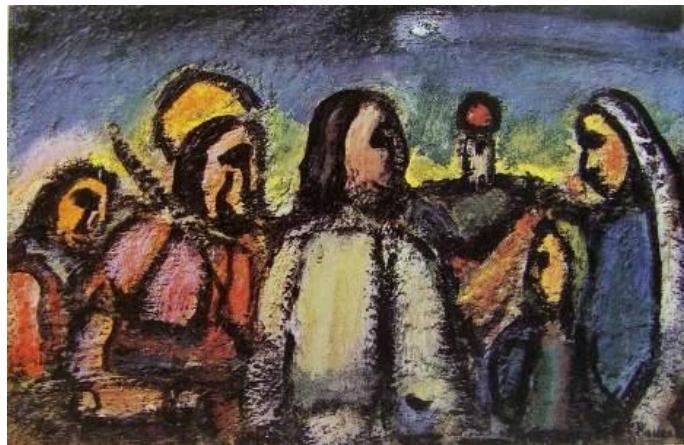


Abb. 70 „Christ et disciples“, 1945/46, Öl, Gouache und Chinatusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 26,5 × 41,5 cm, Illustration im Band „Stella Vespertina“ von 1947

dürften die intime Zwiesprache Rouaults mit seinen Arbeiten empfindlich gestört haben. Ein organisches Wachsen und Reifen des einzelnen Bildes war damit kaum möglich, so dass eine Vollendung mehr im äußerlichen „Zitat“ der zentralen, sie üblicherweise bestimmenden Kriterien als in ihrem wirklichen Ausgleich bestand. An dieser Stelle greift auch Greenbergs Kritik am Werk Rouaults, wenn er 1945 über dessen zunehmend pastose Bilder schrieb, es handele sich hier allzu oft um die Vorführung eines „fait accompli before the fact“⁴⁸².

Dort, wo sich die Arbeit Rouaults ohne äußere Zwänge in einem oft über Jahre hin dauernden Prozess organisch entwickeln konnte, entstanden dagegen Werke, die zugleich von einer Tiefe und Dichte wie von einer bleibenden Offenheit des Bildgefüges geprägt sind. Dies zeigt etwa das Beispiel der „Fuîte en Égypte“ von 1945/46. In ihm griff Rouault ein Thema auf, dass in den Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahren von besonderer Aktualität war und von ihm mehrfach bildnerisch bearbeitet wurde. Seine Komposition ist dabei von einer ruhigen Ausbreitung horizontaler und vertikaler Achsen in der üblichen Blickkurve des Betrachters von links unten nach rechts oben bestimmt, in welche sich wie

⁴⁸¹ Dorival/Rouault 1990, 201.

⁴⁸² Greenberg 1986, 23.

selbstverständlich der beschriebene Weg der Heiligen Familie integriert. Die Momente der Darstellung und der Komposition greifen ebenso organisch ineinander wie die bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung, ohne jedoch – selbst im Falle jenes durch die Signatur vom Maler als vollendet beglaubigten Bildes – zu einer letzten Deckung zu gelangen.

Seine formalen Abläufe sind organisch aus der Tiefe des Bildkörpers und seiner Geschicke entwickelt. Die Wärme und Kraft seines Kolorits bezieht es nicht zuletzt aus der Korrespondenz der Farben zwischen den Schichten. Dabei scheint dieses Wechselspiel, auch im

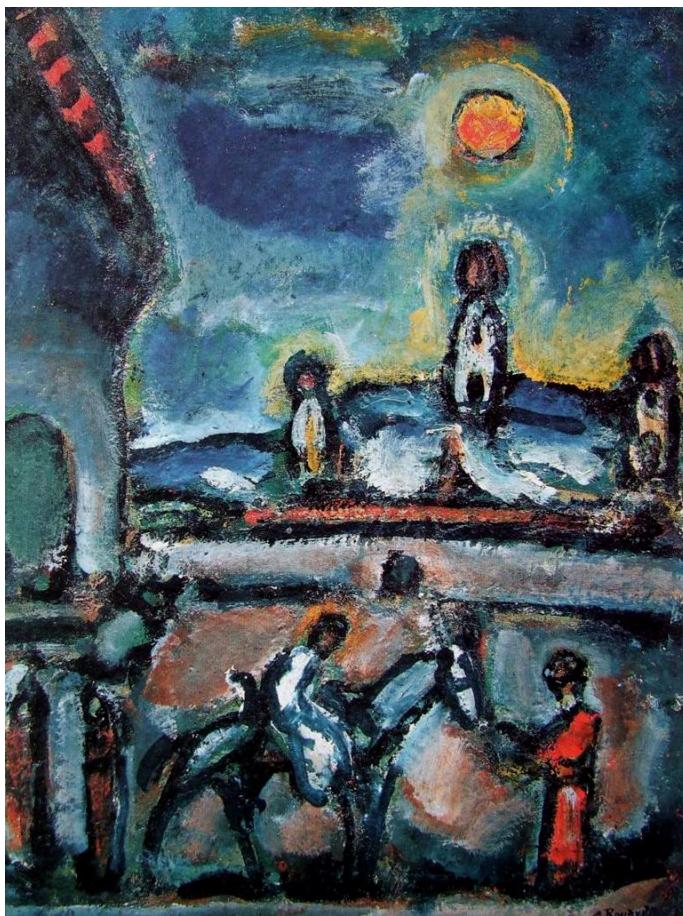


Abb. 71 „Fuête en Égypte“, 1945/46, Öl, Gouache und Chinatusche auf Papier auf Leinwand, 61 x 47 cm, Privatbesitz Paris

Kontrast mit dem tiefen Schwarz der Konturen in der Fläche noch in Bewegung zu sein und den Betrachter in den lebendigen Prozess seines Werdens einzubeziehen. Insofern war es weniger die Technik der von Picon als Analogie ins Spiel gebrachten Glasmalerei, als ihr lebendiger Eindruck unter wechselndem Licht, der Rouault als ästhetische Leitlinie gedient zu haben scheint.

Die von Picon genannten Kriterien der Vollendung scheinen nur eingeschränkt Eingang in das konkrete Werk gefunden und dennoch den allgemeinen Horizont seiner Genese gebildet zu haben. Noch in den letzten Über-

malungen wurde das Gefundene nicht einfach bestätigt, sondern um neue Zugänge ergänzt und auch immer wieder konterkariert, um den Abstand zum leitenden Ideal offen zu legen und zugleich auf dieses selbst hin transparent zu werden. So ist dieses Bild trotz vielfacher Überarbeitungen und des Schicht für Schicht auf ihm zusammengetragenen Farbmaterials von einer Leichtigkeit und Durchlässigkeit, durch welche folgende Beobachtung Dorivals zum Spätwerk des Malers eindrucksvoll illustriert wird: „...cette matière surabondante n’empêche pas l'affirmation de deux qualités qui auraient pu paraître incompatibles avec

elles: la création d'une lumière aérienne et celle d'une atmosphère subtile.“⁴⁸³ Vor diesem Hintergrund aber erscheinen die „Inachevés“ wie Zeugen einer grundsätzlichen Offenheit, die auch für die durch Signatur und Herausgabe aus dem eigenen Verfügungsbereich als abgeschlossen anzusehenden Bilder des Werkverzeichnisses galt.⁴⁸⁴

4.3.2. Die Malerei Rouaults als „dialogue à l'infini“

Besondere Aufmerksamkeit verdient bei der Frage nach der Vollendung die Signatur des Künstlers. Immerhin galt sie auch im Vertrag mit Vollard als verbindliches Zeichen der Vollendung eines Bildes und damit seines Übergangs in den Besitz Volland's.⁴⁸⁵ Doch zeigt sich diesbezüglich vor allem im Spätwerk, wie bereits angedeutet, ein unerwartetes Bild. So finden sich hier zum einen überraschend viele Signaturen auf Arbeiten, die sich in ihrem Charakter kaum von den Beispielen für die Stadien des Konsolidierens und Differenzierens unterscheiden.⁴⁸⁶ Zum anderen begegnen im Werkverzeichnis zahlreiche spätere Hauptwerke, die vom Maler nicht signiert worden sind, wie das bei seiner Schenkung an das Musée national d'art moderne in den späten 1950er Jahren von Rouault nochmals überarbeitete Selbstbildnis „L'Apprenti ouvrier“ (1925), der „Vieux roi“ (1937) oder das Bild der „Sarah“ (1956), das sich wie die Arbeiten der Donation'63 bis zuletzt im Atelier des Malers befunden haben soll.⁴⁸⁷

Dieser Befund bestätigt die Relativität der Entscheidung Rouaults für den Abschluss und die Signatur eines Bildes, wie sie von ihm selbst 1950 herausgestellt wurde, als er auf die Frage nach den fehlenden Datierungen seiner damaligen Bilder antwortete: „Je répète: tout en général, devrait être marqué 1897-1950, voilà le vrai.“⁴⁸⁸ Mit jedem zusätzlichen Lebens- und Schaffensjahr hätte sich zweifelsohne die hier angegebene Zeitspanne nochmals ausgeweitet. Doch verweist dies über die bleibende, hinter der Problematik des Inachevé

⁴⁸³ Dorival/Rouault 1990, 136.

⁴⁸⁴ Dies zeigt sich nicht zuletzt auch in der Tatsache, dass sich unter den Arbeiten der Donation'63 auch etliche Beispiele finden, die in ihren unteren Schichten bereits eine Signatur aufweisen, jedoch erneut überarbeitet worden sind.

⁴⁸⁵ Im Vertrag von 1939 ist im Zusammenhang der 563 an Vollard übergebenen Arbeiten von „livrées définitivement et signées“ die Rede (zit. nach: Giertler, Camille, Les dernières œuvres, in: AK Strasbourg 2006, 188).

⁴⁸⁶ Zu nennen wären hier u.a. die Landschaften zur großen Themengruppe des „paysage biblique“ unter den Kat.-Nr. 2355 sowie 2376 und 2377, aber auch Bilder wie „L'ange gardien“ (Kat.-Nr. 2399) oder „Vieux faubourg (Christ et pêcheurs)“ unter den Kat.-Nr. 2468 und 2469.

⁴⁸⁷ Gemäß Aussagen von Mitgliedern der Fondation Georges Rouault, deren Sitz sich im letzten Atelier des Künstlers in der Pariser rue Émile Gilbert Nr. 2 befindet. Die Tatsache, dass das Bild zuletzt auf einer vom Maler nur selten genutzten Staffelei stand, lässt jedoch vermuten, dass es von ihm eher zur Betrachtung oder bestenfalls zu kleinen Retuschen, nicht aber zu intensiver Überarbeitung im Atelier belassen worden ist.

⁴⁸⁸ Unveröffentlichter Brief aus dem Archiv der Fondation Georges Rouault.

stehende und noch ausführlich in den Blick zu nehmende Dialektik von Werk und Idee hinaus auf ein Spezifikum des Werkprozesses Rouaults, das nicht nur entscheidend sein Spätwerk bestimmte, sondern sich dort auch als eine überraschende Lösung innerhalb der angesprochenen Dialektik erwies.

So scheint es, als ginge es dem Maler in seiner künstlerischen Arbeit – zumindest ab einem bestimmten Stadium der Entwicklung eines Bildes – weniger um dessen Abschluss im herkömmlichen Sinn als um einen fortgesetzten, aus immer neuen Blickwinkeln geführten Dialog mit dem bildnerischen Medium selbst und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit. Roulet beschrieb diesen intimen Dialog mit folgenden Worten:

L’œuvre et l’artiste collaborent, se forment et se perfectionnent mutuellement [...]. L’artiste et son art s’enfoncent ainsi toujours plus loin à l’intérieur ou bien à la recherché de la Terre Promise.⁴⁸⁹

Schon beim frühen Rouault fand sich die erstaunliche, zumindest für den materialen Bereich eine dialogische Komponente konstatiertende Aussage vom „collaborer avec la matière“⁴⁹⁰. Auf allgemein bildnerischer Ebene drang diese Auffassung in letzter Konsequenz erst im Spätwerk durch. Dies deutete sich nicht allein im Fall der zuletzt besprochenen „Fuite en Égypte“ von 1945/46 an, sondern auch bereits bei der vorausgegangenen Charakterisierung des dritten und letzten Entwicklungsstadiums des Differenzierens, wo es nicht mehr um eine letzte Zusammenführung der bildnerischen Elemente im Sinne der Aussagen Picons ging, sondern um ein organisches Wachsen als Resultat einer aus immer neuen Blickwinkeln geführten Auseinandersetzung.

Auch Rouault selbst sprach gegenüber Roulet 1941 bei der Arbeit an seinem „Pierrot aristocrate“⁴⁹¹ von einem Moment der Genugtuung über das Geschaffene: „A un moment donné, il me plaisait.“⁴⁹² Dennoch setzte er seine Arbeit an dem späteren Hauptwerk fort. Zwar geschah dies im Bewusstsein gleichwohl bestehender Mängel und mit dem Impuls zu weiterer Perfektionierung: „Je sais bien ce qui manque.“⁴⁹³ Die Retuschen aber hatten, wie die weiteren Ausführungen Roulets zeigen, auch den Charakter eines fortgesetzten Dialogs, für den im „moment donné“ gewissermaßen die Basis gelegt worden war. Im Folgenden soll nun eine vergleichbare Entwicklung an zwei Beispielen aus dem Werkverzeichnis in den Blick genommen werden, die nicht Extreme innerhalb des angedeuteten Spannungss-

⁴⁸⁹ Roulet 1961, 73.

⁴⁹⁰ Zit. nach: Zucchelli, Anne-Marie, Chronologie et témoignage, in: AK Paris 1992, 197.

⁴⁹¹ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234.

⁴⁹² Roulet 1961, 263.

⁴⁹³ Ebd.

feldes bilden, dieses aber besonders anschaulich vor Augen führen. So hat Rouault in ihnen ein nahezu identisches Motiv zu gleicher Zeit bearbeitet, jedoch in unterschiedlichen Entwicklungsstadien mit der Signatur versehen. Bei ihnen handelt es sich um Arbeiten zum Motiv der „Fleurs décoratives“, die beide zu Beginn der so genannten „dernière symphonie“⁴⁹⁴ entstanden.

Das erste Bild wird im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres auf die Zeit um 1953 datiert, dürfte aber aus früherer Zeit stammen. Hierfür spricht insbesondere sein lockerer, für das Spätwerk ungewohnt dünnflüssiger Farbauftrag. Da sein Kolorit jedoch der Palette der „dernière symphonie“ entspricht, dürfte es gegen Ende der 1940er oder zu Beginn der

1950er Jahre entstanden sein. Der Zustand, in dem es erhalten blieb, ist dabei bestenfalls an der Schwelle zwischen den weiter oben beschriebenen Entwicklungsstadien des Konsolidierens und Differenzierens zu verorten.

Zwar scheint die Komposition im Ganzen gefunden zu sein. Auch die bei diesem Sujet häufig anzutreffende dekorative Rahmung verankert das Motiv bereits sicher in den Koordinaten des Formats. Die Gestaltung innerhalb des bestehenden kompositorischen Gerüsts aber bleibt weitgehend offen. Die Blüten des Blumenbouquets sind kaum mehr als einzelne abstrakte Farbsetzungen, die vor noch unbestimmtem, teilweise kaum bemaltem Grund zu schweben scheinen.

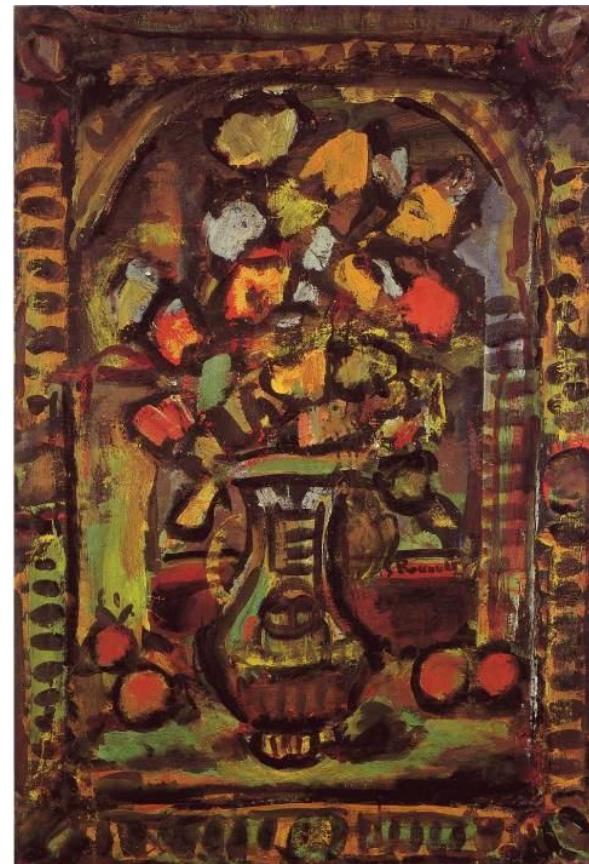


Abb. 72 „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 94 x 64 cm, Galerie Yoshii, Tokio

Hierin erinnert es an das bei der Vorstellung des Stadiums des Konsolidierens behandelte Beispiel der „Pierrots au bouquet de fleurs“.⁴⁹⁵ Gleiches gilt für die übrigen Elemente des Bildes, von der zentralen Vase über die locker um ihren Fuß gruppierten Früchte bis hin zum gemalten Rahmen. Rasch und souverän sind sie in die Komposition eingebracht, bleiben aber grundsätzlich noch in Bewegung. Dass Rouault aber dieses nach üblichen Maß-

⁴⁹⁴ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁴⁹⁵ Inachevé Nr. 601, vgl. Abb. 61-62.

stäben unvollendet gebliebene Bild dennoch mit der Signatur versah, zeigt, dass ihn der in ihm erreichte Zustand bereits zufrieden stellte und eine weitere Arbeit an seiner Vollen-dung vor diesem Hintergrund für ihn keine Priorität mehr besaß.

Das zweite Beispiel zeigt, wie stark Rouault die Arbeit an einem vergleichbaren Bild damals vorantreiben konnte. Obwohl es von ihm zur selben Zeit hinterlassen wurde, ist es durch eine wesentlich größere Zahl an Retuschen aus einer wohl auch längeren und weiter



Abb. 73 „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 45 x 32,5 cm (ohne Rahmen), Privatbesitz Paris

zurück in die vierziger Jahre reichenden Geschichte gekennzeichnet.⁴⁹⁶ Seine mehrfachen Überarbeitungen führten dabei zu einer erheblichen Steigerung der materialen, formalen und inhaltlichen Dichte. Die Zeichnung der zentralen Va-se ist insgesamt konzentrierter, ihre nur lapidar in einem letzten Durchgang mit Chinatusche angedeuteten Henkel gehen zwischen den großen, aufgrund ihrer Materialität fast plastisch anmutenden Formen und deren nuancenreichem Ko-lorit beinahe gänzlich unter. Die im an-deren Beispiel lediglich als Accessoires erscheinenden Früchte sind hier zu kräftigen goldgelben Akzenten zusammen-genommen und gewinnen innerhalb der Komposition deutlich an Gewicht. Auch

der Rahmen ist dichter an den zentralen Bildgegenstand herangeführt und unmittelbar in die Komposition integriert. Die noch immer als einfache Farbsetzungen gegebenen Blüten des Blumenbouquets erscheinen dagegen auf einem Grund, der voller materialer Substanz und Leben ist.

Doch führte jene starke Verdichtung der Bildstruktur nicht zwangsläufig zu mehr Detail-lierheit in der Darstellung oder gar zu deren Verfestigung. So unterscheidet sich der groß-zügige Farbauftrag selbst in den oberen Schichten kaum von jenem des Vergleichsbeispiels

⁴⁹⁶ Nachdem das Motiv der „Fleurs décoratives“ erstmals gegen Ende der dreißiger Jahre im Zusammenhang von Entwürfen für die Webwerkstätten Marie Cuttolis in Aubusson im Werk Rouaults aufkam, finden sich Variationen von ihm erneut in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrzehnts. Hier könnte der Ursprung jenes Bildes liegen.

und erinnert damit an das weiter oben als „Perpetuierung der Skizze“ bezeichnete Prinzip des „ébauche sur ébauche“.⁴⁹⁷ Differenzierungen bis hin zum „fini“ finden sich hier weniger an der Oberfläche der letzten Retuschen, als in der Summe aller das Bild in seiner Tiefe konstituierenden Schichten. Dabei scheint Rouault seine Idee der Vollendung im strengen etymologischen Sinn des Wortes „re-velatio“⁴⁹⁸ ebenso zu enthüllen wie zu verhüllen, indem er sie in immer neuen Bewegungen umkreist und auf diese Weise im Bildgrund gegenwärtig werden lässt, ohne sie explizit zu benennen. Aus diesem Grund lebt seine Arbeit und kennt keinen Abschluss im herkömmlichen Sinn. Vielmehr stellt jede weitere Schicht einen neuen Dialog mit der umkreisten Idee dar, sodass in leichter Abwandlung des Titels eines 2006 zur Rouault-Retrospektive in Strasbourg gezeigten Films über Leben und Werk Rouaults von einem „dialogue à l’infinito“⁴⁹⁹ gesprochen werden kann.

Die Dialektik aus Enthüllung und Verhüllung blieb letztlich offen, weil sich der Kreis der Vollendung über ihr nicht schloss. Formal spiegelt sich jene Dialektik in zwei ebenfalls konträren Bewegungen bei der Entwicklung des einzelnen Bildes: einer bestätigenden Klärung und Stabilisierung der bildnerischen Struktur in der Kontur auf der einen sowie einer zunehmend freien, diese Struktur immer wieder sprengenden Entfaltung der Farbe auf der anderen Seite. Dieses vermeintliche Paradoxon stellte schon Stephan Koja exemplarisch für das Motiv der „fleurs décoratives“ heraus, wenn er schrieb:

Rouaults gemalte Blumensträuße sind von stiller Heiterkeit und Einfachheit. In ihrer Hieratik und symmetrischen Strenge, aber auch der wiederholenden Anwendung einmal gefundener Kompositionen entsprechen sie ganz seinem Streben nach Klarheit und Festigkeit des Bildgefüges bei gleichzeitiger Steigerung der Intensität durch die Farbe.⁵⁰⁰

Die hier aufscheinende, für Rouaults Arbeiten konstitutive Trennung und weitgehend autonome Entwicklung der zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung, die häufig in Zusammenhang mit seiner frühen Lehre als Glasmaler gesehen wurde, reicht bis hinein in den konkreten Werkprozess. Immerhin verwendete der Maler für sie, wie an anderer Stelle ausführlich dargelegt,⁵⁰¹ mit Öl und Gouache auf der einen und Chinatusche auf der anderen Seite Materialien von ganz unterschiedlicher Zusammensetzung und war

⁴⁹⁷ Vgl. Kapitel 4.2.3. sowie 4.3.1.

⁴⁹⁸ Elmar Salmann übersetzt den Begriff in einem vergleichbaren Kontext mit „enthüllende Verbergung“ (vgl. Salmann, Elmar, *Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?*, in: Boehm, Gottfried (Hg), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 210).

⁴⁹⁹ Der seinerzeit in der Ausstellung gezeigte Film hatte den Titel: „Peinture à l’infinito“.

⁵⁰⁰ Koja 1993, 165.

⁵⁰¹ Vgl. Kapitel 5.1.1.

daher aus maltechnischen Gründen auch zu deren Behandlung in jeweils eigenen Arbeitsdurchgängen gezwungen.⁵⁰²

Die strikte Separierung von Farbe und Zeichnung bildete zugleich das entscheidende Mittel für den genannten, aus immer neuen Blickwinkeln geführten Dialog Rouaults. So konnte er mit ihr eine am Gegenstand orientierte, wenngleich in der Regel imaginäre Wirklichkeit in abstrakte visuelle Grundelemente dissoziieren und diese, gemäß der Idee Paul Cézannes von der Kunst als einer „harmonie parallèle à la nature“⁵⁰³, im bildnerischen Medium nach dessen eigenen Gesetzen neu zusammenfügen. Dabei traten sie in ihrem je eigenen Verhältnis zur Realität des Bildmediums und der in ihm zu fassenden Wirklichkeit als wechselseitige Korrektive zueinander. Jeder mit einem von ihnen vorgenommene Eingriff rief nach einer Korrektur oder Ergänzung durch das andere, weil es die ins Bild zu bringenden Realitäten jeweils nur einseitig oder verkürzt zu beschreiben vermochte. Zugleich wies es durch die Offenlegung der eigenen Ergänzungsbedürftigkeit auf die größere, umfassende Wirklichkeit hin.

Die Korrelation zwischen den Elementen von Farbe und Zeichnung aber war damit letztlich Sinnbild der noch grundlegenderen Wechselbeziehung zwischen den Gesetzen des bildnerischen Mediums selbst und jenen der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit. Kongruenzen wie Differenzen wurden dabei gleichermaßen – im Sinne der Dialektik von Enthüllung und Verhüllung – zum eigentlichen Ort ästhetischer Erkenntnis. Das Streben nach dieser Erkenntnis und deren sinnliches Erleben aber scheint als zentraler Impuls der künstlerischen Arbeit Rouaults in dessen Spätwerk die Frage nach der Vollendung des einzelnen Werkes in den Hintergrund gedrängt zu haben. Ähnlich klang es schon bei Cézanne 1874 in einem Brief an seine Mutter an: „Ich muß immer arbeiten, nicht um zur Vollendung zu gelangen, die von den Schwachköpfen bewundert wird... [...] ...nur um des Vergnügens willen, der Wahrheit und dem Wissen näher zu kommen.“⁵⁰⁴

Doch bedeutete diese leichte Perspektivverschiebung bei Rouault keineswegs eine Minderung seines Strebens nach Vollendung im Allgemeinen. Vielmehr eröffnete sich für ihn gerade hier der einzige gangbare Weg innerhalb der lange schmerhaft empfundenen bleibenden Spannung zwischen Werk und Idee. Letztere erschien vor diesem Hintergrund als wesentlicher Bestandteil des Versuchs einer künstlerischen Annäherung und nicht mehr als

⁵⁰² Vgl. Kapitel 5.3.1.

⁵⁰³ Brief an Joaquim Gasquet vom 26.09.1897, zit. nach: Doran, Michael (Hg), *Conversation avec Cézanne*, Paris 1978, 109.

⁵⁰⁴ Paul Cézanne, Briefe, Zürich 1962, 138. Auch in dem häufig zitierten, von Maurice Denis in seinem „Journal“ überlieferten Ausspruch Cézannes „Je cherche en peignant“ klingt diese Dimension an (zit. nach: Schiff, Richard, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago 1984, 222).

ein Makel, den es zu überwinden galt. Die Länge und Intensität des geführten Dialogs scheint dabei weniger Ausdruck eines intensiven Ringens, als eines reinen Delektierens der in ihm eröffneten Erkenntnis. Nirgends sonst aber kommt die Intimität des Dialogs und die mit ihm verbundenen Freuden des Malers so zum Ausdruck wie in der von ihm gern gebrauchten Metapher des „chérir“⁵⁰⁵ als einem Liebkosen des Geschaffenen und der in ihm in den Blick genommenen, gewissermaßen „greif“-bar gewordenen Realität.

Besonders anschaulich wird dieses Phänomen nochmals im zweiten, hier besprochenen Beispiel zum Motiv der „Fleurs décoratives“. Es wurde nach seinem Abschluss unter Einbeziehung des ihn umgebenden Rahmens erneut überarbeitet. So ist die am unteren Rand

gegebene Signatur teilweise von jüngeren Farbschichten überdeckt, die auch in anderen Partien des Bildes sowie auf dem hölzernen Rahmen begegnen. Diese Retuschen sind umso bemerkenswerter, als es sich bei dem Bild um ein Geschenk des Malers zum 77. Geburtstag seiner Frau Marthe im Jahr 1950 handelte – ein Umstand, der Rouault offenbar nicht von einer weiteren Arbeit an ihm abhielt. Selbst die ins Bild integrierte Jahreszahl des Jubiläums seiner Frau wurde von ihm nach den Überarbeitungen erneuert.

Auch in der Donation‘63 findet sich eine Reihe von Arbeiten, die bereits

eine Signatur trugen und damit als vollendet zu betrachten waren, jedoch im Atelier blieben und dort nochmals überarbeitet worden sind.⁵⁰⁶ Mit der Einbeziehung des Rahmens bei den wiederholten Übermalungen aber öffnete Rouault im vorliegenden Fall den von ihm geführten Dialog nicht nur in der Vertikalen der Zeit, sondern auch in der Horizontalen des Raumes. Dabei scheinen die Grenzen zwischen der Welt des Bildes und jener des Betrachters zu verschwimmen. So geht der gemalte Rahmen im Bildinnern in den bemalten realen

⁵⁰⁵ Vgl. u.a. Cirque de l’Étoile filante, 51.

⁵⁰⁶ Das Inachevé Nr. 555 ist signiert und mit einem vorläufigen Titel versehen. Die Inachevés Nr. 849 und 855 sind dagegen auf der Rückseite signiert. Weitere Arbeiten (Inachevés Nr. 714, 772, 774, 790, 792, 808, 825, 856 und 885) tragen lediglich das Kürzel „GR“ auf der Rückseite.

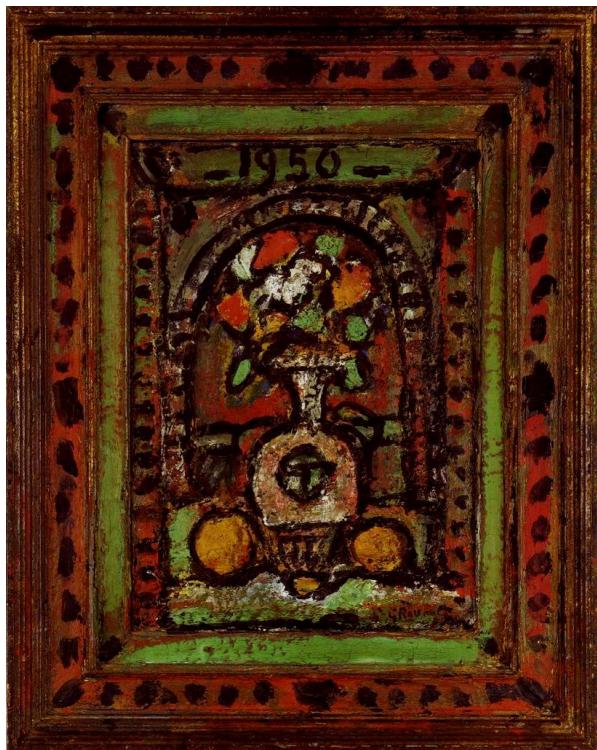


Abb. 74 „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 60 x 45 cm (mit Rahmen), Privatbesitz Paris

Rahmen über, welcher schon der Wirklichkeit des Betrachters angehört oder zumindest zu ihr vermittelt. Durch jene Verschränkung aber erhielt Letzterer ebenso Anteil am Bild selbst, wie Ersterer an der außerhalb des Bildes liegenden Welt des Betrachters.

4.3.3. Inachevé „jenseits“ der Vollendung

Die ungewöhnliche Offenheit des Werkprozesses bei Rouault kannte jedoch auch Gefährdungen. Insbesondere der Wille zu immer weiterer Perfektionierung konnte eine gefährliche Eigendynamik entwickeln, wie es sich immer wieder durch die Jahrhunderte in der Geschichte der Kunst zeigte und noch an anderer Stelle dieser Arbeit ausführlich in den Blick zu nehmen sein wird.⁵⁰⁷ Bei Rouault war dieses Streben Erbe eines romantischen Künstlerbildes, das in der Moderne seinen Höhepunkt fand, jedoch schon im Schicksal des Malers Frenhofer aus Honoré de Balzacs Novelle „Le Chef-d’œuvre inconnue“⁵⁰⁸ (1831/37) auf unnachahmliche Weise zum Ausdruck kam. Hoher künstlerischer Anspruch und der mit ihm zwangsläufig einhergehende Zweifel an dem bereits Geschaffenen veranlassten Letzteren zu immer neuen Retuschen an einem bereits weit fortgeschrittenen Bild und führten schließlich – in der Annahme seiner letzten Vollendung – paradoxe Weise zu dessen Zerstörung.

Eine solche Dynamik begegnet auch im Werk Rouaults. Bei Venturi heißt es zwar über die wechselvolle, in der Regel Erfolg versprechende Entwicklung seiner Bilder: „Il les reprend vingt fois, trente fois. Il les gâche, puis il les ressuscite plus belles qu’avant. Il les re-gâche, et finit par leur donner une vie éternelle.“⁵⁰⁹ Und auch der Maler selbst wurde von seinem Freund Roulet 1941 im Atelier von Golfe-Juan bei Retuschen an einer der dort besprochenen Arbeiten mit den Worten zitiert: „Je l’ai perdue, [...] mais je la retrouverai.“⁵¹⁰ Doch stand bei ihm am Ende aufwendiger Überarbeitungen keineswegs immer das strahlend vollendete Meisterwerk. So findet sich im korrespondierenden Abschnitt zum zitierten Bericht in Roulets Einführung zu den „Soliloques“ eine weitere, seinerzeit gefallene Äußerung des Malers, in welcher die bleibende Ambivalenz entsprechender Eingriffe deutlich wird: „...ou c’est réussi ou c’est complètement raté.“⁵¹¹

⁵⁰⁷ Vgl. Kapitel 7.1.1.

⁵⁰⁸ Erstmals erschien die Novelle 1831.

⁵⁰⁹ Venturi 1948, 79. Hier greift Venturi auf eine Beobachtung von Charensol zurück (vgl. Charensol, Georges, Georges Rouault – L’homme et l’œuvre, Paris 1926, 35).

⁵¹⁰ Roulet 1944, 14.

⁵¹¹ Ebd.

Isabelle Rouault schrieb 1985 in einem unveröffentlichten Pressecommuniqué zur Donation'63 von einer Kategorie des „fatigué“ innerhalb dieser Gruppe: „D'autres peintures, très poussées, ‚fatiguées‘ (disait Rouault) témoignent de son acharnement au travail et de sa perpétuelle insatisfaction.“⁵¹² Bei ihrem Verweis auf Rouaults eigene Worte bezog sie sich vermutlich auf einen nur wenige Monate zuvor in der Pariser Académie des Beaux-Arts von Coutot gehaltenen und später unter dem Titel „Georges Rouault, mon ami“⁵¹³ veröffentlichten Vortrag. In ihm überlieferte der befreundete Rechtsanwalt eine Begebenheit aus den späten vierziger Jahren, in der die oben beschriebenen Gefahren auf besonders eindrückliche Weise zum Ausdruck kamen. So habe der Maler seinerzeit ein abgeschlossenes und signiertes Bild aus der expressionistischen Frühzeit von ihm zurückerbeten, um es nach über vier Jahrzehnten erneut zu überarbeiten. Da dieser Bericht von so außergewöhnlicher Aussagekraft für das in diesem Kapitel behandelte Phänomen ist, soll er hier als Ganzer zitiert werden:

C'est, [...] contemplant un jour chez moi un tableau de 1906 représentant un cimetière peint dans les bleus sombres et représentant deux femmes en deuil devant une tombe, qu'il me dit: „Vous devriez me le confier, je pourrais l'améliorer.“ Je n'étais pas assez naïf pour imaginer qu'il puisse après plus de 40 ans d'évolution, „améliorer“ cette peinture. Je pensais bien qu'il serait amené à la repeindre complètement car sa palette n'était plus la même. Mais je ne pouvais refuser ce qu'il me proposait et j'acceptai naturellement qu'il l'emportât. Quelques mois plus tard, il m'invita à voir ce qu'était devenu mon cimetière. En voyant la complète métamorphose accomplie, je fus soulevé de joie et d'admiration. C'était toujours le même sujet, mais le cimetière était tout blanc sous la neige et un beau soleil d'hiver éclairait la scène. Quand je voulus emporter mon tableau, il s'y opposa: „Pas encore, ce n'est pas sec. Et puis j'ai encore quelques retouches à faire.“ Six semaine plus tard, je m'inquiétais de mon tableau au cours d'une nouvelle visite: „Hélas, me dit-il, il est ‚fatigué‘. Il n'y a plus rien à faire.“ Effectivement, je vis mon tableau, alourdi par de nouvelles couches de peinture, privé de tout rayonnement. Il avait perdu la vie...: „Je vais vous donner un autre à la place.“⁵¹⁴

Ungeachtet des Zeitabstandes von über vierzig Jahren und der in ihm erfolgten künstlerischen Entwicklung glaubte Rouault, das Bild einer größeren Vollendung zuführen zu können. Obgleich Coutot diesem Vorhaben mit stiller Skepsis entgegensah, gab er das Bild aus Zuneigung zu dem Freund und Respekt vor dem Künstler ohne Zögern frei. Umso größer war seine Überraschung, als er die Arbeit einige Monate später wieder in Augenschein nahm. Zwar hatte das Bild eine „complète métamorphose“ erfahren. Das Motiv aber war

⁵¹² Archiv der Fondation Georges Rouault (vgl. Briand 2004, 53).

⁵¹³ Coutot 1985.

⁵¹⁴ Ebd., 16f.

grundsätzlich erhalten geblieben und schien von Rouault lediglich mit der mittlerweile bevorzugten, helleren Farbpalette neu im Sinne der von ihm gern gebrauchten Metapher des „envelopper“⁵¹⁵ „eingekleidet“ worden zu sein. Die neuen Farbschichten dürften das Motiv kaum „beschwert“ haben. Vielmehr deuten Coutots euphorisch klingende Worte „je fus soulevé de joie et d’admiration“ nach der ersten Überarbeitung des Bildes sowie sein Bedauern über den späteren Verlust von dessen „rayonnement“ auf den vorübergehenden Eindruck einer besonderen Leichtigkeit und Frische. Zugleich weist das erwähnte Bedauern auf den tragischen Verlauf der weiteren Überarbeitungen.

Ausgangspunkt für die nochmaligen Überarbeitungen und das tragische Ende des Bildes war Rouaults Zögern bei der Rückgabe des Bildes, wobei er zunächst mit der Notwendigkeit des Trocknens argumentierte und erst im Nachsatz die entscheidende Bemerkung folgte: „Et puis j’ai encore quelques retouches à faire.“ Diese beiden Argumentationen aber schlossen sich im Grunde genommen aus, da zusätzliche Retuschen die Trocknung des Bildes unweigerlich hinausschoben. Die Tatsache, dass er den Freund zur Begutachtung der Überarbeitungen kommen ließ, deutet indes angesichts seiner bekannten Zurückhaltung bezüglich der Offenlegung der eigenen Arbeit darauf, dass er das Bild damals als weitgehend vollendet betrachtete. Dies wird auch durch den Verweis auf die verbleibende Trocknungszeit bestätigt. Das Bild schien fertig und musste lediglich so weit trocknen, dass es beim Transport nicht gefährdet war.

Der Verweis auf entsprechende äußere Gründe wurde jedoch zum Einfallstor aufkeimender künstlerischer Bedenken. Mit ihm war die Entscheidung über die Vollendung erneut vertagt und ein Aufschub erreicht, der das Bild erneut, wenn auch unter vornehmlich positiven Vorzeichen, in Frage zu stellen erlaubte. Darüber hinaus aber war es nicht zuletzt die anfängliche Begeisterung Coutots, die Rouault dazu ermuntert haben dürfte, über eine weitere Perfektionierung des Bildes nachzudenken. Sie scheint sich direkt auf den Maler übertragen zu haben, um ihn sogleich zu neuen Ufern der Perfektion im Sinne des von Coutot angesichts dieser Episode bei ihm konstatierten „désir de toujours faire mieux“⁵¹⁶ davon zu reißen. Jene Dynamik zeigte sich auch in den Kommentaren Rouaults zu seiner Arbeit am „Pierrot aristocrate“⁵¹⁷ 1941 in Golfe Juan. So folgte seiner Feststellung „A un moment donné, il me plaisait“⁵¹⁸ das den erneuten Zweifel zum Ausdruck bringende „Je sais bien

⁵¹⁵ Vgl. Roulet 1961, 263.

⁵¹⁶ Coutot 1985, 16.

⁵¹⁷ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2234.

⁵¹⁸ Roulet 1961, 263.

ce qui manque...“⁵¹⁹ Dennoch wurde der Maler hier von seinem Willen zur Perfektionierung nicht gänzlich fortgerissen. Vielmehr kam es, wie gezeigt werden konnte, auch ohne den in weiteren Retuschen angestrebten Erfolg zur Signatur des Bildes.

Anders war dies im Falle der von Coutot überlieferten Episode, in deren traurigem Ausgang sich die zerstörerischen Kräfte jenes Strebens manifestierten und eindrücklich vor Augen hielten, was Rouault im Rückgriff auf ein Zitat Pierre Bonnards ebenfalls gegenüber Roulet geäußert hatte: „Le terrible, en art, c'est de savoir s'arrêter.“⁵²⁰ Als Coutot nach sechs Wochen abermals bei Rouault zu Besuch war und bei dieser Gelegenheit nach seinem Bild fragte, bekam er die Antwort: „Hélas, [...] il est ‚fatigué‘. Il n'y a plus rien à faire.“ Vermutlich hat Rouault diese Arbeit in der Folge schließlich vernichtet, nachdem er dem befreundeten Anwalt an seiner Stelle ein anderes Bild gegeben hatte.⁵²¹ Dass er nicht selten zu derart harten Maßnahmen griff, zeigt neben der öffentlichen Verbrennung eines Großteils der von den Erben Vollards zurückgehaltenen „Inachevés“ im Jahr 1948 noch eine andere von Roulet überlieferte Episode aus Beaumont-sur-Sarthe. Hier hatte der Maler bereits 1939 unter der unfreiwilligen Assistenz des Freundes eine radikale „révision générale“⁵²² vorgenommen, bei der er zahlreiche Bilder und Studien der Vernichtung preisgab. Roulet beschrieb in seinen „Souvenirs“ den Anblick der zerstörten Bilder mit folgenden Worten:

Il y eut rapidement au fond de la pièce un amoncellement de ruines. C'était un vrai massacre. Des têtes, des corps, des costumes, des ciels jonchaient le plancher dans une confusion misérable. Sans être particulièrement sentimental, je m'étais assombri, mais Roualt, lui, paraissait guilleret, le spectacle de cette exécution n'avait pas l'air de lui déplaire.⁵²³

Ein Blick auf das von Rouault gegenüber Coutot als „fatigué“ bezeichnete Bild hätte aus Sicht der heutigen Forschung großen Wert gehabt, da sich nur hier die Hintergründe des vom Maler gefällten Urteils aufklären ließen. Allerdings gibt auch die obige Beschreibung ihres Zustandes durch Coutot einen Aufschluss darüber. So heißt es im unmittelbaren

⁵¹⁹ Ebd., 263f.

⁵²⁰ Ebd., 265.

⁵²¹ Hier ist auf eine Episode hinzuweisen, die von Roulet in dessen „Souvenirs“ überliefert wurde und in der Roualt 1939 in Beaumont-sur-Sarthe mit der Assistenz des Freundes in einer „révision générale“ (Roulet 1961, 250) zahlreiche Bilder und Studien vernichtete. Die Vernichtung eines Bildes war demnach als mögliche Option Teil des gestalterischen Prozesses bei Roualt: „Il y eut rapidement au fond de la pièce un amoncellement de ruines. C'était un vrai massacre. Des têtes, des corps, des costumes, des ciels jonchaient le plancher dans une confusion misérable. Sans être particulièrement sentimental, je m'étais assombri, mais Roualt, lui, paraissait guilleret, le spectacle de cette exécution n'avait pas l'air de lui déplaire.“ (Ebd.).

⁵²² Ebd., 248.

⁵²³ Ebd., 250.

Anschluss an die Äußerungen des Malers: „Effectivement, je vis mon tableau, alourdi par de nouvelles couches de peinture, privé de tout rayonnement. Il avait perdu la vie...“⁵²⁴ Mit dieser kurzen Charakterisierung dürfte Coutot die wichtigsten Symptome des behandelten Phänomens umrissen haben. Dabei ist das Übereinander mehrerer Farbschichten als solches bei Rouault noch kein sicheres Indiz für das „fatigué“, gehört es doch zu den allgemeinen Kennzeichen der Bilder seines Spätwerks, die oft dennoch durch ihre intensive Farbigkeit und Leuchtkraft bestechen. Im Gegensatz dazu aber bedauerte Coutot gerade den Verlust der einstigen Leuchtkraft unter den immer neuen Übermalungen, die für das Bild keinen Gewinn bedeuteten, sondern es „beschwert“ und der Unmittelbarkeit seiner ursprünglichen Konzeption beraubten: „Il avait perdu la vie...“.

Der Wunsch nach Perfektionierung entwickelte jedoch in diesem Fall seine zerstörerische Kraft auch durch die verhängnisvolle Allianz mit einer gewissen Form der Ungeduld, die Rouault mit der Euphorie über das bereits Erreichte erfasst und ihm offenbar den Blick für die konkreten maltechnischen Erfordernisse weiterer Überarbeitungen verstellt hatte.⁵²⁵ So fällt die vergleichsweise kurze Zeitspanne auf, nach der er das vermeintlich vollendete Bild erneut übermalte. Während bei der ersten Überarbeitung noch von einigen Monaten und einer noch nicht abgeschlossenen Trocknung die Rede war, scheint die nochmalige Überarbeitung bei einem Gelegenheitsbesuch Coutots sechs Wochen später bereits einige Zeit zurückgelegen zu haben und vom Maler wegen des traurigen Endes peinlich verschwiegen worden zu sein. So ist anzunehmen, dass Rouault bald nach dem ersten Besuch Coutots weitere Retuschen am Bild vorgenommen und dabei die von ihm selbst als Argument für den Rückbehalt vorgeschoßene Trocknungszeit nicht berücksichtigt hatte.

Dieses Vorgehen hatte zunächst unmittelbare maltechnische Konsequenzen. Um die bestehende Farbkraft des Bildes bei der Überarbeitung zu erhalten, hätte es einer ausreichenden Trocknung der jeweils vorausgegangenen Schichten bedurft. Diese aber verzögerte sich mehr und mehr wegen Rouaults zunehmend pastosem Farbauftrag und der im Falle des besprochenen Bildes anzunehmenden, das Trocknen zusätzlich verlangsamenden Marouflage.⁵²⁶ Mangelte es aber an der entsprechenden Trocknungszeit, verband sich die neu aufgetragene Farbe mit den darunter liegenden Schichten, sodass die für Rouaults Werke charakteristischen Farbkontraste und feinen Abstufungen zwischen den Schichten verschwammen und aus dem differenzierten Unter- und Übereinander der einzelnen Farb-

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Auch Courthion schrieb von den verhängnisvollen Wirkungen der Ungeduld im Schaffen Rouaults (vgl. Courthion 1962, 249).

⁵²⁶ Da das Bild von Coutot auf normalem Wege erworben wurde, ist davon auszugehen, dass es entsprechend maroufliert und gerahmt war.

pläne sich schwere zusammenhängende Farbkissen bildeten, die schließlich zu dem von Coutot beschriebenen Eindruck führten.

Nicht weniger entscheidend dürfte in diesem Zusammenhang, wie Passeron in „L’Œuvre pictural et les fonctions de l’apparances“ darlegte, ein fehlender innerer Abstand des Malers bei der erneuten Überarbeitung gewesen sein.⁵²⁷ Die zwangsläufigen Verwerfungen des Materials erschienen hier wie ein Sinnbild der Verengung seines künstlerischen Blicks unter der unheilvollen Allianz aus dem Willen zur Perfektion und einer steigenden Ungeduld. Dabei hätte Rouault seinen eigenen, 1941 gegenüber Roulet geäußerten Grundsätzen folgen können: „Dans certains cas, il ne faut pas s’énerver; il faut y aller doucement, avec une patience infinie, et laisser les peintures reposer...“⁵²⁸ Unter den gegebenen Bedingungen aber war ein wirklicher Dialog mit dem bildnerischen Medium kaum möglich. Auch die den Maler gewöhnlich antreibende malerischen Passion schien hier „leer“ zu laufen und eine Eigendynamik zu entwickeln, die in der ebenfalls von Roulet überlieferten Aussage Rouaults „,[q]uelquefois je perds pied...“⁵²⁹ angesprochen gewesen sein könnte.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich auch bei einigen von Isabelle Rouault der Kategorie des „fatigué“ zugerechneten Arbeiten innerhalb der Donation’63. Dennoch sei vor einer einfachen Übertragung des Begriffs auf noch bestehende Werke gewarnt. So schreibt Isabelle Rouault hier in Ergänzung zu dem von ihrem Vater übernommenen Begriff des „fatigué“ auch vorsichtiger von einer „réalisation très poussée“⁵³⁰ und in ihrer Folge Briand im Rahmen der im Jahr 2005 begonnenen neuerlichen Aufarbeitung des Fonds von „peintures plus abouties“⁵³¹. Um aber zu verdeutlichen, dass es sich bei ihnen nicht selten um Arbeiten handelte, die, wie bei der von Coutot berichteten Episode, bereits ein Stadium durchlaufen hatten, das mit dem Begriff einer annähernden Vollendung beschrieben werden konnte, und sich von diesem wieder entfernt hatten, soll in ihrem Fall vom einem „Inachevé jenseits der Vollendung“ gesprochen werden. Diese Form des Inachevé war nicht mehr eine, mit der Rouault sich auf das Ziel der Vollendung zubewegte, sondern Letzteres vielmehr im hartnäckigen Ringen hinter sich gelassen zu haben schien.

Exemplarisch soll dafür das Bild „Paysage biblique, silhouettes blanches“ stehen. Ursprünglich dürfte es sich hier wie bei mehreren weiteren Beispielen aus der Donation’63 um eine Arbeit aus dem Umkreis des 1947 erschienenen Bandes „Stella Vespertina“ gehandelt haben. So zeigt es deutliche ikonografische und stilistische Parallelen zu ihm wie

⁵²⁷ Vgl. Passeron 1974, 305.

⁵²⁸ Roulet 1961, 263.

⁵²⁹ Ebd., 265.

⁵³⁰ Zit. nach Briand 2004, 51.

⁵³¹ Briand 2004, 53.

zu den genannten anderen, in diesen Kontext gehörenden Arbeiten aus der Donation'63.⁵³² Selbst die konkrete Farbgebung entspricht, trotz nochmaliger, deutlich späterer Überarbeitungen, in seinem Grundton aus warmen Braun- und Rot- sowie etwas kühleren Gelb- und Weißtönen noch weitgehend den erwähnten Referenzwerken. Hinzu kommt das nahezu identische Format. Insofern ist von seiner Entstehung zu Beginn der zweiten Hälfte der 1940er Jahre auszugehen. Dabei könnte es sich sogar um die später verworfene Version eines aus der Reihe der zwölf schließlich in den Band aufgenommenen Motive handeln.

Auffallend starke Übereinstimmungen sind mit dem Motiv „*Pastorale chrétienne*“⁵³³ in seiner spezifischen, wenngleich bei Rouault mit ähnlichen Konstellationen auch in anderen Kontexten wiederkehrenden Verbindung aus Figur und Landschaft im hochformatigen Bildraum erkennbar. Die Horizontlinie liegt annähernd auf der Höhe des Goldenen Schnitts im vertikalen Bildverlauf und damit relativ hoch. Im Bildvordergrund befinden



Abb. 75 „*Paysage biblique, silhouettes blanches*“, Inachevé Nr. 177, zwischen 1945 und 1956 [Inv.-Verz.: 1949-1956], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 22,8 × 16,6 cm

sich einzelne, in kleinere Gruppen zusammengeordnete Figuren auf einem breiten, aber unbestimmt bleibenden Weg, der kurz unter dem Horizont in der Tiefe des Bildraums mündet. Dort wird er links und rechts von Gebautem und Gewachsenem flankiert, die jeweils über den Horizont hinaus weit in den durch eine Sonnenscheibe belebten und erhellten Himmel ragen.

Nach seiner Entstehung um 1945/46 wurde das Bild zwischen Anfang und Mitte der 1950er Jahre wiederaufgenommen und stark überarbeitet. Wie im Beispiel Coutots wurden die Überarbeitungen dabei offensichtlich in einer Ungeduld vorgenommen, mit welcher der

Maler weder dem vorgefundenen Motiv noch den Erfordernissen des Materials gerecht werden konnte. So sind mehrere, in nur geringem Abstand erfolgte Bearbeitungsdurchgänge anhand ihrer jeweils bestimmenden Farben unterscheidbar. In einer ersten Schicht do-

⁵³² Vgl. hierzu das Bild „*Stella Vespertina*“ (Inachevé Nr. 266), dessen Bezug zum genannten Referenzwerk auch bereits in dem nachträglich verliehenen Titel aufscheint.

⁵³³ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2306.

minierten noch die dem vorgefundenen Kolorit entsprechenden Rot- und Gelbtöne, in einer zweiten dagegen stärker abweichende Gelb- und Grüntöne im Sinne der jüngsten stilistischen Entwicklung Rouaults sowie in einer dritten und letzten schließlich das reine Weiß. All diese Durchgänge aber reihten sich in so dichter Folge, dass zwischen ihnen kaum Trocknungszeiten bestanden und sich daher die in ihnen verwendeten Farben untereinander mischten.

Am Ende jener Überarbeitungen stand ein Zustand, der dem von Coutot in obiger Episode geschilderten verwandt gewesen sein dürfte: „...je vis mon tableau, alourdi par de nouvelles couches de peinture, privé de tout rayonnement. Il avait perdu la vie...“⁵³⁴ Mit dem Auflegen des reinen Weißes sollte wohl die unter den zu rasch vorgenommenen Übermalungen verloren gegangene Leuchtkraft zurückgewonnen werden. Doch war diese Maßnahme von derselben Ungeduld geprägt und führte nur zu einer weiteren Verunklärung des Motivs und zu einer Minderung seiner einstigen Farbkraft. Ebenso wenig bot sich mit ihr aufgrund der Vermischungen mit den darunterliegenden Schichten ein wirklicher Grund für einen Neuanfang. Darüber hinaus scheint der Farbauftrag in befremdlicher Weise losgelöst von der eigentlichen Entwicklung des Motivs und offenbart auch das Fehlen jenes von Passeron als notwendig herausgestellten und mit der Trocknungszeit üblicherweise gegebenen, inneren Abstands des Malers zu seinem Werk.

Die im dialogischen Charakter des Werkprozesses gegebene Durchlässigkeit der Bilder Rouaults auf ein übersteigendes Ideal hin war hier geradezu ins Gegenteil verkehrt. Dennoch bleibt die Frage, warum der Maler sich von dem Bild angesichts dieser offen zutage tretenden Problematik nicht mit gleicher Konsequenz wie in dem von Coutot überlieferten Fall getrennt hat: „...il est ‚fatigué‘. Il n'y a plus rien à faire. [...] Je vais vous donner un autre à la place.“⁵³⁵ Vielleicht stellte es für ihn gerade im vorgefundenen Zustand ein eindrucksvolles Zeugnis seines Ringens dar, bei dem selbst im Scheitern das angestrebte Ideal berührt wurde. Aus einer solchen Perspektive schien jenes Scheitern auf der Ebene des Gesamtwerks – gewissermaßen als notwendiger Bestandteil der künstlerischen Suche – die angestrebte Vollendung in ähnlicher Weise zu vergegenwärtigen, wie die zahlreichen, in unablässiger Reibung befindlichen und für sich genommen ebenfalls hinter dem Ideal zurückbleibenden Schichten des einzelnen Bildes.

⁵³⁴ Coutot 1985, 17.

⁵³⁵ Coutot 1985, 17.

4.4. „Journaux intimes“ – Wiederaufnahmen bekannter Motive

Einige Werke aus der Donation’63 weisen überraschend konkrete Bezüge zu einzelnen vollendeten Arbeiten aus dem malerischen Œuvre auf. Auch sie sind auf die für Rouault typische Gewohnheit der Wiederaufnahme bereits bestehender Arbeiten zurückzuführen, aufgrund der starken, unter den oft einschneidenden Überarbeitungen erfolgten Modifikationen aber mitunter erst nach eingehender Analyse zu erkennen. Drei besonders markante Beispiele hierfür sollen im Folgenden ausführlich in den Blick genommen und im Vergleich mit den Referenzwerken auf ihre Aussagekraft hinsichtlich des Werkprozesses befragt werden. Dabei handelt es sich im ersten Fall um die freie Variation eines im weiteren Kontext des „Miserere“ stehenden Kreuzigungsmotivs. Anschließend folgen die Übermalung einer Arbeit aus einer Reihe früher Landschaftsbilder mit dem Titel „Hiver“⁵³⁶ sowie die Studie über einer Fotografie des bekannten Interieursbildes „Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)“⁵³⁷.

4.4.1. „Hiver“ (1910/12)

Im Fall des ersten hier zu besprechenden Beispiels wähnt der Betrachter zunächst eine eigenständige Arbeit im Stil der späten vierziger Jahre, in denen sich Rouault wieder verstärkt dem Landschaftssujet zuwandte, vor sich. Die kräftigen farbigen Akzente, aus denen sich die Komposition zusammensetzt, sind charakteristisch für Rouaults Arbeiten von der Wende zur „dernière symphonie“.⁵³⁸ Auch die formale Anlage entspricht mit ihrer neuerlichen Orientierung an der natürlichen Perspektive als zentralem kompositorischen Kontinuum und den mehr atmosphärisch indizierten, als ausformulierten gegenständlichen Elementen der Darstellung den Merkmalen jener Schaffensphase. Besonders anschaulich werden Letztere in einer noch eingehender zu behandelnden Reihe kleinformatiger, etwa zur selben Zeit entstandener Landschaftsstudien aus der Donation’63.⁵³⁹

Bei genauerem Hinsehen aber zeigen sich unter den zuletzt beschriebenen Farbschichten noch deutliche Reste einer erheblich älteren, der heutigen Komposition zugrunde liegenden Arbeit. Bei ihr handelt es sich vermutlich um eine von zahlreichen Versionen des von Rouault zu Beginn der 1910er Jahre in einer frühen Serie von Landschaftsbildern umkreis-

⁵³⁶ Vgl. u.a. Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 787.

⁵³⁷ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2395.

⁵³⁸ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁵³⁹ Vgl. Kapitel 4.5.2.

ten Motivs „Hiver“. Hierauf weist zunächst der gleiche lasierende Charakter des Farbauftrags, der auf einer für jene Arbeiten typische und von Rouault später kaum mehr in dieser Wiese verwendete Mischtechnik aus Aquarell- und Pastellfarben sowie mit Lösungsmitteln vermalter Wachskreide gründet. Vor allem aber finden sich sowohl in einzelnen Partien des Bildes als auch in seiner allgemeinen kompositorischen Anlage auffallende formale Parallelen zu jenen frühen Arbeiten. Wie bei dem als Vergleichsbeispiel dienenden „Hiver III“⁵⁴⁰ etablieren hier ebenfalls einzelne Figuren und Figurengruppen auf bildparallel oder leicht -diagonal verlaufenden Wegen mit einigen wenigen, schmal aufstrebenden Bäumen einen spannungsvollen kompositorischen Rhythmus aus Vertikalen und Horizontalen.

Besonders auffällig sind die Parallelen bei den beiden leicht gebeugten, aus dem Mittelgrund in die Tiefe des linken oberen Bildraumes schreitenden Figuren, deren Charakter bei den späteren Übermalungen fast vollständig erhalten blieb. Das Gleiche gilt für die Bäume



Abb. 76 „Hiver III“, 1910, Öl und Wachskreide (verdünnt mit Lösungsmitteln), Chinatusche und Pastell auf Papier, 19,5 × 31 cm, Musée d’art moderne de la ville de Paris

mit ihren locker aufstrebenden Verästelungen, an deren Rändern immer wieder der lasierende Auftrag des zugrunde liegenden Bildes hervorscheint. Selbst die großen formalen Abläufe der Komposition wurden beibehalten, obwohl das Bild als Ganzes einen beinah revolutionären Wandel erfuhr. Nur die breite, einst als Weg konzipierte, den Mit-

telgrund des Bildes durchziehende Zone scheint in einen Fluss verwandelt worden zu sein. Dabei erreichte Rouault diese Assoziation allein durch die neue farbliche Korrespondenz dieser Zone mit derjenigen des Himmels, deren vornehmlich grüne und gelbe Farbtöne nun in einem fast komplementären Kontrast zu den erdfarbenen Tönen der beiden übrigen Zonen stehen. Unterstützt wird der Eindruck dadurch, dass der Maler die übrigen, über die Wege verteilten Figuren bei der Übermalung am unteren, jetzt als Ufer erscheinenden Rand jener Zone zusammenzog.

Der ungewöhnliche Wandel des Bildes geschah jedoch im Wesentlichen durch die anfangs erwähnte Rückkehr zur natürlichen Perspektive als neuem kompositorischem Kontinuum. Während die Komposition zuvor durch eine additive Schilderung erzählerischer Elemente geprägt war, erreichte Rouault nun ihre Einheit durch die Anwendung der alle Elemente des Bildes gleichermaßen erfassenden Gesetze der natürlichen Perspektive. Zwar bleiben

⁵⁴⁰ Vgl. daneben u.a. auch „Hiver I“, Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 785.

diesbezüglich noch leichte Ungereimtheiten in den Größenverhältnissen, etwa zwischen der Figurengruppe im Vorder- und jener im Mittelgrund. Die konsequente Ordnung des Bildraums um einen neuen, etwa auf Augenhöhe liegenden Fluchtpunkt aber führte zum annähernden Eindruck einer „chose vue“⁵⁴¹. Dies entspricht wiederum der allgemeinen, bereits mehrfach herausgestellten Entwicklung Rouaults,⁵⁴² sodass die Genese des einzelnen Bildes mit seinen oft in großen Abständen erfolgten Übermalungen hier zum Spiegel der Entwicklung des Gesamtwerks wird.

Mit jener Rückkehr zur natürlichen Perspektive aber verfiel der Maler keineswegs der Versuchung eines reinen Illusionismus. Im Gegenteil: mit ihr fand er vielmehr einen festen kompositorischen Angelpunkt, um den herum er noch freier die einzelnen Elemente der Darstellung zu ordnen vermochte. Und so kam es im Kern zu einer Verschiebung des

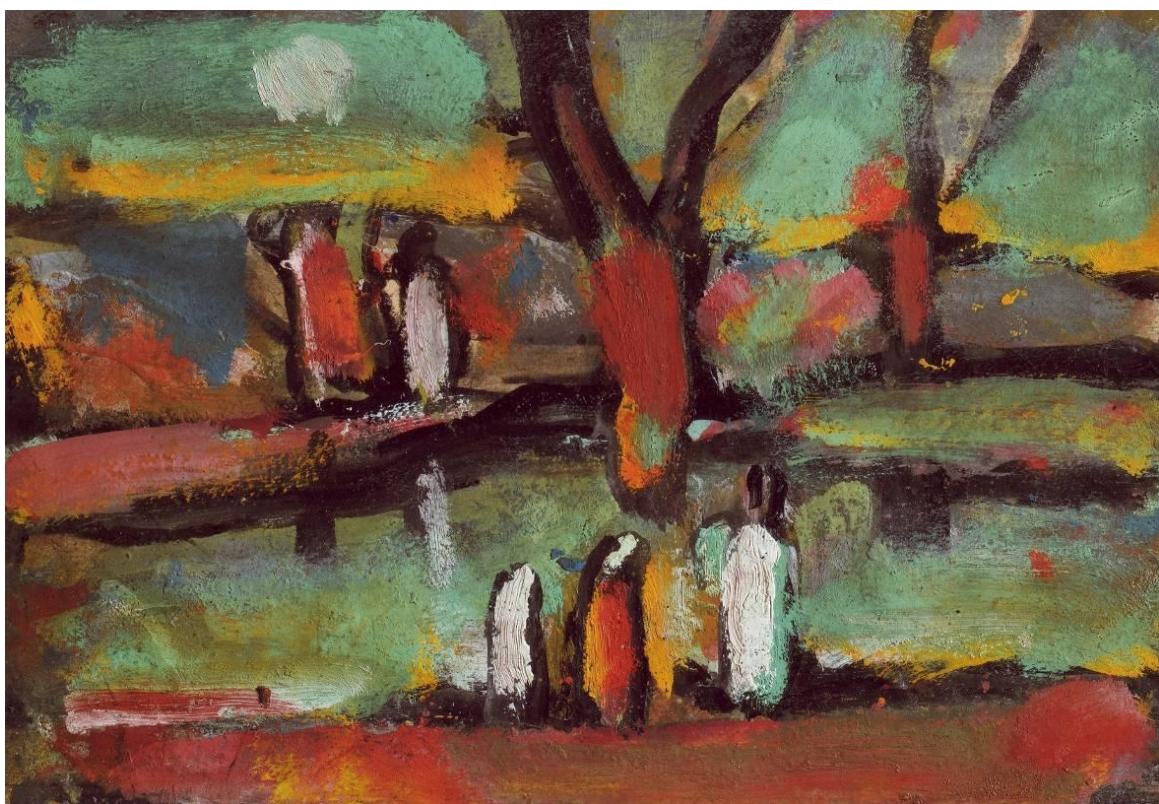


Abb. 77 „Nocturne d'automne“, Inachevé Nr. 60, zwischen 1910 und 1948 [Inv.-Verz.: zwischen 1939 und 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 19 × 27,3 cm

Blickwinkels vom Primat der Erzählung zu demjenigen der Komposition, nicht jedoch zu einem solchen der einfachen Mimesis. Dies zeigt sich insbesondere bei der Formulierung der Figuren, die nicht nur in diesem Stadium der Entwicklung als kaum differenzierte farbige Akzente ganz im Spiel der Farben und Formen um das große kompositorische

⁵⁴¹ Zur Verwendung dieses Terminus: Dorival 1964, 91.

⁵⁴² Vgl. u.a. Kapitel 2.3.2.

Gleichgewicht aufgehen. Dieser zumindest das Spätwerk bestimmende Primat der Komposition klingt auch in folgendem Zitat aus einem undatierten Brief Rouaults an Suarès an:

....à quatorze ans, devant les vitraux anciens, oubliant tout et m'oubliant moi-même, j'ai découvert cette vérité première: un arbre sur le ciel a le même intérêt, caractère, et la même expression que la figure humaine.⁵⁴³

Die tiefgreifende Neuordnung des Motivs ging darüber hinaus mit einer wesentlichen Straffung und Verdichtung der Komposition einher, die ebenfalls der inzwischen erfolgten künstlerischen Entwicklung Rouaults entsprach. So kam es zunächst zu einer Reduktion der unübersehbaren landschaftlichen Verläufe auf nur mehr zwei farblich voneinander geschiedene, in einen wechselseitigen Rhythmus gebrachte Zonen. Zugleich nahm der Maler die Anzahl der Figuren und Figurengruppen sowie der zwischen ihnen aufstrebenden Bäume zurück und gruppierte sie stärker um das Zentrum des Bildes herum. Eine letzte Verdichtung der Komposition erreichte er schließlich durch eine leichte Beschneidung des linken und rechten Seitenrandes, mit der das einst stärker betonte Querformat dem klassischen Goldenen Schnitt nahekam und so eine natürliche Mitte fand.

Da sich nahezu alle Farben der späteren Überarbeitungen gegenseitig überlagern, ist davon auszugehen, dass ihr Auftrag im Wesentlichen in einem Durchgang erfolgte. Dieser dürfte, wie bereits eingangs erwähnt, auf die zweite Hälfte der vierziger Jahre, vermutlich die Wende zur „dernière symphonie“⁵⁴⁴, zu datieren sein. Hierfür spricht vor allem der bestimmende Grundton aus kräftigen, nach der vorübergehenden Affinität zu dunkleren Harmonien wieder deutlich helleren Grün- und Gelb- sowie Rot- und Brauntönen, die durch wenige, pastos aufgetragene, weiße Akzente ergänzt wurden. Möglicherweise gehörte das Bild auch zum so genannten Fonds Vollard und war nach seiner Rückkehr aus den Händen der Erben des Kunsthändlers 1947 wieder in den Fokus des Künstlers geraten. Bei den schließlich wohl in einem Durchgang erfolgten Überarbeitungen war indes vor allem darauf achten, dass sich die Farben nicht auf dem Bild mischten und ihre Reinheit und Intensität bewahrten. Hierzu entwickelte er eine Manier des Auftrags, bei der er die Farben in nur kurzen, kräftigen „touches“ auftrug, ohne sie auf dem Bild zu modellieren. Diese Manier ist der Malerei der Impressionisten, noch mehr aber derjenigen des von ihm verehrten Postimpressionisten Paul Cézanne verwandt.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Interessant ist im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung der frühen Erfahrungen in der Glasmalerei, dass Rouault Letztere hier im Rückblick explizit als Auslöser jener Erkenntnis bezeichnete (Brief ohne Datum, in: Rouault/Suarès 1960, 238).

⁵⁴⁴ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁵⁴⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2.

Dabei sind auch die einzelnen „touches“ mitunter weniger gegenständlich als kompositorisch motiviert. Dies zeigt sich unter anderem in den kraftvollen, jede Gegenstandsbezeichnung sprengenden roten Farbsetzungen auf dem Stamm des zentralen Baumes sowie am unteren rechten Rand des Bildes. Mit ihnen scheint Rouault vor allem auf ein Gleichgewicht der beiden dominierenden, in nahezu komplementärem Kontrast stehenden Farbtöne des Rot- und Rostbrauns auf der einen sowie des kräftigen Chromoxidgrüns auf der anderen Seite abgezielt zu haben. Auch bei Letzterem sind die Setzungen zunächst oft frei und scheinen erst nach und nach ihre darstellende Funktion zur Indikation der Wasser- und Himmelszone zu übernehmen. Dasselbe gilt für die Akzente in leuchtendem Gelb und Weiß, die wie das Schwarz der Konturen als Vermittler und Katalysator in jenem Grundkontrast fungieren. Selbst die obligatorische Sonne am oberen Bildrand erscheint lediglich als weißer, die Farbe der Gewänder der Figuren aufnehmender Akzent noch ohne die typische Konturierung. Das Spiel der Farben erinnert dabei abermals an die Arbeit eines Glasmalers, der verschiedenfarbige Gläser auf dem Entwurfskarton bewegt, um sie schrittweise in die gewünschte Ordnung zu bringen und schließlich mit den Bleiruten in den Rahmen zu spannen.

Die konkrete Form des Umgangs Rouaults mit der älteren Vorgabe ist indes typisch für seine Wiederaufnahmen im Allgemeinen, standen sie doch nicht in erster Linie im Zeichen schlichter Arbeitsersparnis oder –erleichterung durch den schnellen Rückgriff auf Bestehendes, sondern einer elementaren Anregung durch selbiges sowie der fortgesetzten Auseinandersetzung mit ihm unter neuen, mal leichter und mal stärker veränderten Perspektiven und stilistischen Vorzeichen. Dabei geht jene Anregung in der Regel nicht zuerst vom dargestellten Inhalt, sondern von der Komposition aus. So blieb Rouault zwar insgesamt bei der Thematik einer von Figuren belebten Landschaft. Ihre Impulse hinsichtlich der Entwicklung von Form und Farbe scheinen aber kaum mehr an die konkrete Darstellung gebunden gewesen zu sein, sondern wurden zum Ausgangspunkt für eine gänzlich neue, eigene Komposition, die sich nicht zuletzt auch im veränderten, wenngleich nachträglich verliehenen, lediglich deskriptiven Titel niederschlägt.

4.4.2. „Christ en croix“ (um 1920)

Eines der typischsten Merkmale der Kunst Rouaults ist das variierende Umkreisen bereits bestehender Motive. Besonders deutlich wird dies im Zusammenhang der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu den Holzschnitten des Illustrationsbandes „Passion“, wo es zu ei-

ner Vielzahl von Variationen einzelner ihrer Motive kam. Doch auch im rein malerischen Œuvre begegnet diese Form der fortgesetzten Auseinandersetzung mit einem Motiv oder Motivtopos. Exemplarisch soll dies zunächst an der Arbeit „Christ en croix“ vorgestellt werden. Das an seinem Ausgangspunkt stehende gleichnamige Bild aus der Zeit um 1920 gehört zu den frühen Hauptwerken unter den Arbeiten Rouaults mit explizit christlicher Thematik. Es bildet einen wichtigen Kristallisierungspunkt des Kreuzigungsmotivs und dürfte auch dem Motiv auf der Platte XXXI des „Miserere“ mit dem Titel „Aimez-vous les uns les autres“ zugrunde gelegen haben.⁵⁴⁶ So finden sich dort von der großen Komposition bis hin zu den konkreten Haltungen der einzelnen Figuren auffallende Parallelen. Die einzige nennenswerte Änderung bestand in der Hinzufügung der Mutter Jesu neben dem Apostel Johannes auf der rechten Seite unter dem Kreuz. Dorival schrieb denn auch bei der Behandlung dieses Motivs im Katalog der Ausstellung von 1964 im Louvre, der ursprüngliche „Drei-Figuren-Typus“ sei hier im Motiv aus dem „Miserere“ in den „Vier-Figuren-Typus“ aufgegangen. Gerade der Blick auf die Donation’63 aber zeigt, dass auch Ersterer für Rouault eine bleibende Relevanz behielt.

Die im Bild von 1920 zumindest zu einem vorläufigen Abschluss gelangte Entwicklung des „Drei-Figuren-Typus“ geht zurück bis in die Jahre um 1910, als Rouault sich wieder verstärkt christlichen Themen zuwandte. Dabei sind die Haltungen der kauernden Maria Magdalena auf der linken und des halb im Profil stehenden, zu Jesus aufschauenden Johannes auf der rechten Seite schon früh voll ausgebildet. Das Gleiche gilt für die zentrale, frontal gezeigte Figur des Christus, die sich mit ihrem nur leichten S-Schwung, den weit ausgespannten Armen und dem nach links geneigten Kopf von dem symmetrisch über das Bild gespannten, dunklen Kreuz in der Mitte abhebt. Auch der diagonale Verlauf der über der kauernden Maria Magdalena im Hintergrund aus der Bildmitte nach rechts aufsteigenden Landschaft findet sich hier bereits. Selbst die Farben sind ähnlich gedeckt und dunkel wie bei den, wenn auch mit etwas leuchtenderen, weil lichtintensiveren Gouachefarben gemalten älteren Versionen des Motivs.

Insgesamt aber wirkt das Bild hier dennoch gereifter und zeigt auch weitere, für die spätere Entwicklung des Sujets wichtige Elemente. So ist die Komposition einerseits mit ihrer strengen, das ganze Bild umspannenden Ausbreitung des Kreuzes wesentlich gestraffter und bereits von einer gewissen Klassizität. Andererseits wurde der zunächst weitgehend unbestimmt gebliebenen Hintergrund auf der linken Bildhälfte durch ein Gebäude belebt

⁵⁴⁶ Dessen Bedeutung für den Zyklus wird dabei wiederum darin erkennbar, dass Rouault es zunächst als Titelblatt vorgesehen hatte. So stand noch auf der Heliogravüre seiner Vorlage der vorläufige Titel des gesamten Zyklus „Miserere et Guerre“ (vgl. Chapon/Rouault 1978, Kat.-Nr. 84 a).

und damit die vorerst abstrakt erscheinende, rein kompositorischen Absichten dienende, oben erwähnte Diagonale als landschaftliche Differenzierung deutbar. Auf diese Weise erhielt das Bild nicht nur eine neue räumliche Tiefe, sondern auch, trotz seiner betonten Strenge und seines überzeitlichen, legendären Charakters, eine gewisse raumzeitliche Verankerung.

Diese Bildform hat Rouault gut ein Jahrzehnt später in einer Arbeit aus der Donation'63 erneut aufgenommen, obwohl er spätestens Anfang der zwanziger Jahre den dritten, nach Dorival in der Folge bestimmenden „Vier-Figuren-Typus“ der Kreuzigungsdarstellungen

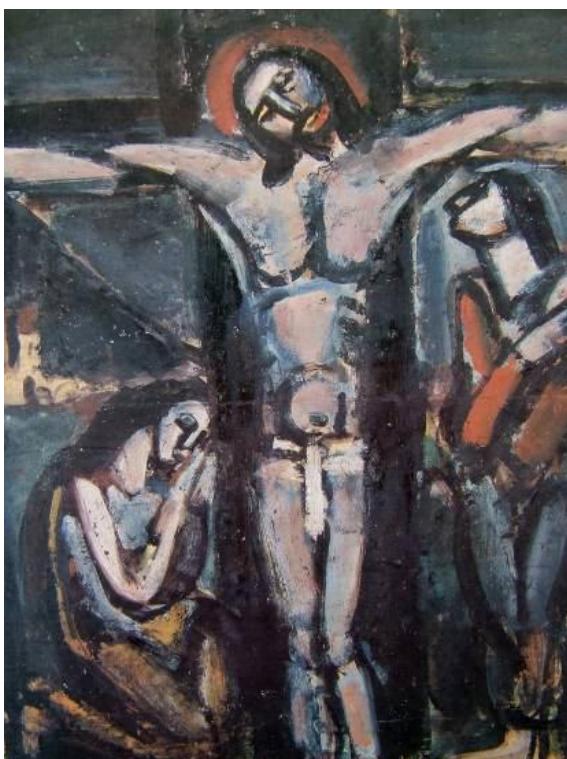


Abb. 78 „Christ en croix“, um 1920, Öl auf Karton, 52 × 40 cm, Privatbesitz Paris

entwickelt hatte. Dies zeigt, dass beide Darstellungstypen für Rouault ihre Relevanz behielten und von ihm in neuen Variationen, aber auch unter gelegentlichen Überschneidungen erweitert und vertieft wurden.⁵⁴⁷ Dabei könnte die Wiederaufnahme im vorliegenden Fall auch im Zusammenhang des 1934 in Angriff genommenen, jedoch nicht zum Abschluss gekommenen Projekts eines farbigen „Miserere“ gestanden haben.⁵⁴⁸ So gehörte das Kreuzigungsmotiv der Platte XXXI des Zyklus nicht nur zu den wenigen von Rouault in diesem Rahmen tatsächlich in Farbe umgesetzten Motiven. Ein Vergleich zwischen dem Ergebnis dieses

Unterfangens und seinem Ausgangspunkt zeigt auch, dass es hier nicht zu einer einfachen Übernahme unter Einbringung der Farben in das bestehende Motiv, sondern zu einer Neuschöpfung kam. Vor diesem Hintergrund aber wäre denkbar, dass Rouault in seine damaligen Überlegungen auch den frühen, in der Version des Bildes von 1920 kulminierenden „Drei-Figuren-Typus“ erneut einbezog.

An entsprechender Stelle wurde bereits darauf hingewiesen, dass Rouault im Fall dieses von ihm wohl gleich zu Beginn des Projektes aufgegriffenen Motivs verschiedene Möglichkeiten einer farbigen Überarbeitung erprobte, bevor er schließlich zur später üblichen

⁵⁴⁷ Auch im Werkverzeichnis des vollendeten Œuvres finden sich Beispiele für den Dreifigurentypus aus späterer Zeit (vgl. u.a. Dorival/Rouault Kat.-Nr. 1517).

⁵⁴⁸ Vgl. Kapitel 3.1.2.

Einbringung der Gouache in den jeweiligen Druck überging. So finden sich zu ihm neben einer Arbeit, in der Rouault den Druck leicht in Pastellfarben kolorierte, einige Fragmente, die einer freien Wiederaufnahme des Motivs in Tusche und Gouache entstammen. In diesem Zusammenhang könnte er vorübergehend auch an eine Wiederbelebung der von ihm nach 1910 fast gänzlich aufgegebenen Aquarellmalerei gedacht haben. Immerhin ist auch das vorliegende Bild zunächst in Aquarelltechnik begonnen worden. Zugleich zeigen sich Parallelen zu den ebenfalls in dieser Zeit in Arbeit befindlichen Illustrationen zu „Passion“. So erinnert die veränderte Haltung der Maria Magdalena, deren Kauern zu einer schlichten Halbmondform reduziert ist, an Haltungen einzelner Figuren aus den Holzschnitten, wie jener der knienden Frau in „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“.⁵⁴⁹

Die auch im Material deutlich voneinander unterschiedenen Farbdurchgänge legen allerdings nahe, dass sich die Arbeit an jenem Bild über einen längeren Zeitraum erstreckt hat. So dürfte das zugrunde liegende Aquarell mit seiner vergleichsweise zarten, zurückhaltenden Farbigkeit noch aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre stammen, wegen seines mutmaßlichen Zusammensangs zur farbigen Wiederaufnahme des „Miserere“ jedoch nicht aus der Zeit vor 1934. Nur wenig später werden dagegen die ersten konsistenteren Übermalungen in Weiß, Braun und Schwarz hinzugekommen sein. Das intensive Blau, welches das Bild in seinem nahezu komplementären Kontrast zum Rotbraun der vorausgegangenen Schicht vor allem in Schwingung brachte, stammt dagegen wohl erst aus der zweiten Hälfte der dreißiger



Abb. 79 „Christ en croix“, Inachevé Nr. 517, zwischen 1925 und 1939 [Inv.-Verz.: 1929-1939], Tusche, Öl, Gouache und Aquarell auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 57,3 × 40,4 cm

⁵⁴⁹ Vgl. Abb. 44-45 und 51-53.

Jahre. Die Tatsache, dass es sich hier noch um einen im Vergleich zu anderen Bildern jener Zeit verhältnismäßig dünnflüssigen Auftrag handelt, dürfte dabei in diesem Fall mehr auf das frühe Stadium der Ausführung als auf die konkrete Entstehungszeit zurückzuführen sein.

Motivisch kam es mit der modifizierten Haltung der Maria aufgrund des veränderten Bildraums auch zu einer leichten Neuordnung der im Hintergrund gegebenen Landschaft. Die strenge, diagonal verlaufende Schräge auf der linken Seite wurde zu einem weichen Hügel. Sowohl die zentrale Figur des Gekreuzigten als auch jene des Johannes am rechten Rand entsprechen dagegen in ihren formalen Abläufen noch im Wesentlichen dem Vorbild von 1920. Dabei reichen die Parallelen bis hinein in die Details, wie etwa die Bildung und Neigung des Hauptes Christi oder die äußerst stilisierte, fast ekstatische Haltung des Johannes mit seinen über der Brust verschränkten Armen und dem weit in die Höhe gestreckten Kopf. Dass sich Rouault bei der Übernahme des Motivs aber in diesem Fall, wie so häufig, der Pause bediente, scheint unwahrscheinlich. So zeigen sich in der Gesamtkomposition immer wieder leichte Abweichungen, die zwar von einer starken Orientierung an der Vorlage, nicht aber von einer direkten Übernahme zeugen. Zudem scheinen auch die genannten Figuren im jüngeren Bild deutlich weniger festgeschrieben und fixiert, was zweifelsohne auch auf die inzwischen erfolgte, allgemeine stilistische Entwicklung bei Rouault zurückzuführen ist.

Hierbei dürfte indes die neue Rolle der Farbe von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Die dunklen Farben des Ausgangsmotivs sind hier zum Leuchten und in Schwingung gebracht. Sie dienen nicht mehr zuerst der gegenständlichen Formulierung und Modellierung, sondern werden in ihrer Eigenmacht als Mittel der Komposition ernst genommen. Im Kapitel zur allgemeinen stilistischen Entwicklung Rouaults wurde bereits darauf hingewiesen, dass es zwischen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre zu einem Durchbruch der Farben bei Rouault gekommen war.⁵⁵⁰ Dieser wird im vorliegenden Beispiel mit seiner spezifischen Entwicklung im Vergleich zu seinem motivischen Ausgangspunkt unmittelbar anschaulich. So kam es noch im „Christ en croix“ von 1920, vermutlich unter dem Einfluss der damaligen Beschäftigung Rouaults mit der monochromen Grafik, zunächst zu einer merklichen Reduktion sowohl der Farbigkeit als auch der bewegten rythmischen Form.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.2.2.

⁵⁵¹ Vgl. Kapitel 2.2.1.

Hier nun scheinen die Elemente der Form, aber mehr noch diejenigen der Farbe wieder von neuem belebt. So kam es zu einer Rhythmisierung, deren Mittel nicht mehr in erster Linie die arabeske Form, wie noch in der Zeit von 1912 bis 1914,⁵⁵² sondern das ebenso kraftvolle wie nuancenreiche Spiel der Farben untereinander und mit den lockeren, lediglich ansatzweise gegebenen schwarzen Konturen war. Dabei hat Rouault das Motiv zunächst mutig in seine Grundbestandteile zerlegt, um seine zentralen bildnerischen Koordinaten neu auszuloten. Wie „zerhackt“ erscheint die Schulter- und Brustpartie des Gekreuzigten durch die tiefschwarzen, in die vorsichtige Ausbreitung der Farben innerhalb der Flächen einbrechenden Konturen, deren Wirkung im Kontrast mit einer Reihe energischer Setzungen in Weiß noch gesteigert wird. Auch die Anbindung des Schulterbereichs an den unteren, lose als eigene Form gebildeten Leib fehlt noch nahezu vollständig. Erst nach und nach scheinen die einzelnen Bildungen des Körpers in Farbe und Kontur zueinanderzufinden.

Letztlich erinnert dieses lockere Arrangement an eine im Entstehen begriffene Glasmalerei, bei der die einzelnen farbigen Gläser und die sie verbindenden Bleiruten noch in Bewegung sind. Zugleich aber erscheint jene freie Suche nach einer neuen bildnerischen Lösung auch als neue Annäherung an den drastischen Inhalt der Darstellung. Das ruhige Pathos des früheren Bildes scheint hier gleichsam gesprengt und dennoch aufgefangen in jenem neuartigen Rhythmus aus Farbe und Form. Insofern erweist sich die vorliegende Arbeit als eindrückliches Beispiel für die grundlegende Wechselbeziehung zwischen formalen und inhaltlichen Erwägungen des Malers sowie für deren Erneuerungspotential.⁵⁵³ In ihrer fortwährenden Abstimmung und Reibung lag dabei der eigentliche Antrieb der künstlerischen Arbeit Rouaults.

In diesem freien Umgang mit dem Motiv ging Rouault auch über jene grafische Version des Motivs hinaus, die im Rahmen des Projektes einer farbigen Wiederaufnahme des „Misérere“ entstanden war. Zwar zeichnet sich Letztere wegen der reinen Farben des Druckes durch ein stärkeres Kolorit aus. In der Freiheit ihrer formalen Abläufe aber bleibt sie deutlich hinter der vorliegenden Arbeit zurück. Dies erklärt sich auch aus der Tatsache, dass deren letzte Überarbeitungen erst einige Jahre nach dem Abschluss der Aquatinta erfolgten und bereits eine neue stilistische Entwicklung von größerer Freiheit ankündigten. Zwar ist diese Freiheit hier nicht zuletzt auch dem Zustand des Inachevé geschuldet. Ein Blick auf

⁵⁵² Vgl. Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 849.

⁵⁵³ Vgl. Kapitel 6.2.1.

die vollendeten Arbeiten vom Ausgang der dreißiger Jahre aber zeigt, dass jener Charakter bei fortgeschrittener, auch materieller Konsolidierung in der Regel erhalten blieb.

4.4.3. „Jésus chez Marthe et Marie“ (um 1945)

Im folgenden und letzten Beispiel einer Wiederaufnahme handelt es sich weder um eine autonome Variation, noch um die Übermalung eines der zentralen Motive des malerischen Œuvres Rouaults, sondern um eine Studie als Form der erneuten Annäherung an selbiges. Das im Fokus stehende Motiv ist dabei mit „Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)“ von 1945 eines der bekanntesten unter den wenigen Interieurbildern Rouaults. In ihm griff der Maler eine Szene aus dem Lukasevangelium auf. Bei einem Besuch Jesu im Haus der Marta, Maria und des Lazarus in Betanien, war Marta ganz um das äußere Wohl des Gastes besorgt, während sich ihre Schwester Maria lediglich zu dessen Füßen setzte und seinen Worten lauschte. Als Marta der Schwester deswegen Vorhaltungen machte, antwortete Jesus: „Marta, Marta, du machst dir viele Sorgen und Mühen. Aber nur eines ist notwendig. Maria hat das Bessere gewählt, das soll ihr nicht genommen werden.“⁵⁵⁴ Rouault hat sich dieser Szene bezeichnenderweise immer wieder gewidmet.⁵⁵⁵ So gilt sie in der kirchlichen Tradition von alters her als ein Plädoyer für die so genannte „vita contemplativa“.

Eine Affinität Rouaults zur Kontemplation zeigte sich schon in seiner frühen Absicht, sich nach dem Abschluss der Akademie mit Huysmans und anderen in die klösterliche Abgeschiedenheit zurückzuziehen. Auch in seiner späteren künstlerischen Arbeit mit ihrer geduldigen und immer neuen Einübung in die inhaltliche und formale Essenz seiner Motive zeigt sich eine kontemplative Herangehensweise. Die mit ihr einhergehende Verdichtung und Konzentration der Bildsprache prägte dabei nicht zuletzt auch die konkrete Entwicklung des hier behandelten Motivs. Erstmals hat sich ihm der Maler in „Christ (Jésus chez Marthe et Marie)“⁵⁵⁶ von 1937/1938 zugewandt. Dieses Bild zeichnet sich durch eine detaillierte Schilderung der Szenerie aus. Dabei ordnete Rouault den beiden Figuren Maria und Marta jeweils eigene Bildbereiche zu: Maria und Jesus finden sich an einem Tisch auf der rechten, Marta aber mit weiteren, ihr zugeordneten Figuren auf der kleineren, linken Bildhälfte. Die Szene fällt hier wie im Nacheinander der Worte im biblischen Text auseinander.

⁵⁵⁴ Lk 10, 38-42.

⁵⁵⁵ Neben den hier vorgestellten, formal einander verwandten Arbeiten schuf Rouault 1946 noch eine andere Komposition mit dem Titel „Intimité chrétienne (Béthanie)“ (vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2404).

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 1558.

nander. Ähnliches gilt für die Komposition, die mehr durch einen gleichmäßigen Rhythmus aus Figuren, Elementen der Architektur und Staffage, als durch eine Konzentration des Bildgeschehens bestimmt ist.

Zu einer ersten Verdichtung des Motivs kam es bei seiner anfangs erwähnten Version aus der Mitte der vierziger Jahre, bei dem die Figuren deutlich näher an den Betrachter heran genommen und zum Mittelpunkt der Komposition geworden sind. Auch die beiden zu nächst getrennten Teile der Erzählung sind nun in jenem Moment zusammengeführt, in dem Marta sich mit ihren Vorhaltungen gegen ihre Schwester an den Gast wandte. Mit Jesus und der zu seinen Füßen knienden Maria bildet sie eine kompositorische Einheit. Bei der Figur der Maria verbindet Rouault hingegen die bei Lukas erzählte Episode mit der im Johannesevangelium zu findenden „Salbung von Betanien“⁵⁵⁷, wo dieselbe Maria die Füße Jesu mit kostbarem Nardenöl salbte und anschließend mit den Haaren trocknete. Auf der linken Seite finden sich dagegen nur noch zwei schemenhaft gegebene Figuren, die in ihrer kontemplativen Versenkung eher die zentrale Szene und ihre Aussage kommentieren, als im Sinne des früheren Bildes einen erzählerischen Kontrapunkt zu ihr setzen.

Dieses Bild hat Rouault wenige Jahre darauf nochmals in der hier gezeigten Studie wieder aufgenommen. Ähnliche, meist kleinformatige Studien zu bestehenden Motiven, in denen

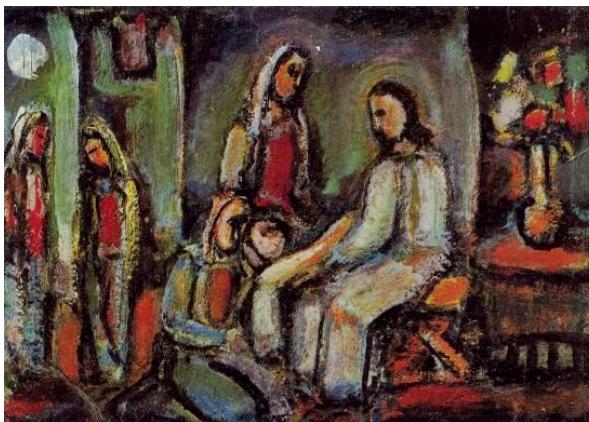


Abb. 80 „Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)“ um 1945, Öl auf Leinwand, 46 × 65 cm, Privatbesitz Chantilly

scheidet, ist die im Werk Rouaults zwar nicht ganz ungewöhnliche, aber doch interessante Tatsache, dass sie über einer Fotografie des entsprechenden Motivs entstand. Insofern handelt es sich bei ihr abermals um eine Übermalung, allerdings nicht um eine solche des eigentlichen Bildes, wie im Fall der zuletzt behandelten Arbeit „Nocturne d’automne“, son-

er Letztere noch freier, als in seinen autonomen Variationen umkreiste, finden sich, wie noch zu zeigen sein wird, nicht selten im Werk Rouaults.⁵⁵⁸ Mitunter schuf er ganze Serien entsprechender Studien, die in zumindest indirektem Zusammenhang mit bekannten Motiven oder Motivtopoi seines malerischen oder grafischen Werkes stehen.⁵⁵⁹ Was die vorliegende Studie aber von jenen unter-

⁵⁵⁷ Joh 12, 1-8.

⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel 4.5.2.

⁵⁵⁹ Vgl. Abb. 86-88 sowie 89-91.

dern einer Reproduktion desselben. Methodisch ähnelt sie darin den bei Rouault ebenfalls nicht selten anzutreffenden Übermalungen von Druckgrafiken.⁵⁶⁰

Bei der von Rouault hier verwendeten Fotografie handelt es sich jedoch um eine Schwarz-Weiß-Aufnahme, die vermutlich im Zusammenhang einer ganzen Reihe von Fotografien für die erste große, von Venturi 1948 geschriebene Monografie des Malers entstand. Dabei kam es sowohl durch die Monochromie der Vorlage als auch durch deren im Vergleich zum Bild wesentlich kleineres Format zu einem äußerst großzügigen und freien Umgang des Malers mit dem Motiv. Ein Blick auf die Abbildung bei Venturi zeigt zudem eine gewisse Unschärfe bei der Wiedergabe, die ebenfalls eine stärkere Distanz zum motivischen Ausgangspunkt hergestellt haben dürfte.⁵⁶¹ Vor diesem Hintergrund erklärt sich der hohe Abstraktionsgrad der Übermalungen, bei denen Rouault lediglich dem formalen Rhythmus der Figuren gefolgt zu sein scheint. Alles Beiwerk, wie etwa das Blumenbouquet auf dem Tisch am rechten Bildrand oder einzelne, die Architektur und Einrichtung des Raumes betreffende Indikationen hat Rouault hier nahezu vollständig ausgeschaltet. Eine zusätzliche Verdichtung erreichte er zudem, wie im zuvor besprochenen Beispiel, durch ein leichtes Beschneiden der Ränder, das nochmals eine stärkere Konzentration auf die Essenz des Motivs bewirkte.⁵⁶²

Die beiden kleineren, als Staffage dienenden Figuren am linken Rand verschmolzen zu einer deutlich größeren Gestalt, die nur etwas gegenüber der zentralen Figurengruppe zurücktritt. Mit dieser Maßnahme scheint Rouault auf eine weitere Vereinheitlichung der Komposition gezielt zu haben. So etablierte er auf diese Weise einen gleichmäßigen Rhythmus aus stehenden und sitzenden beziehungsweise kauernden Gestalten, der auch von der Gliederung des Raumes durch die Vertikalen seiner Architektur begleitet und belebt wird. Überraschenderweise aber kam er mit dieser formalen Entscheidung auch der dargestellten biblischen Episode näher, erscheint doch jene Figur nun wie Lazarus, der



Abb. 81 Rekonstruktion einer Schwarz-Weiß-Fotografie des Gemäldes von Abb. 80

⁵⁶⁰ Vgl. Kapitel 5.2.1.

⁵⁶¹ Offenbar gründete diese Unschärfe in einer besonderen, mit der Fotografie jenes Bildes verbundenen Schwierigkeit, da es auch allen übrigen bekannten Reproduktionen von ihm an Schärfe mangelt. Ein möglicher Grund könnte die reliefartige Struktur des Bildes sein, die eine Fokussierung beim Fotografieren erschwert.

⁵⁶² Laut Bounakoff hatten die ebenfalls um 1947/48 zur Auswahl der für die Verbrennung vorgesehenen Arbeiten erstellten Fotografien eine Größe von 18 × 24 cm (vgl. Bounakoff 2009, 27). Dieses Format dürfte ursprünglich auch die Fotografie von „Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)“ gehabt haben, womit Rouault dieselbe durch Beschneidung der Ränder vermutlich immerhin um knapp ein Viertel reduzierte.

Bruder Marias und Martas, der mit ihnen in Betanien lebte und bekanntlich Hauptfigur einer weiteren Episode aus dem Johannesevangelium ist.⁵⁶³ Durch eine Straffung und Verdichtung der Komposition gelangte Rouault hier also auch zu einer wesentlichen inhaltlichen Klärung der Darstellung.⁵⁶⁴

Zugleich standen die Überarbeitungen, wie schon bei dem vorausgegangenen Beispiel „Nocturne d’automne“, im Zeichen einer Wiederentdeckung der natürlichen Perspektive. So hat Rouault die Figuren hier auf eine gemeinsame Bodenzone gebracht und damit die allgemeine Entwicklung des Raumes deutlich einheitlicher gestaltet als noch im zugrunde



Abb. 82 „Intimité chrétienne“, Inachevé Nr. 99, 1949-1956, Öl, Tusche und Gouache auf Fotografie, 13,5 × 20,6 cm

liegenden Bild von 1945. Die einzelnen, einst additiv in einem Erzählkontext verbundenen szenischen Elemente wurden auf diese Weise nicht nur inhaltlich endgültig in den gleichen raumzeitlichen Horizont gestellt. Auch die Komposition erfuhr eine neue, einheitliche

Verankerung unter den natürlichen Gesetzen der Perspektive. Die Figuren selbst wurden dagegen ganz auf ihre in höchstem Maße sprechenden Haltungen reduziert und erscheinen daher dennoch zeitlos. Auf die Handlung im Einzelnen beschreibende Details wurde gänzlich verzichtet, ohne dass sie für die Schilderung des für die Episode wesentlichen Zueinanders der Figuren fehlen würde.

Auch in diesem Fall verbinden sich kompositorische mit inhaltlichen Absichten. So begnügte sich Rouault hier mit nur wenigen Indikationen in breitem Pinselstrich. Die in lediglich drei kräftigen Farben aufgetragenen Akzente sind jedoch so sensibel untereinander abgestimmt, dass die von ihnen berührte Wirklichkeit ganz gegenwärtig scheint. Auch wenn es sich hier nur um eine Studie handelt und im Falle eines autonomen Bildes die Entwicklung des Raumes und der einzelnen motivischen Elemente noch differenziert worden wäre, zeigt diese Arbeit doch, dass Rouault seine Bilder zumindest im Spätwerk in der

⁵⁶³ Die Auferweckung des Lazarus, Joh 11, 1-44.

⁵⁶⁴ Zum Verhältnis von formalen und inhaltlichen Entscheidungen siehe Kapitel 6.2.1.

Regel von der großen kompositorischen Struktur her anlegte und um deren Wahrung auch im weiteren Verlauf der Arbeit bemüht blieb. Die für die Mitte der 1940er Jahre konstatierte festere und bisweilen anekdotische Bildsprache erweist sich damit im Fall des hier zugrunde liegenden Bildes und seiner Übermalung auf geradezu exemplarische Weise als vorübergehender Natur. Überall dort, wo Rouault sich im Ausgangsmotiv erzählerischer Mittel bediente, musste nun allein die Sprache der Form, der Farbe und des imaginären, durch die Gesetze der Perspektive geordneten Raumes als dem allgemeinen kompositorischen Rahmen genügen.

Dabei macht es den Anschein, als sei Rouault sich ganz in diesem kompositorischen Spiel ergangen. So scheint er in der Studie weder selbst auf weitere Differenzierungen gezielt zu haben, noch sie in Funktion einer anderen, in diesem Horizont befindlichen Arbeit gesehen zu haben. Stattdessen erscheint sie vor allem als Medium eines durch die Vorgabe der Fotografie und des auf ihr wiedergegebenen Bildes angestoßenen, um seiner selbst willen geführten Dialogs mit der Wirklichkeit von Farbe und Form sowie der in ihnen in den Blick genommenen Inhalte. Damit aber exemplifiziert jene Studie eine künstlerische Haltung, die allgemein Rouaults Arbeit im Horizont des von ihm apostrophierten Ideals aus „forme, couleur, harmonie“⁵⁶⁵ kennzeichnete und auch einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung des Inachevé bei ihm hatte. Hierauf wird an entsprechender Stelle noch genauer einzugehen sein.⁵⁶⁶

Bei der Frage nach der Entstehungszeit der Studie ergibt sich durch die zugrunde liegende, im Zusammenhang mit der Monografie Venturis stehende Fotografie mit 1948 ein erster terminus post quem. Dieser wird auch durch den Befund des Kolorits bestätigt. Sowohl die spezifische Wahl der Farben als auch deren großzügiger und dennoch sensibler Auftrag sind kennzeichnend für Rouaults Arbeiten der „dernière symphonie“⁵⁶⁷. Dabei deutet insbesondere die Verbindung der unvermischt zum Tragen kommenden Dominanten Gelb, Rot und Grün für eine Entstehung zu Beginn der fünfziger Jahre, sodass der seitens der Fondation Georges Rouault vorgeschlagene zeitliche Rahmen ihrer Entstehung zwischen 1949 und 1956 zutreffend sein dürfte. Der über weiten Teilen der Arbeit liegende, auffallende mattgraue Schimmer weist hingegen auf spätere Oxidationen, die der von Rouault verwendeten Mischtechnik und darüber hinaus wohl auch dem ungewöhnlichen Untergrund der Fotografie geschuldet sind.

⁵⁶⁵ U.a.: Soliloques, zit. nach: Rouault 1994, 15.

⁵⁶⁶ Vgl. Kapitel 7.1.1.

⁵⁶⁷ Gemeint ist die Zeit zwischen 1948-1956, vgl. Kapitel 2.3.3.

4.5. „Clavier pictural“ – Fragmente und Studien als „instrument de travail“

In diesem Kapitel werden abschließend einige Arbeiten aus der Donation'63 in den Blick genommen, die zwar allgemein im Kontext des malerischen Œuvres stehen und Licht auf dessen Genese werfen, als Studien und Fragmente aber letztlich nicht unter die Kategorie „vollendet/unvollendet“ fallen.

4.5.1. Fragmente – bildnerische Elemente als Variablen der Gestaltung

Wie Rouault wiederholt auf ältere Motive und Kompositionen zurückgriff, um sie in immer neuen Variationen durchzuspielen, zu verdichten und fortzuentwickeln, so tat er es auch mit einzelnen, bewährten Elementen der Gestaltung, derer er sich bei der Schaffung neuer Kompositionen bediente. In den 1944 erschienenen „Soliloques“ deutete Rouault selbst diese Methode an : „il est nécessaire [...] de développer des dons d'observation assez rigoureux pour emmagasiner formes et harmonies que nous voyons tous les jours; de nous exercer à les mieux connaître; de jouer avec elles.“⁵⁶⁸ Diese Aussage kann als treffende Charakterisierung des von ihm im Zusammenhang der „unvollendeten Arbeiten“ gebrauchten Ausdrucks des „clavier pictural“⁵⁶⁹ verstanden werden. Allerdings impliziert Letzterer bereits ein Formenreservoir, das sich weniger aus der Wahrnehmung der Außenwelt als auf einer zweiten Ebene aus den auf ihr gründenden eigenen Bildschöpfungen konstituiert. Dies wird besonders in den zahlreichen, in unterschiedlichen Kontexten seines Werkes wiederkehrenden arabesken Formen deutlich, die wie Destillate aus Momenten der Wahrnehmung und der Komposition erscheinen.

Diese Funktion seiner Bilder im Allgemeinen und der Arbeiten aus der Donation'63 im Besonderen wird nirgends sonst so anschaulich wie in den zahlreichen, hier eigens in den Blick zu nehmenden Fragmenten. Sie erscheinen als Extrakte einzelner bildnerischer Elemente, die vom Maler wie Variablen oder Bausteine in unterschiedliche Kompositionen integriert wurden. Sie alle dürften größeren Kontexten entnommen worden sein, die Rouault als Ganze verworfen hatte. Wenigstens das gelungene Fragment sollte als „pièce témoin“ dienen, wie er es 1939 in einer allgemeinen Äußerung gegenüber Roulet zum Ausdruck brachte: „C'est une pièce-témoin, un tableau-témoin. Je l'ai éreinté, il me servira

⁵⁶⁸ Soliloques, zit. nach: Rouault 1994, 43.

⁵⁶⁹ Rouault in einem undatierten Brief an Chabot, zit. nach: AK Paris 1971, Einführung (Dorival), o.S.

pour d'autres.“⁵⁷⁰ Anschaulich wird dies etwa in folgendem Beispiel mit der Darstellung einer der erwähnten arabesken Formen. Dieser Figurentypus wurde von Rouault unter zahlreichen Variationen immer wieder in seine Kompositionen integriert, etwa im Titelblatt für die geplante, jedoch unvollendet gebliebene farbige Version der Illustrationen zu den „Fleurs du mal“⁵⁷¹, wo Rouault den Typus – leicht verändert – durch Spiegelung sogar duplizierte und zum Zentrum einer symmetrischen, ornamental-dekorativen Komposition machte.

Auch in den Untersuchungen dieser Arbeit zur Genese der Illustrationen begegneten vergleichbare Fragmente. Allerdings gilt es in diesem Fall zu unterscheiden. So fanden sich hier zunächst vor allem Beispiele von Fragmenten unter den Farbversuchen zu den Blättern



Abb. 83 „Arabesque“, Inachevé Nr. 841, zwischen 1938 und 1947 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 31,4 × 9,8 cm

des „Miserere“ oder zu den Illustrationen von „Cirque de l’Étoile filante“. Ihnen kam jedoch in der Regel nicht die Bedeutung als Variable oder Baustein innerhalb der Komposition zu. Vielmehr standen sie ganz im Zeichen ihrer Funktion als Experimentierfeld zur farbigen Gestaltung der Illustrationen und zeigten, wie Rouault verschiedene Farbkombinationen zunächst im Ganzen des Motivs durchspielte und später einzelne Partien aus ihnen auswählte, um sie anschließend, möglicherweise collagierend, neu untereinander zu kombinieren.

Bei der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu den Holzschnitten von „Passion“ weisen die zahlreichen Fragmente dagegen mehr und mehr auf den Charakter der ausgewählten Elemente als Bausteine weiterer Kompositionen. So erscheint das Fragment „Christ assis“⁵⁷² aus dem Motiv „Comme à l’herbe, leau de la fontaine...“⁵⁷³ als allgemeine, im Motiv „Viens plus près...“⁵⁷⁴ auch spiegelverkehrt wiederkehrende Variable. In Letzterem findet sich wiederum ein frontal gezeigtes, stilisiertes Schiff auf dem im Hintergrund gegebenen See, das bereits bei den Illustrationen zu den „Réincarnations du Père Ubu“ begegnete und unter den Arbeiten zu „Passion“ ebenfalls als Fragment existiert.⁵⁷⁵

Tergrund gegebenen See, das bereits bei den Illustrationen zu den „Réincarnations du Père Ubu“ begegnete und unter den Arbeiten zu „Passion“ ebenfalls als Fragment existiert.⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ Roulet 1961, 250.

⁵⁷¹ Vgl. hier etwa den später überarbeiteten Entwurf unter: Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2203.

⁵⁷² Inachevé Nr. 842, vgl. Abb. 46.

⁵⁷³ Suarès 2005, 116.

⁵⁷⁴ Ebd., 88.

⁵⁷⁵ „Boat with the pink sail“, 19 x 12 cm, Fragment aus dem Atelier Rouaults, z. Zt. im Besitz der Galerie Richard Nathanson, London (2009).

Hier besteht die Autonomie der im Fragment isolierten Bildteile weniger in einer Autosuf- fizienz als eigener bildnerischer Einheit denn in ihrer Eigenschaft als frei einsetzbare, von der jeweiligen Komposition in einem gewissen Maße unabhängige Variable.⁵⁷⁶

Im Bereich des rein malerischen Œuvres zeigt sich im Motivtopos der „Pierrots au bouquet de fleurs“ mit den autonomen motivischen Elementen des „Pierrot“ und der „Fleurs décoratives“ die Verwendung ganzer Sujets als Variablen innerhalb einer neuen, eigenen Bildschöpfung. Dies wird umso deutlicher, als sich in der Donation’63 auch einige Fragmente finden, in denen Rouault das Element der „fleurs décoratives“ aus dem neu gebil- deten Zusammenhang isolierte und damit so- wohl auf seine ursprüngliche Eigenständig- keit wie auf seine Funktion als motivische Variable hinwies.

Eines von ihnen soll hier stellvertretend vorgestellt werden. Bei ihm handelt es sich um ein Fragment, das einer Komposition wie dem schon besprochenen „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“⁵⁷⁷ entnommen sein könnte. Zwar finden sich bei jenem Motivtopos nur wenige Beispiele, in denen Rouault die Blumenvase stilllebhaft mit Früchten kombiniert hat. Für das Fragment einer Version des autonomen Motivs der „Fleurs décoratives“ oder der wenigen verwandten „Natures mortes“⁵⁷⁸ des Malers aber scheint hier der umgebende Raum zu offen und die Formulierung der Vase zu la-



Abb. 84 „Vase et fruits“, Inachevé Nr. 740, um 1939,
Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 33,1 × 19,8 cm

pidar. Sie rufen nach einer Fortsetzung und Ergänzung im Sinne jenes neuen, im Übrigen lediglich im Blick auf die „unvollendeten Arbeiten“ der Donation’63 als Topos greifbaren und daher bislang kaum wahrgenommenen Motivs.

Auch in seinem Kolorit entspricht das Fragment mehr den üblichen Kompositionen der „Pierrots au bouquet de fleurs“, bei denen sich Rouault von den Gegenstandsfarben nochmals stärker löste, als in den entsprechenden Stillleben. So blieb der hell leuchtende, fast

⁵⁷⁶ Vgl. hier auch Kapitel 6.2.2.

⁵⁷⁷ Inachevé Nr. 599, vgl. Abb. 61.

⁵⁷⁸ Vgl. u.a. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2273.

phosphoreszierend wirkende blaue Grundton zwar im Gesamtwerk des Malers nahezu beispiellos, findet sich aber in etwas gedeckterer Form auch in den oben genannten „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“ wieder. Jenes intensive Blau deutet dabei, wie auch die Datierung im Inventarverzeichnis suggeriert, auf eine etwas frühere Entstehung noch gegen Ende der dreißiger Jahre. In späteren Jahren erschien es dagegen zunächst stärker mit hellen Pastelltönen und ab Mitte der vierziger Jahre schließlich mit dunklerem Blau und Schwarz gemischt.

Angesichts der äußerst lockeren, als lapidar beschriebenen Formulierung der Vase mag die Auswahl dieses Fragments durch Rouault zunächst verwundern. Doch zeigt sich hier letztlich, wie im folgenden, noch zu behandelnden Fragment, dass sein künstlerisches Streben nicht in erster Linie auf eine vollendete Definition des konkreten Bildgegenstandes, sondern auf ein grundlegendes Gleichgewicht der einzelnen, die Komposition im Allgemeinen konstituierenden Elemente zielte. Dieses Gleichgewicht scheint im vorliegenden Fragment bereits in einem äußerst frühen Stadium gegeben, sodass die Isolierung jenes Elements nicht nur im Blick auf seine formelhafte Wiederverwertung in anderen Kontexten geschehen sein dürfte, sondern auch aufgrund seiner allgemeinen Vorbildfunktion für das in der Arbeit als Ganzer sowie in jedem Stadium ihrer Entwicklung angestrebte Ziel aus „forme, couleur, harmonie“.⁵⁷⁹

Wohl kaum ein anderes, in seinen Darstellungen regelmäßig wiederkehrendes Element ist für Rouault jedoch so typisch wie die stark reduzierte, mehr an der Gewandung als am eigentlichen Körper orientierte Bildung einzelner Figuren und Figurengruppen innerhalb seiner späten Landschafts- und Interieurdarstellungen. Welche Bedeutung er selbst ihnen trotz ihrer auf nur wenige Pinselstriche beschränkten Darstellung beimaß, zeigt auch hier eine Reihe von Fragmenten aus der Donation‘63, in denen sie dem einstigen Kontext entnommen und explizit in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt sind. Dass es sich bei ihnen um Fragmente handelt, steht dabei nicht nur wegen des meist unvermittelten Abbruchs der Faktur durch später Beschneidungen, sondern auch aufgrund ihres besonderen Charakters außer Zweifel. So verweisen sie vor dem Hintergrund des Gesamtwerkes Rouaults meist auf einen wesentlich größeren ikonografischen oder kompositorischen Kontext, obgleich der jeweilige Ausschnitt oft so geschickt gewählt ist, dass auch das Fragment als gestalterische Einheit erscheint. Mitunter hat Rouault ein solches Fragment nach der Be-

⁵⁷⁹ Vgl. u.a. Rouault 1994, 115.

schneidung sogar maroufliert und weiter intensiv bearbeitet, sodass es als eigene, neue Einheit erscheint.⁵⁸⁰

Bei dem folgenden Beispiel hat der Maler die zentrale Figurengruppe dem größeren Zusammenhang einer biblischen Szenerie in offener Landschaft mit dem Charakter eines „Paysage biblique“ entnommen. Mit seiner reduzierten, aber sensiblen Formensprache, den

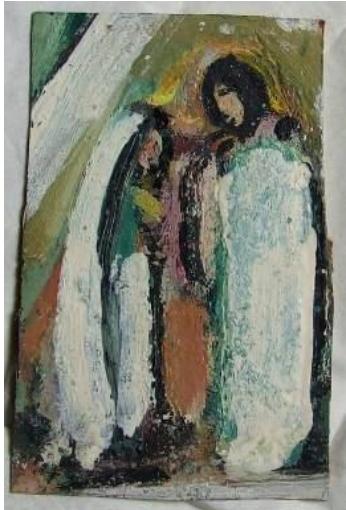


Abb. 85 „Christ et sainte femme“, Inachevé Nr. 359, zwischen 1938 und 1945 [Inv.-Verz. um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf stärkeres Papier fixiert, 15,7 × 10,1 cm

hellen Pastelltönen sowie der noch relativ verhaltenen Materialität ihres Auftrags ist es vermutlich in die Zeit des „bain de lumière“⁵⁸¹ zwischen dem Ende der dreissiger und der Mitte der vierziger Jahre zu datieren. Am linken oberen Rand dieser Arbeit ist noch deutlich der diagonale Verlauf einer der Begrenzungen des breit und steil angelegten Weges zu erkennen, auf dem es in der einstigen Landschaft zur Begegnung zwischen den Gestalten Christi und jener Frau kam. Die Darstellung dieser Begegnung zeigt dabei erneut pars pro toto den für Rouaults Arbeit bedeutsamen Ausgleich, ja geradezu die Identität inhaltlicher und formaler Anliegen, von der großen Komposition bis hinein in das hier ausgewhlte Detail. In ihm setzt sich das Zusammenspiel von ebenso kraftvollen wie sensiblen Farbsetzungen,

die sowohl als Akzente in der großen Komposition fungieren, als auch entscheidend das Zueinander der Figuren und ihre Charaktere indizieren, in weiteren, immer beide Anliegen berücksichtigenden Differenzierungen fort.

Ein zart belebender gelber Akzent wird hier zur Andeutung eines Heiligenscheins und dort zur leicht an die Brust gehobenen Hand der zu Christus geneigten Frau. Selbst die schlichte schwarze Kontur zwischen den Figuren deutet nicht nur einen der beiden Arme Christi an, sondern wird allgemein zu einer Mittlerin zwischen formalen und koloristischen Werten in der Gruppe.⁵⁸² Keine formale Entscheidung scheint hier inhaltlich unbegründet und umgekehrt mit keiner motivischen oder ikonografischen Differenzierung der Komposition Gewalt angetan. Damit aber wird auch dieses Fragment letztlich zum Spiegel dessen, was Rouault im Ganzen der ursprünglichen Komposition angestrebt und dort nach eigener Auffassung offenbar nicht erreicht hatte. In dieser Eigenschaft sowie als Spiegel seines allgemeinen Strebens nach einem Ausgleich zwischen inhaltlichen und formalen Aspekten

⁵⁸⁰ Vgl. u.a. Inachevé Nr. 177.

⁵⁸¹ Vgl. Kapitel 2.3.1.

⁵⁸² Vgl. Kapitel 6.1.1.

scheint Rouault es später aufbewahrt zu haben. Dass er jedoch gerade in diesem Detail zu jener beispielhaften bildnerischen Dichte gelangte, dürfte ohne Zweifel auch mit der Vertrautheit dieses hier durch die Fragmentierung herausgestellten Vokabulars in Zusammenhang gestanden haben.

4.5.2. „Études“ – Improvisationen über bestehende „Themen“

Bei der Frage nach dem allgemeinen Charakter der Bilder aus der Donation'63 und ihrem Status zwischen „œuvre inachevée“ und „instrument de travail“ wurde bereits darauf hingewiesen, dass ungefähr ein Drittel der in ihr befindlichen Arbeiten nicht größer als ein A4-Blatt ist und noch etwa jede zwölfte Arbeit mit ihrem Format sogar unterhalb der Fläche eines A5-Blattes liegt. Bei ihnen handelt es sich neben einer Reihe von Fragmenten vor allem um freie Studien in einem überraschend klassischen Sinn. So scheint der Maler in ihnen eine bestimmte bildnerische Komposition oder Idee auf eine Weise umkreist zu haben, die an Variationen oder freie Improvisationen um ein musikalisches Thema denken lässt. Dabei veranschaulichen sie ebenso die einzelnen Tasten seiner von ihm als „clavier pictural“⁵⁸³ bezeichneten bildnerischen „Klaviatur“ wie seinen konkreten Umgang mit ihr und deren Bedeutung für seine Arbeit.

Die meisten jener Studien stellen Kompositionen von Landschaften und Köpfen dar, die Rouault eine leicht lesbare Grundstruktur lieferten, in der er sich frei bewegen konnte, ohne sich ganz vom Gegenstand zu lösen. Als Studien zielten diese Kompositionen dabei nicht in erster Linie auf eine autonome Arbeit, sondern erscheinen wie allgemeine Annäherungen an das jeweilige Genre sowie das spielerische Ausloten ihres gestalterischen Potentials. Mitunter erscheinen sie lediglich wie absichtlose Fingerübungen im konkreten und übertragenen Sinn, bei denen Rouault schlicht einer tiefen Leidenschaft für die Komposition und die Bewegung der Farben folgte. Ihr diesbezüglicher Charakter wurde besonders in einer von Roulet überlieferten Episode deutlich. So berichtete dieser von seinem Besuch bei Rouault im August 1939 in Beaumont-sur-Sarthe, bei dem ihm der Maler mehrere Alben zeigte, in denen Skizzen vereint waren, die jeweils Motive in unterschiedlichen Farbwerten durchspielten:

Rouault s'assied dans un fauteuil et feuillette devant moi des albums de toile noire, recueils de croquis. – „J'avais cette habitude de tons très rapprochés“, m'explique-t-il

⁵⁸³ Rouault in einem undatierten Brief an Chabot aus den vierziger Jahren (zit. nach: Dorival (Centenaire) 1971, 153.

en me montrant sur une page un croquis traité dans les bleus, puis un autre traité dans les bruns et le rouge sombre. – „J'avais le désir de varier le jeu pictural.“⁵⁸⁴

Die im Folgenden exemplarisch vorzustellenden Studien zum Genre der Landschaft sind



Abb. 86 „Nocturne d'automne, les deux arbres“, Inachevé Nr. 50, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 12,7 × 15,4 cm

aus einer Vielzahl von Arbeiten gleichen Charakters ausgewählt und nach zwei landschaftlichen Grundtypen bei Rouault zusammengestellt. Der erste Grundtyp ist dabei durch eine Betonung der Horizontalen in mehreren vertikal gestaffelten und bildparallel verlaufenden Zonen gekennzeichnet. Die gleichmäßig und ruhig in der Waagerechten verlaufenden vier Bildzonen werden hier nur durch die wenigen Vertikalen einzelner Bäume, Figuren oder eines Turmes am Horizont auf je eigene Weise unterbrochen und rhythmisiert. Lediglich durch sie so-

wie durch die nur leicht veränderte Gewichtung der einzelnen Bildzonen geschieht im Wesentlichen die Variation zwischen den Arbeiten.

In ihrem Kolorit sind sich die Beispiele so ähnlich, dass sie zu einem beredten Zeugnis für die in der Literatur bereits bisweilen vermutete und hier noch in einem eigenen Kapitel zu behandelnde parallele Arbeitsweise Rouaults werden.⁵⁸⁵ Dabei erstaunt vor allem, dass dies offenbar für jeden der einzelnen, durch gewisse zeitliche Abstände voneinander getrennten Bearbeitungsdurchgänge gegolten zu haben scheint. So weisen alle Bilder im Zuge der Überarbeitungen in jeweils denselben Bildzonen eine nahezu identische farbliche Entwicklung vom einstigen Grundton aus gedeckten Olivgrün- und Brauntönen zu helleren und kräftigeren Türkisgrün- und Violettönen auf. Zugleich zeigt sich darin, dass Rouault zumindest in diesen Beispielen weniger planvoll im Sinne des Berichts von Roulet eine Skala von Farbtönen durchkonjugierte, als einfach alle Arbeiten im Zeichen der jeweils bevorzugten Farbpalette behandelte.

Zeitlich dürfte sich die Arbeit an diesen Studien wohl zwischen den Jahren 1947 und 1948 bewegt haben. Kurz vor der Wende zur „dernière symphonie“⁵⁸⁶ fand sich bei den Bildern Rouaults jene gedeckte Farbigkeit, wie sie die unteren Schichten dieser Variationen be-



Abb. 87 „Nocturne d'automne (harmonie verte et mauve)“, Inachevé Nr. 48, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13,9 × 17,5 cm

⁵⁸⁴ Roulet 1961, 247.

⁵⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.3.2.

⁵⁸⁶ Vgl. Kapitel 2.3.3.

stimmen, bevor neue, kräftigere Farbtöne Einzug in sein Werk hielten. Für die Frühzeit dieses Wandels ist der irisierende Kontrast aus Türkisgrün und Violett, in dem Rouault noch den Tenor der vergangenen Jahre aufnahm, ihn aber in seiner Intensität deutlich steigerte, besonders typisch. Zudem lassen sich in der Konzeption der Landschaften von beiden hier vorgestellten Reihen deutliche motivische Parallelen zu Bildern aus dem 1947 veröffentlichten Band „Stella Vespertina“ erkennen. Im Fall der vorliegenden Reihe betrifft dies das Motiv „Claire de lune“⁵⁸⁷. Ob es sich bei ihm um den direkten Ausgangspunkt für die Variationen handelt, bleibt jedoch offen. So variieren die genannten Studien in ihrer Gesamtheit deutlich stärker, als in der hier vorgestellten Reihe. Seine kompositorische Grundkonzeption aber scheint zumindest mittelbar im Hintergrund gestanden zu haben.

Hier wie dort gliedert sich die Landschaft in vier übereinander liegende, das Bild horizontal durchlaufende Zonen, wobei die zweite von ihnen jeweils als ein schmaler Fluss erscheint, an dessen vorderem Ufer sich wenige schemenhafte, aber das Motiv entscheidend belebende Figuren bewegen. Selbst das Kolorit der unteren Schichten entspricht noch dem der Arbeiten aus „Stella Vespertina“. Neben der im Zuge weiterer Übermalungen veränderten Farbgebung unterscheidet die Studien dagegen vor allem die stärkere formale Einfachheit und Dichte. So hat Rouault auf Differenzierungen der einzelnen landschaftlichen Verläufe zugunsten des allgemeinen Rhythmus aus Horizontalen und Vertikalen weitgehend verzichtet. Offenbar suchte er

am Beginn der letzten, vor allem durch das Landschaftsgenre bestimmten Schaffensphase dessen allgemeines kompositorisches Potential neu auszuloten. Vor dem Hintergrund des von Rouault selbst in seinem Text zu „Stella Vespertina“ aufgegriffenen Zitats Henri Frédéric Amiels über die Landschaft als „état de l'âme“⁵⁸⁸ erhielt diese formale Suche jedoch auch eine inhaltliche Dimension und die einzelne Variation den Charakter kompositorischer „Fingerübungen“ oder denjenigen von Meditationen.

Bei einem Blick auf die konkrete Entwicklung der Studien zeigt sich, dass Rouault bei den letzten Überarbeitungen mit hellem Türkisgrün und Violett sowie einigen Akzenten in



Abb. 88 „Nocturne d'automne (harmonie rouge et verte)“, Inachevé Nr. 51, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 14,1 × 17 cm

⁵⁸⁷ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2307.

⁵⁸⁸ Amiel, Henri, Frédéric, Journal intime, Oktober 1852 (vgl. „Stella Vespertina“, zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 33).

Weiß meist lediglich in den Flächen noch Farben auftrug, nicht jedoch in das Gerüst der Konturen eingriff. Die einzige Ausnahme bildet die zweite Arbeit, in der Rouault die Konturen der Bäume am Horizont nicht wie gewöhnlich mit Tusche, sondern mit Ölfarbe erneuerte. Zugleich aber liegen die zuletzt erneuerten schwarzen Konturen in den übrigen Fällen durchgehend über den darunter liegenden Schichten in gedecktem Olivgrün und Braun. Hieraus ergibt sich der Schluss, dass Rouault wegen der besonderen, von ihm gebrauchten Mischtechnik die Behandlung der Konturen und der farbigen Flächen im Werkprozess voneinander trennte. Diese, zunächst wohl durch die materiale Verschiedenheit der beiden Elemente bedingte Vorgehensweise verlangte dem Maler damit nicht nur eine ungewöhnliche Disziplin ab, sondern prägte auch in kaum zu überschätzender Weise seinen individuellen Stil.⁵⁸⁹

Die konsequente Trennung von Farbe und Zeichnung begünstigte mit dem Verzicht auf eine klassische Modellierung der Form durch die Farbe nicht nur die weitgehende Reinhaltung der aufgetragenen Farbtöne, sondern auch die häufig hervorgehobene flächenhafte Wirkung der Bilder Rouaults. Vor allem aber brachte dieser Wechsel zwischen den zentralen bildnerischen Elementen einen wiederholten Perspektivwechsel in der Genese des jeweiligen Werkes mit sich. Unter wechselnden Vorzeichen konnte Rouault hier stets den Blick auf das Ganze der Arbeit richten und so dessen große Komposition immer neu prüfen und verdichten, ohne sich im einen oder im anderen Fall in die Behandlung von Details zu verlieren. Damit aber erwuchs das Bild von Beginn an aus einer in dieser Radikalität innerhalb der zeitgenössischen figurativen Kunst kaum ein zweites Mal begegnenden grundsätzlichen Spannung zwischen diesen beiden, auch im unterschiedlichen Material zum Tragen kommenden Polen der Farbe und der Zeichnung.

Angesichts des in dieser konsequenten Trennung liegenden Abstraktionspotentials erstaunt jedoch die vergleichsweise natürliche Perspektive dieser Landschaftsstudien. So liegt nicht nur der Horizont in der Regel etwa auf der Augenlinie des Betrachters. Auch jene die Landschaft bestimmenden vier Bildzonen erscheinen in natürlicher Tiefenstaffelung als schmale, die Komposition durchziehende Streifen. Selbst die rhythmisch zwischen den beiden Grundtönen in den Zonen wechselnde Farbigkeit evoziert den Eindruck einer natürlichen Abfolge zwischen den Elementen Erde, Wasser und Himmel. Zwar zeigte sich bereits, dass Rouault den Landschaften dieser Jahre und nicht zuletzt den Referenzmotiven aus „Stella Vespertina“ vorübergehend wieder eine vergleichsweise natürliche Perspektive zugrunde legte. Vor dem Hintergrund seiner wiederholten Betonung der Bedeutung der

⁵⁸⁹ Vgl. Kapitel 6.1.1.

Natur für seine künstlerische Arbeit aber scheint es symptomatisch, dass gerade in Studien, in denen er sich der Essenz dieses Genres zu nähern suchte, dieser Bezug besonders offensichtlich wird.

Im zweiten, ebenfalls durch etliche Studien repräsentierten landschaftlichen Grundtypus ist die horizontale und vertikale Gliederung der einzelnen Zonen weniger eindeutig. Bei ihnen



Abb. 89 „Nocturne d'automne (harmonie rose et verte)“, Inachevé Nr. 47, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13 × 15,9 cm

führt jeweils ein zentraler, meist breit über die gesamte Bildbasis angelegter Weg in starker Verkürzung zu einem leicht erhöhten Horizont. Mit den mal mehr, mal weniger prägnanten Diagonalen seiner äußeren Ränder ist er wie ein Keil in die Horizontalen der Landschaft getrieben, verleiht dem Bild aber auf diese Weise ein natürlicheres Zentrum, auch wenn sein genauer Verlauf unbestimmt und im Wesentlichen der Imagination des Betrachters überlassen bleibt. Durch dieses Fehlen einer letzten Klarheit in der Gliederung und im

landschaftlichen Verlauf wirkt diese zweite Reihe in ihrer Komposition noch freier als die erste. Ihre räumliche Wirkung gewinnt sie vor allem aus dem Verhältnis der Landschaft zu den in ihr oft lediglich durch wenige Farbakzente indizierten Figuren. Sie bewegen sich nicht mehr nur bildparallel als Vertikalen im ruhigen horizontalen Verlauf der einzelnen landschaftlichen Zonen, sondern in die Tiefe des Bildes hinein und werden damit zu einem wesentlichen Element der Erschließung des Raumes. Fast scheint es, als sei das Verhältnis von Figur und Landschaft das eigentliche Thema dieser Studien und als repräsentierten die Figuren hier damit geradezu sinnbildhaft die Auffassung von der Landschaft als Bild der menschlichen Seele.

Auch wenn jene formalen Unterschiede hier auf einen anderen Landschaftstypus verweisen, dürften diese Studien im gleichen Kontext wie die zuvor behandelte Reihe entstanden sein. Dies zeigen nicht allein die hier wie dort in den letzten Schichten dominierenden Farbtöne Türkisgrün, Rotbraun, Altrosa und Violett, sondern auch die Farben der darunter liegenden Schichten, deren Abfolge auf einen ganz ähnlichen Rhythmus der Entstehung



Abb. 90 „Nocturne d'automne (premier plan rose)“, Inachevé Nr. 46, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13,5 × 16,5 cm

und Überarbeitung deuten lässt. Zudem scheint diese Reihe in „Crépuscule“⁵⁹⁰ abermals durch einen mittelbaren oder unmittelbaren Bezug zu einem der Motive aus „Stella Vespertina“ gekennzeichnet. Dabei zeigt sich im direkten Vergleich erneut die äußerste Vereinfachung und Reduktion erzählerischer Momente zugunsten der kompositorischen



Abb. 91 „Nocturne d'automne, route cyclamen“, Inachevé Nr. 44, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 12,1 × 16,4 cm

Essenz und ihrer oben erwähnten, allgemeinen inhaltlichen Implikationen.

Wie sehr kompositorische Erwägungen bei der Entwicklung der Studien im Zentrum standen, erweist sich nicht zuletzt auch in der Tatsache, dass Rouault seine Farben in die einzelnen Zonen einbrachte, ohne mit ihnen den landschaftlichen Verlauf signifikant zu formen oder zu differenzieren. Besonders deutlich wird dies im Beispiel des Inachevé Nr. 46, wo Rouault den Farbton des Weges um

die auf ihm befindlichen Figuren herum ohne jegliche Tiefenwirkung wie auf einer Fläche ausbreitete. Andernorts stellte er dagegen einstige Differenzierungen mit neuen Übermalungen in Frage und brachte sie mit Elementen der reinen Komposition in Reibung. Gerade diese Reibung aber scheint dabei die Imagination des Malers und seinen freien Gestaltungswillen entscheidend aktiviert zu haben. Hier war letztlich der eigentliche Ort des dia-logischen Prinzips in der Kunst Rouaults, in dem es ebenso zum lebendigen Ausgleich zwischen Form und Inhalt, wie zwischen den bildnerischen Elementen der Farbe und Zeichnung kam.⁵⁹¹

5. Der allgemeine Befund der „Inachevés“ zum Werkprozess

Nach der eingehenden Analyse einzelner Arbeiten aus der Donation‘63 und ihrer Aussagekraft bezüglich der Genese konkreter Beispiele aus dem vollendeten grafischen und malerischen Œuvre Rouaults, soll nun der Blick auf grundlegende Aspekte des Werkprozesses und ihren allgemeinen Niederschlag in den untersuchten Arbeiten geworfen werden. Dabei lassen sich Aussagen hinsichtlich der von Rouault verwendeten Materialien und Techniken, seiner Strategien der Überarbeitung sowie der allgemeinen Methoden und Rhythmen seiner Arbeit machen.

⁵⁹⁰ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2380.

⁵⁹¹ Vgl. Kapitel 4.3.2.

5.1. Materialien und Techniken

Einen wichtigen Bereich bei der Untersuchung des Werkprozesses nimmt die Frage nach den verwendeten Materialien und Techniken ein. Sie bildet gewissermaßen die Basis für alle folgenden Betrachtungen und ist im Falle der Malerei Rouaults mit seiner unkonventionellen Maltechnik und außergewöhnlichen materialen Passion von besonderer Relevanz.

5.1.1. Die Mischtechnik Rouaults

In seiner Einführung zu den „unvollendeten Arbeiten“ der Donation’63 im Katalog der Ausstellung zum Centenaire schrieb Dorival 1971: „dans la même œuvre, Rouault utilise souvent gouache, pastel, encre de Chine etc. [...] Il n'est donc pas possible [...] de grouper précisément les œuvres suivant la technique employée.“⁵⁹² Diese Unsicherheit bezüglich einer eindeutigen Definition der von Rouault verwendeten Maltechnik schlug sich auch in den Bildlegenden der meisten Monografien und Ausstellungskataloge nieder, wo in der Regel auf eine genauere Differenzierung der Techniken verzichtet und im Falle der Gemälde oft lediglich von „huile“ oder „huile sur toile/sur papier“ gesprochen wird. Isabelle Rouault unternahm dagegen in ihrem Vorwort zum Werkverzeichnis des malerischen Œuvres zumindest den Versuch einer summarischen und bereits teilweise auf ihre konkrete Verbindung untereinander gerichteten Aufzählung der im Werk Rouaults insgesamt begrenzenden Techniken:

Les divers procédés auxquels l'artiste a eu successivement recours peuvent cependant être résumés ainsi: fusain, fusain et crayon, aquarelle et pastel, encre de couleur, peinture à l'essence et crayon gras, monotypes, détrempe à la colle, lavis, gouache et pastel, huile sur préparation de colle, gouache et huile (quelquefois), dessin et lavis à l'encre de Chine; enfin, Rouault a définitivement adopté la technique de l'huile.⁵⁹³

Ähnliche Aufzählungen fanden sich, wenngleich weniger differenziert, schon in der großen Monografie Pierre Courthions, die mit einem ersten, ebenfalls unter Mitarbeit Isabelle Rouaults erstellten Werkverzeichnis versehen war, sowie in der, zusammen mit Erinnerungen der ältesten Tochter des Malers, Geneviève Nouaille-Rouault, erschienenen Monografie Waldemar Georges.⁵⁹⁴

⁵⁹² Dorival 1971, 153.

⁵⁹³ Dorival/Rouault 1988, 4f.

⁵⁹⁴ Vgl. Courthion 1962, 442 sowie George/Nouaille-Rouault 1981, 22.

Grundsätzlich sind der obigen Aufzählung mit Blick auf die Donation'63 nur wenige weitere, vom Maler seltener verwendete Materialien und Techniken hinzuzufügen. So hat sich Rouault bei einigen Arbeiten auch der Gold- und Bronzefarbe bedient, wobei diese Verwendung überraschende inhaltliche Konnotationen haben konnte, wie etwa beim Beispiel eines nach dem Vorbild spätantiker und mittelalterlicher Bilder oder Ikonen durchgehend mit einem Goldton unterlegten „Calvaire, vierge au voile bleu“ von 1939.⁵⁹⁵ Eine entsprechende inhaltliche Konnotation mit vermutlich profanem Hintergrund zeigt dagegen eine im Zusammenhang der Bühnendekoration der Aufführung der Ballets russes entstandene „Figure (harmonie dorée)“⁵⁹⁶, die eine in Bronzefarbe gegebene Krone trägt. In den meisten anderen Fällen aber standen hinter dieser Wahl rein ästhetische Absichten oder mit ihnen verbundene maltechnische Experimente.

Bei den einzelnen Konnexions der von Isabelle Rouault aufgeführten Techniken fällt in des zweierlei auf. Zum einen wurde hier, anders als bei den übrigen Techniken und deren Verbindungen untereinander, ausdrücklich betont, dass Rouault Gouache- und Ölfarbe nur selten miteinander verband. Dies verwundert insofern, als jene Variation der klassischen Mischtechnik aus Tempera- und Ölfarbe auch nach dem Zeugnis der „Inachevés“ bis zuletzt entscheidend die Arbeit Rouaults prägte. Zum anderen blieb die für das allgemeine Erscheinungsbild der Arbeiten Rouaults konstitutive Verwendung der Chinatusche innerhalb dieser Mischtechnik ungenannt. Dies gilt auch für die übrige Rouault-Literatur. Zwar erwähnte Dorival im obigen Zitat die Verbindung von Gouache und Pastell mit der Chinatusche. Dass es sich bei den typischen schwarzen Konturen der meisten Gemälde aber spätestens seit den Jahren der Maturité⁵⁹⁷ fast ausschließlich um Chinatusche handelte, fand bislang fast keine Erwähnung.

Dabei erkannte Hergott bereits einen materialen Unterschied zwischen den Konturen und den von ihnen eingeschlossenen Farbflächen, ohne jedoch nach der genauen Natur der hier verwendeten Materialien zu fragen:

Es sind diese aus einer matten und sehr dünnflüssigen Farbe gesetzten schwarzen Linien, offensichtlich weniger pastös als die übrigen Teile des Bildes, die es dem Betrachter gestatten, das Bild „zu lesen“. Ihre Fragilität vermittelt den Eindruck, dass die Zeichnung so tief in die Materie integriert ist, dass sie keiner deutlichen Linie bedarf.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Inachevé Nr. 200.

⁵⁹⁶ Inachevé Nr. 739.

⁵⁹⁷ Vgl. Kapitel 2.3.

⁵⁹⁸ Hergott 1997, 122.

Einzig Cherchène erwähnte in ihrer bislang unveröffentlichten Arbeit über die „Techniques picturales de Georges Rouault“ auch die „utilisation d’encre de Chine, pour les cernes, qui se distingue par sa brillance.“⁵⁹⁹ Für das Verständnis des Werkes Rouaults und seiner spezifischen Charakteristika ist diese Form der Mischtechnik von geradezu elementarer Bedeutung. So ist sie nicht nur symptomatisch für die strikte Trennung der zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung, sondern auch entscheidend mitverantwortlich für die besondere Oberflächenstruktur der späten Bilder Rouaults mit ihren aus immer neuem, pastosem Auftrag der Farben entstandenen Erhebungen und den tiefen, sie durchschneidenden „Tälern“ aus dünnflüssiger Chinatusche.

Erstmals traten diese Charakteristika im Zusammenhang der Überarbeitung der Gouachevorlagen für die Holzschnitte zu „Passion“ zu Tage.⁶⁰⁰ Ausgangspunkt der Wahl der Chinatusche für die Konturen dürfte bei Rouault vor allem deren starke Deckkraft und Lichtabsorption gewesen sein, mit der sie sich selbst von der bereits gut deckenden schwarzen Gouachefarbe unterschied. Hiermit brachte sie zusätzlich die zwischen die Konturen eingebrochenen Farben in größtmöglichen Kontrast zur Geltung. Zudem erlaubte Rouault die dünnflüssige Konsistenz der Tusche auch in der Malerei einen lockeren, fast zeichnerischen Stil, mit dem er das seinen Kompositionen zugrunde liegende Gerüst mit besonderer Leichtigkeit entwerfen und immer wieder erneuern konnte.

Doch erforderte diese Art der Mischtechnik auch eine besondere Disziplin im konkreten Werkprozess. So galt es, die unterschiedlichen Trocknungszeiten der Materialien sorgsam zu beachten, um stärkere Verwerfungen zwischen ihnen zu verhindern. Denn während die wasserlöslichen Malmittel der Gouache und der Chinatusche schnell an der Luft trockneten, bedurfte es langer Trocknungszeiten für die fettige, oft äußerst pigmenthaltige und pastos aufgetragene Ölfarbe. Diese Unterschiede legten aus konservatorischen Gründen auch eine klare Abfolge beim Auftrag der einzelnen Materialien nahe. Hierauf wies erneut Cherchène hin, wenn sie schrieb:

En raison de la conservation de la peinture, il est nécessaire de peindre gras sur maigre: La couche définitive, étant en contact avec l’air, séchera plus vite que la couche sur laquelle elle repose. Cette dernière est enfermée entre le support et la peinture ou entre deux couches de peinture, or si la couche définitive sèche plus vite que les autres, elle aura tendance à tirer et par conséquent à craqueler.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Cherchène 1991, 83.

⁶⁰⁰ Inachevés Nr. 830, vgl. Abb. 50.

⁶⁰¹ Ebd., 47.

Weiter schrieb Cherchève, dass Rouault seine Bilder in der Regel gemäß diesen Forderungen des Materials zunächst in dünnflüssiger Gouache begann und erst in weiteren Übermalungen mehr und mehr zur Ölfarbe überging. Gesichert ist diese Praxis vor allem im Fall der oben erwähnten, später in Öl überarbeiteten Gouachevorlagen zu den Holzschnitten von „Passion“. Besonders anschaulich wird dies bei einer auf Transparentpapier gemalten, noch zu behandelnden Variation des Motivs „Je cours tout le long de votre ombre“⁶⁰². Darüber hinaus aber zeigt sich diesbezüglich bei den Arbeiten aus der Donation’63 ein durchaus heterogenes Bild. Weder findet sich bei den Beispielen früher Entwicklungsstadien eine alleinige Beschränkung auf leicht trocknende Tusche und Gouachefarbe, noch in den letzten Schichten von Bildern in fortgeschrittenen Stadien eine solche auf fattigere Ölfarbe. Dass sich Rouault nur bedingt an diese Gesetzmäßigkeiten hielt, zeigt sich noch eindrücklicher in etlichen Beispielen für die von Cherchène geschilderten Verwerfungen bei vollendeten wie unvollendeten Bildern. Dabei dürfte hierfür nicht nur das leidenschaftliche Ungestüm des Malers, sondern auch seine alchimistische Passion und Faszination für die materielle und koloristische Vielschichtigkeit beim Auftrag der Farben verantwortlich gewesen sein. Vor diesem Hintergrund ist erneut bei Hergott zu lesen:

Pour lui [Rouault], les techniques se valent et sont indifférentes. Il lui suffit de parvenir à „les posséder à fond“ pour pouvoir aller au-delà. Plus artiste qu’artisan, il n’a jamais attaché une trop grande importance à ce que l’on appelle le „bien peint“ ou le „métier“.⁶⁰³

Umso mehr galt es, auch die pastosen Aufträge in Öl vor neuen, möglicherweise in Gouache oder Tusche vorgenommenen Übermalungen weitestgehend durchtrocknen zu lassen. Dass Rouault diesen Forderungen im Allgemeinen entsprach, zeigt nicht zuletzt seine mit den Jahren immer stärker etablierte Praxis der Malerei „à reculons“, auf die noch eigens einzugehen sein wird.⁶⁰⁴

5.1.2. Die Faktur des Farbauftags

In seiner Schrift „Comment on regarde un tableau“ schrieb Matteo Marangoni 1947 über die Bedeutung des Pinselduktus für die Analyse eines Bildes und der in ihm zum Ausdruck kommenden künstlerischen Absichten: „La touche est la traduction la plus immédiate de la

⁶⁰² Inachevé Nr. 227 (r/v), vgl. Abb. 96-98.

⁶⁰³ Hergott 1992, 55.

⁶⁰⁴ Passeron 1974, 308, vgl. Kapitel 5.3.1.

sensibilité de l'artiste, puisque c'est la voie de transmission la plus spontanée et la plus rapide de son esprit, de son âme, au pinceau, à travers la main obéissante et experte.“⁶⁰⁵ Besonders transparent aber wird jene persönliche Handschrift eines Künstlers verständlicherweise in seinen unvollendet gebliebenen Arbeiten. Gerade bei Rouault ermöglichen sie einen ungewöhnlichen Blick unter die am Ende eines oft langen und wechselvollen Werkprozesses stehende schrundige Oberfläche, über die es bei Courthion heißt: „...der Schweiß der schöpferischen Arbeit ist hier gleichsam zum Relief geronnen. Bis zum Bildrande hin lebt alles von der Berührung des Malers.“⁶⁰⁶

Dieser Berührung in der individuellen Faktur des Malers soll hier nachgegangen werden. Dabei ist grundsätzlich zwischen den Elementen der Farbe und der Zeichnung zu unterscheiden. So haben die meist tiefschwarzen Konturen aufgrund der dünnflüssigen Konsistenz der Chinatusche den von Rouault selbst gern hervorgehobenen Charakter des „Geschriebenen“⁶⁰⁷. Hier bediente sich der Maler in der Regel feinerer Pinsel mit langem Marderhaar, wie sie auch in der klassischen chinesischen und japanischen Kalligrafie Verwendung fanden. Dabei waren sie für ihn so unersetztlich, dass er sie sich zu Beginn der 1940er Jahre im südfranzösischen Exil durch den Freund Roulet aus der vom Krieg verschont gebliebenen Schweiz beschaffen ließ.⁶⁰⁸ Der eigentliche Farbauftag variiert dagegen in Abhängigkeit von dem jeweils eingesetzten Material von der dünnflüssigen Gouache- oder sogar Aquarellfarbe bis hin zur pastosen, äußerst pigmenthaltigen und mitunter direkt aus der Tube aufgetragenen Ölfarbe. Dabei bediente sich Rouault meist breiter, kurzer und kräftiger Borstenpinsel sowie gelegentlich auch des Malspachtels oder sogar der bloßen Finger.

Auf die Verwendung der Finger wies auch Roulet in seinen Schilderungen eines Besuches im Atelier des Malers in Golfe-Juan hin.⁶⁰⁹ Allerdings geht dabei aus dem Zusammenhang hervor, dass Rouault hier mit den Fingern die Farben weniger aufgetragen, als auf der Fläche bewegt und untereinander vermittelt hat. So heißt es über die Arbeit am Bild eines Pierrots: „Il ... obscurcit du doigt quelques tons trop sonores...“⁶¹⁰ Hier wird der Maler mit seinen Fingern den rein aufgetragenen Farbkörper durchbrochen und die Farbe teils wieder aufgenommen, teils mit den darunter und daneben liegenden Farben moduliert haben. Ihr

⁶⁰⁵ Marangoni, Matteo, Comment on regarde un tableau, Neuchâtel 1947, 147.

⁶⁰⁶ Courthion 1962, 249.

⁶⁰⁷ Vgl. Roulet 1961, 245.

⁶⁰⁸ Allerdings erwähnte Roulet, dass seine Suche nach jenen Pinseln auch in der Schweiz erfolglos geblieben sei und er daher – zum Bedauern Rouaults – auf Pinsel mit Katzenhaar habe ausweichen müssen (vgl. Roulet 1961, 261).

⁶⁰⁹ Vgl. Kapitel 4.1.

⁶¹⁰ Ebd., 263.

Einsatz hatte also auf der materialen Ebene einen eher destruktiven, wenn auch im Bild vermittelnden, harmonisierenden Charakter. In einem Kommentar Rouaults zum gleichen Bild klingt nochmals dies an, wenn er nach einigen Retuschen von Roulet mit der Bemerkung zitiert wird: „Et puis enlever un peu l'éclat de ce blanc...“⁶¹¹. Auch hier wurde der dichte, homogene Auftrag der Farbe gebrochen und auf diese Weise sowohl in seiner Oberflächenstruktur differenziert als auch in seinem Kolorit nuanciert. Obwohl diese Schilderungen eine Bestätigung im konkreten Befund der „Inachevés“ finden, die immer wieder einzelne Spuren von Fingerabdrücken aufweisen, scheint die in der Literatur mitunter zu findende Feststellung, Rouault habe später mehr mit den Fingern als mit dem Pinsel gearbeitet, überzogen.⁶¹² Sie dürfte vor allem metaphorisch im Sinne der oben angeführten Formulierung Courthions zu verstehen sein, bis zum Bildrand hin lebe alles von „der Be- rührung des Malers“.

Auch der Spachtel scheint von Rouault in den späten Jahren der „ivresse de la matière“⁶¹³ seltener genutzt worden zu sein als in der Literatur angesichts der für diese Zeit typischen materialen Qualität des Farbauftrags gemeinhin angenommen.⁶¹⁴ Nur einige bedeutende Bilder der zwanziger und frühen dreißiger Jahre wie das Selbstbildnis „L'Apprenti- ouvrier“⁶¹⁵ von 1925 oder die „Sainte Face“⁶¹⁶ aus dem Jahr 1933 zeugen von einer meisterhaften Spachteltechnik. Mit der zunehmend pastosen Malweise und der Entwicklung seiner besonderen Mischtechnik aus Öl, Gouache und Chinatusche aber verlor sich die Verwendung des Spachtels bei Rouault zu Beginn der vierziger Jahre fast ganz. Diese Entwicklung ist insofern nachvollziehbar, als die Spachteltechnik einer weitgehend planen Fläche bedurfte, um ihre Reize im Wechselspiel der Schichten zu entfalten.

Hierzu aber war nicht nur ein gleichmäßiger Auftrag der Farbmassen, sondern auch – im Gegensatz zu der von Rouault verwendeten Mischtechnik – ein homogenes Malmittel erforderlich. Eines der letzten Beispiele für die Spachteltechnik unter den Arbeiten der Donation’63 stammt folgerichtig vom Ende der dreißiger Jahre.⁶¹⁷ Auf der schrundigen Oberfläche der Bilder des Spätwerks aber kam sie kaum mehr zum Einsatz. Stattdessen erreichte Rouault ähnliche Effekte mit dem mal sensiblen, mal energischen Gleiten des mit Farbe unterschiedlichster Konsistenz gefüllten Pinsels über das bewegte Relief der Farb-

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Vgl. u.a. Chabot 1961, 35.

⁶¹³ Cherchève 1991, 93.

⁶¹⁴ Vgl. u.a. Courthion 1962, 249 und Gohr 1983, 129.

⁶¹⁵ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2534.

⁶¹⁶ Ebd., Kat.-Nr. 1510.

⁶¹⁷ Inachevé Nr. 498.

schichten. Cherchève ordnete Rouaults Farbaufrag vor diesem Hintergrund einer unter dem Stichwort „*morcelée-tirée*“ bei Passeron zu findenden Kategorie des Pinselduktus zu: „La touche de Rouault est du type *morcelée-tirée*, c'est-à-dire que le pinceau pose des touches espacées laissant percevoir le dessous.“⁶¹⁸

Dort, wo der Maler auch in späteren Jahren noch zum Spachtel oder zum Palettmesser griff, geschah dies unter anderen Vorzeichen. So findet sich im Fonds der „*Inachevés*“ eine Arbeit aus den frühen fünfziger Jahren, bei der er das erhabene Relief eines gemalten Rahmens durch intensives Kratzen, Schaben und Schneiden der bereits angetrockneten Farbe mit dem Spachtel zurückzudrängen und einzuebnen versuchte.⁶¹⁹ Ähnliches dokumentiert auch eine in diesen Jahren entstandene Fotografie von Yvonne Chevalier, auf welcher der Maler mit kräftigem Druck die Oberfläche eines seiner Bilder mit einem Palettmesser zu bearbeiten scheint.⁶²⁰ Wie schon bei der gelegentlichen Zuhilfenahme der bloßen Finger changierte die Verwendung des Spachtels hier jedoch letztlich auch zwischen genuin gestalterischen und destruktiven Funktionen.

Für die eigentliche Arbeit Rouaults mit dem Pinsel scheint indes die Beobachtung Venturis zutreffend, der 1959 angesichts der noch eigens in den Blick zu nehmenden Praxis wiederholter Übermalungen von der „*manière d'ajouter au lieu de retrancher*“⁶²¹ schrieb. Klassische „*repentirs*“ finden sich bei Rouault kaum. Stattdessen legte er immer neu Farbschicht über Farbschicht, bis der gewünschte Zustand erreicht war. Auffallend häufig begegnen dabei unter Beispielen für die frühen Stadien des Komponierens und Konsolidierens auch flächenweise Aufträge mit nur einer Farbe – meist einem mit dem Grundton des Bildes gebrochenen Weiß – die auf eine gezielte Untermalung hinweisen. In einigen Fällen liegen sie auch über bereits stärker differenzierten Bildteilen, wo sie offenbar als Über- wie als Untermalung dienten, weil die darunter liegende Partie offenbar verworfen worden war und über ihr eine neue Form weitgehend frei etabliert werden sollte.

Zwar changierte bei Rouault der Farbaufrag in einem gewissen Maß immer zwischen dem transitorischen Charakter einer Untermalung oder eines skizzenhaften Entwurfs und dem Versuch einer fortschreitenden Differenzierung, sodass sich das zuvor beschriebene Phänomen mehr oder weniger durch die Entwicklung beinah aller seiner Bilder zog. Unter den „*unvollendeten Arbeiten*“ der *Donation'63* findet sich jedoch eine Reihe von Beispielen, wie „*Profil – harmonie blanche*“, in denen diese Praxis aber über jenes gewöhnliche Maß

⁶¹⁸ Cherchève 1991, 36.

⁶¹⁹ Inachevé Nr. 766.

⁶²⁰ Die Fotografie ist im Sonderband der Zeitschrift *XXe siècle* zum 100. Geburtstag des Malers reproduziert (*XXe siècle* 1971, 89).

⁶²¹ Venturi 1959, 82.

hinaus mit besonderem maltechnischem Kalkül erfolgte.⁶²² Mit ihm schloss Rouault letztlich an die Praxis der klassischen, über Jahrhunderte hin bewährten Schichtenmalerei an, womit das Bild des seit seinem Frühwerk oft vorschnell dem Expressionismus zugerechneten und wegen seiner „unsauberen“⁶²³ Malweise nicht selten kritisierten Künstlers zumindest teilweise relativiert wird.

Dabei rührte diese Praxis an den Wesenskern der Kunst Rouaults und des ihr zugrunde liegenden Werkprozesses, verband sich in ihm doch das „savoir faire“ einer soliden handwerklichen und akademischen Ausbildung

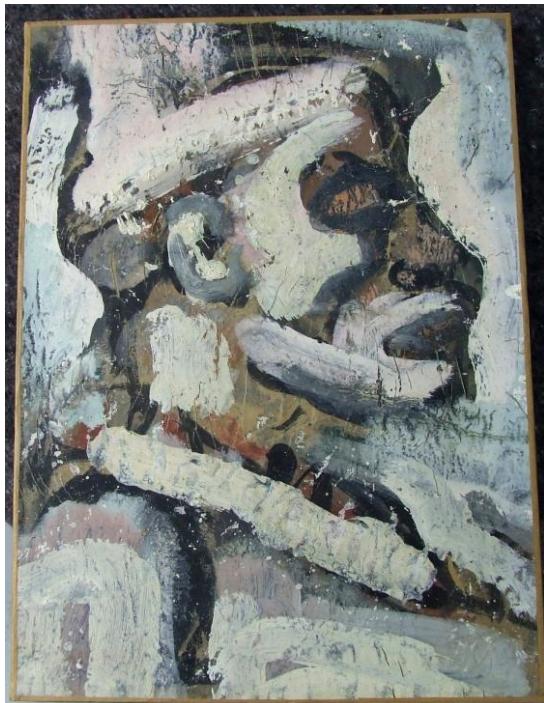


Abb. 92 „Profil – harmonie blanche“, Inachevé Nr. 611, 1937-1942, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 48,3 × 35 cm

achefarbe. Doch finden sich in der Donation'63 auch Beispiele, in denen der Maler die Unter- und Übermalungen in verschiedenen Stadien des Werkprozesses gleich in Ölfarbe vornahm.⁶²⁴

Vergleicht man nun den konkreten Pinselduktus in den unterschiedlichen Stadien der Ausführung, fällt auf, dass er sich mit zunehmendem Grad der Vollendung kaum verfeinerte. Selbst der von Rouault geschätzte Eugène Delacroix vertrat trotz seiner Vorbehalte gegen-

⁶²² Auch unter den im Zusammenhang der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu Passion entstandenen Arbeiten begegnen vergleichbare Beispiele (vg. u.a. Inachevés Nr. 173, 230, 831).

⁶²³ U.a.: Louis Vauxcelles im Jahr 1904: „On ne perçoit rien, rien que pâte de caviar, cirage et bitume...“ (zit. nach: Venturi 1948, 54).

⁶²⁴ Vgl. u.a. erneut „Profil – harmonie blanche“ (Inachevé Nr. 611, vgl. Abb. 92).

über dem klassische „fini“⁶²⁵ der akademischen Malerei und seines Eintretens für Momente des „inachevé“⁶²⁶ noch den alten Grundsatz vom „ébaucher avec un balai et finir avec une aiguille“⁶²⁷. Rouault behielt dagegen den großzügigen Duktus, mit dem er jeweils zu Beginn einer Arbeit die Komposition ordnete, auch im weiteren Verlauf des Werkprozesses weitgehend bei. So war bereits vom Prinzip des „ébauche sur ébauche“⁶²⁸ die Rede. Mit ihm stellte er immer neu und mutig die Frage nach der Komposition als Ganzer und konfrontierte damit die Darstellung außerbildlicher Inhalte unablässig mit der Eigengesetzlichkeit des bildnerischen Mediums.

Ein Blick auf Beispiele für das Stadium des Komponierens wie etwa „Robes rouges, toques noires“⁶²⁹ macht diesen Mechanismus eines fortwährenden, kraftvoll vorgenommenen Ausgleichs zwischen den Gesetzen der Darstellung und der Komposition besonders anschaulich. Mittels großer, mit breitem Borstenpinsel ausgeführter, meist noch unverbundener Farbsetzungen durchmaß Rouault hier die Koordinaten des Formats und spannte den Gegenstand in eine erste, lockere kompositorische Anlage ein. Diese Vorgehensweise wurde in der Literatur bisweilen auch als ein „patchwork d'aplats“⁶³⁰ charakterisiert. Ähnliches gilt auch für die „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“⁶³¹ als Beispiel einer weiter fortgeschrittenen Arbeit. Hier fügten sich die Farbsetzungen langsam zu einer zusammenhängenden Komposition, ohne dass sich der Farbauftrag wesentlich änderte. Vielmehr war der Pinselduktus wegen des größeren Formates noch kraftvoller und entwickelte teilweise eine Eigendynamik, in der seine Bewegung selbst formschaffend wurde und genuin zeichnerische Funktionen der Kontur übernahm.

Zugleich begann Rouault hier mit den wechselnden Graden der Transparenz seines Auftrags ein erstes Spiel zwischen den Schichten, das für Momente selbst in den Fokus geraten zu sein scheint und die dialogische Komponente des Werkprozesses betonte. Dieses Spiel setzte er, wie andere Beispiele aus der Donation'63 zeigen, auch im weiteren Verlauf des Werkprozesses fort. Dabei kam es zu vielfältigen Überlagerungen, durch welche sich das Bildgefüge mehr und mehr verdichtete, ohne dass der Maler gezielt um eine Schließung der offenen Partien zwischen den einzelnen Elementen der Darstellung bemüht war. Mit

⁶²⁵ Im akademischen Verständnis war das „fini“ erst nach einer letzten Überarbeitung erreicht, bei der alle Spuren des Werkprozesses abschließend geglättet wurden.

⁶²⁶ Bei Passeron findet sich etwa folgendes Zitat aus dem Tagebuch von Delacroix: „Il faut toujours gâter un peu un tableau pour le finir. Les dernières touches destinées à mettre l'accord entre les parties ôtent de la fraîcheur“ (Passeron 1974, 313).

⁶²⁷ Zit. nach ebd., 84.

⁶²⁸ Vgl. Kapitel 4.3.2. sowie nochmals Kapitel 7.2.2.

⁶²⁹ Inachevé Nr. 670, vgl. Abb. 59.

⁶³⁰ Lampe 2006, 216.

⁶³¹ Inachevé Nr. 599, vgl. Abb. 61.

dem zunehmend pastosen Farbauftrag gewann jenes Wechselspiel jedoch einen neuen Charakter. Wurde die Transparenz bislang durch den flüssigen, ebenso durchlässigen wie gleichmäßig deckenden Farbauftrag mit einem relativ geringen Pigmentanteil erreicht, so geschah dies nun umgekehrt durch eine Farbe, die aufgrund ihres immer höheren Pigmentanteils wesentlich deckender war, deren zähflüssiger Charakter aber dazu führte, dass die mit ihr übergangene Oberfläche nur selten vollständig überdeckt wurde und daher frühere Schichten partiell sichtbar blieben.

Nicht selten kam es auch zu einer Verbindung beider Effekte in Bildern, die von Rouault über einen längeren Zeitraum bearbeitet wurden und deswegen jene allgemeine Entwicklung gewissermaßen spiegeln. So findet sich unter den „Inachevés“ eine weitere Arbeit zum Motiv der „Pierrots au bouquet de fleurs“, in der Rouault mit fast reinem, äußerst pigmenthaltigem Weiß in nur zarten Berührungen der Bildoberfläche über einer ersten, in dünnflüssigem Auftrag vorgenommenen Motivskizze der späten dreißiger oder frühen vierziger Jahre dasselbe Motiv neu entworfen hat.⁶³² Jene letzte Schicht ist dabei so durchlässig, dass sie wie ein Schleier vor den früheren Farbschichten zu stehen scheint. Entsprechende Effekte finden sich jedoch auch in Arbeiten, deren Farbauftrag in den unteren Schichten bereits deutlich pastoserer Natur war. Bisweilen ist ihr Reiz sogar noch größer, da der höhere Anteil an Pigmenten die Farben in ihrer vollen Kraft entfalten und stärker miteinander in Korrespondenz treten ließ. So heben sich im Falle der „Pierrots bleus“⁶³³ die letzten Übermalungen in Weiß und Blau vom trüben, graugrünen Hintergrund früherer Schichten deutlich ab, ohne sich ganz von ihm zu lösen. Bei aller Eigenständigkeit ihres Kolorits treten sie doch kraft ihrer bleibenden Durchlässigkeit in eine elementare Beziehung mit ihnen.

Dieses Wechselspiel erhielt im Spätwerk Rouaults mit jeder zusätzlichen Schicht eine neue Facette. Besonders anschaulich wird dies im Beispiel des „Jeune clown jovial“⁶³⁴. Trotz der großen Zahl der Überarbeitungen und der zunehmenden materialen Schwere des Farbauftrags ist es durch eine ungewöhnliche Leichtigkeit und Tiefe des Kolorits gekennzeichnet. Dabei scheinen die letzten Überarbeitungen, obwohl Rouault mit diesem Bild kurz vor der Vollendung gestanden hat, von einer ähnlichen Mischung aus Kühnheit und Sensibilität gekennzeichnet, wie die oben beschriebenen Farbsetzungen zu Beginn des Werkprozesses. Sie illustrieren eindrücklich Rouaults folgende, von Roulet überlieferte Worte über

⁶³² Es handelt sich hier um das Inachevé Nr. 601 mit dem Titel „Pierrots au bouquet, fleurs roses“.

⁶³³ Inachevé Nr. 507, vgl. Abb. 65-66.

⁶³⁴ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67-68.

den konkreten Charakter und das Ziel seiner unmittelbaren künstlerischen Arbeit: „Je voudrais allier la délicatesse à la force.“⁶³⁵

Die Leichtigkeit des Farbaufrags lässt dabei im Sinne des „ébauche sur ébauche“ mehr an vorläufige Retuschen als an gezielte Schritte auf dem Weg der Vollendung denken. Sie spiegelt den schöpferischen Schwung, von welchem abermals Roulet in seinen Erinnerungen an den Besuch im Atelier des Malers in Golfe-Juan 1941 berichtete: „Il les retouche de temps en temps, prestement, les comment et les critique...“⁶³⁶ Auch Rouault selbst bestätigte diese Beobachtung, wenn er hier vor einigen Bildern mit „il faut y aller carrément“⁶³⁷ und „avec un rien j'envelopperai ça“⁶³⁸ zitiert wird. Vor anderen Bildern hieß es dagegen „il faut y aller doucement, avec une patience infinie, et laisser les peintures reposer.“⁶³⁹ Diese scheinbar paradoxen Bewegungen zwischen spontanem, kraftvollem Zugriff und geduldigem, fortgesetztem Ringen wurden nach Dorival vor allem in den Arbeiten der Donation'63 anschaulich: „„Vent qui passe“ et effort continu pendant des années sur les même toiles, tels sont les deux aspects contradictoires et étonnantes de l'art de Rouault dans les „inachevés“.“⁶⁴⁰

5.1.3. Die Praxis der Marouflage

Nur vereinzelt findet sich in der bisherigen Literatur der Hinweis darauf, dass Rouault in der Regel auf verschiedene Sorten von Papier gemalt hat, das erst später gegebenenfalls auf Leinwand oder auf Holz aufgezogen wurde.⁶⁴¹ Oft ist vereinfachend von „Öl auf Leinwand“ oder „Öl auf Holz“ die Rede. Die Anwendung der Marouflage hatte zunächst rein praktische Hintergründe. So war Papier als Material nicht nur wesentlich preisgünstiger, sondern in den schweren Kriegs-, Zwischenkriegs- und Nachkriegsjahren auch verfügbarer als andere Bildträger wie Leinwand oder Holz. Zugleich erleichterte es die Aufbewahrung und den Transport der einzelnen Arbeiten. Noch mehr Gewicht aber hatten die Vorteile für die unmittelbare künstlerische Arbeit. So lieferte Papier einen wesentlich geeigneteren Un-

⁶³⁵ Roulet 1961, 265.

⁶³⁶ Roulet 1961, 261.

⁶³⁷ Ebd., 263.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Dorival 1971, o.S. Dabei bezog sich Dorival hier auf des Malers eigene Worte. Schon 1915 hatte es in einem Brief Rouaults an Suarès geheißen: „Je réalise [...] comme le vent qui passe ou le feu qui flambe.“ (Brief vom 18.11.1915, in: Rouault/Suarès 1960, 133) Einige Absätze weiter aber folgt das noch an anderer Stelle näher zu behandelnde, scheinbar im Widerspruch zur ersten Aussage stehende Bekenntnis: „C'est toujours le même effort depuis des années et sur les mêmes toiles et les mêmes œuvres.“ (ebd., 134).

⁶⁴¹ Vgl. u.a. Hahnloser-Ingold 1992, 106.

tergrund für die von Rouault bevorzugte Mischtechnik. Gerade wenn er die Bilder unter Verwendung von wasserlöslichen Aquarell- oder Gouachefarben begann, bedurfte es einer glatten und dennoch saugfähigen Oberfläche, wie es ihm das Papier bot. Darüber hinaus brachte es auf seiner planen Fläche die Materialstruktur des Farbauftrags besser zur Geltung als die vergleichsweise grobstrukturierte Leinwand.⁶⁴²

Vor allem aber hatte die Wahl von Papier als Untergrund den Vorzug, dass Rouault seine Arbeit mit der Lockerheit von Studien beginnen und sie erst bei erfolgreichem Verlauf durch die Marouflage als eigenständige, autonome Bilder würdigen konnte. Aus seinen Schriften wie aus den vorausgegangenen Untersuchungen war bereits hervorgegangen, dass er oft mehrere Varianten eines Motivs schuf.⁶⁴³ Mit dem Malen auf Papier konnte er dabei wesentlich ungezwungener als bei einer direkten Arbeit auf teurerer Leinwand vorgehen. So verband sich zunächst mit keiner der Arbeiten der Anspruch auf Vollendung. Diese Lockerheit des Beginns war für Rouault von erheblicher Bedeutung, wurde hier doch der Grund für jenen doppelten Dialog mit dem Medium des Bildes und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit gelegt.⁶⁴⁴ Die für den Ausgang des Werkprozesses bei Rouault charakteristische Offenheit durchzog mit der Wahl des Untergrundes also von Beginn an seine Arbeit.

Mit dieser Wahl aber war auch eine Abkehr von der klassischen Staffeleimalerei verbunden. Schon wegen der zuvor betrachteten Mischtechnik mit der Verwendung wasserlöslicher Gouache farben war Rouault zu einer Arbeit auf ebener Fläche gezwungen. Diese noch eigens in den Blick zu nehmende Praxis aber bot dem Maler auch ihrerseits Möglichkeiten eines lockereren und intimeren Dialogs mit seinen Werken. Etliche Fotos, die den Maler in seinen verschiedenen, im Laufe seines Schaffens bewohnten Pariser Ateliers zeigen, stellen die Intimität dieses Dialogs eindrücklich vor Augen. Dabei lässt sein Umgang mit vielen, neben- und übereinander liegenden Bildern auf einem Tisch auch an die einstige Arbeit des Glasmalers denken. Mit den zahlreichen, oft kleinen Blättern operierte er hier wie in einem Meer zu ordnender farbiger Glasscheiben auf dem Werktisch. Auch deren im Weiteren vorzustellende parallele Bearbeitung, die nicht minder zur beschriebenen Lockerheit und Offenheit des Werkprozesses beitrug, wurde durch die Wahl des Papiers als Untergrund und die mit ihr verbundene Entscheidung für den Tisch als Arbeitsfläche begünstigt.

⁶⁴² Vgl. Cherchène 1991 (unveröfftl., Archiv der Fondation Georges Rouault), 28.

⁶⁴³ Vgl. u.a. Brief vom 18.11.1915, in: Rouault/Suarès 1960, 134.

⁶⁴⁴ Vgl. Kapitel 4.3.2.

Über ein Drittel der Arbeiten innerhalb der Donation'63 sind von Rouault später auf Leinwand oder Holz aufgezogen worden, darunter auch einige Studien. Bei Letzteren handelt es sich allerdings meist um auffallend großformatige Werke, sodass die Vermutung nahe liegt, dass Rouault hier allein die Abmessungen dazu bewogen, sie durch eine Marouflage zu stabilisieren.⁶⁴⁵ Das Gleiche gilt für besonders fragile Werke, die ebenfalls einer Stabilisierung bedurften. Einige von ihnen scheinen sogar vom Maler bereits vorübergehend verworfen und die entstandenen Risse, Brüche und Falze nun durch das Aufleimen auf einen stärkeren Bildträger wieder verbunden und ausgeglichen worden zu sein.⁶⁴⁶ Zugleich diente die Marouflage nicht selten zur Vergrößerung eines Bildes, wenn letzteres von Rouault mit Ergänzungen an verschiedenen Seiten auf eine größere Leinwand aufgebracht wurde, wie im Beispiel von „Faubourg des longes peines“.⁶⁴⁷

Darüber hinaus eröffneten sich für Rouault mit dem Malen auf Papier und der späteren Marouflage eine Reihe weiterer praktisch-gestalterischer Möglichkeiten. So zeigte sich vor allem bei der Untersuchung der im Zusammenhang mit den großen grafischen Werken stehenden Arbeiten, dass Rouault sich bei der Übertragung bestimmter Motive zu ihrer variierenden Überarbeitung nicht selten reproduzierender Mittel bediente. So findet sich eine ganze Reihe von Drucken, die von ihm zunächst im unmittelbaren Kontext der Arbeit an den Drucken und später nochmals in autonomer Weise überarbeitet worden sind. Diese Arbeiten konnte Rouault später auf Leinwand aufziehen und so noch stärker aus ihrem ursprünglichen Kontext lösen, wobei durch die Marouflage und die stärkere Überarbeitung der zugrundeliegende Druck oft nur noch schwer erkennbar ist. Ein weiteres beliebtes Mittel der Reproduktion war das Pausverfahren, das die Verwendung entsprechend durchlässiger Papiere voraussetzte.⁶⁴⁸ Neben der in einem eigenen Kapitel vorzustellenden Version des Motivs „Je cours tout le long de votre ombre“⁶⁴⁹ aus „Passion“ konnte auch bei bereits marouflierten Arbeiten die Verwendung von Transparent- der Seidenpapier nachgewiesen werden. Dabei war etwa im Fall von „Clown debout“⁶⁵⁰ nach dem Motiv „Clowns“ aus „Cirque de l'Étoile filante“ allein wegen der Fragilität des Papiers eine Marouflage angeraten.

⁶⁴⁵ U.a. Inachevé Nr. 440, vgl. Kapitel 1.2.3.

⁶⁴⁶ U.a. Inachevés Nr. 825 und 858. Eine solche Funktion der Marouflage ist schon aus den frühesten Jahren der Arbeit Rouaults, besonders seiner expressionistischen Phase, wie etwa beim „T te de Clown“ von 1907 (vgl. Courthion 1962, Abb. 57 [nicht im Werkverzeichnis angeführt]), bekannt.

⁶⁴⁷ Inachevé Nr. 684, vgl. Abb. 63.

⁶⁴⁸ Vgl. Kapitel 5.2.1.

⁶⁴⁹ Inachevé Nr. 227 (r/v), vgl. Abb. 96-98.

⁶⁵⁰ Inachevé Nr. 136, vgl. Abb. 27.

In den übrigen Fällen stellt sich indes die Frage, ob die Marouflage als eine Richtungsentcheidung in der Genese des jeweiligen Werkes angesehen werden kann. Als Zeichen der Aufwertung scheint sie dessen sichtbaren Übergang von jenem Bereich zu markieren, in dem es für Rouault keine klare Trennung zwischen Studie und autonomem, lediglich unvollendet gebliebenem Bild andererseits gab, zu jenem, bei dem es ausdrücklich um die Vollendung von ihm als gültig und autonom verstandener Werke ging. Auch im Zusammenhang des „achat 1913“⁶⁵¹ war bereits die Vermutung geäußert worden, dass Rouault angesichts der Möglichkeit einer Aufwertung durch die Marouflage kleinere, zunächst lediglich als Studien verstandene Arbeiten in den Vertrag mit Vollard über den Atelierkauf mit einbezogen hatte.⁶⁵²

Im Befund der Dointion'63 zeigt sich jedoch ein anders Bild. So standen jene Beispiele, deren Marouflage nicht vor dem Hintergrund der bereits genannten konservatorischen oder praktisch-gestalterischen Gründe stand, keineswegs immer kurz vor dem Abschluss. Vielmehr handelt es sich bei ihnen meist um solche Arbeiten, die aus dem Fonds Vollard stammten und erst 1947 zurück in das Atelier Rouaults gelangten. Selbst nach der Aufsehen erregenden Verbrennungsaktion von 1948 war die Zahl der aus dem Fonds Vollard stammenden Arbeiten offenbar immer noch so groß, dass sich der inzwischen fast 78-jährige Maler kaum in der Lage sah, sie noch zu vollenden. In diesem Fall erschien die Marouflage ebenso als Bekenntnis zu einem verheißungsvollen Beginn wie als Zeichen einer gewissen Resignation angesichts der Fülle der nach ihrer Rückkehr noch auf Vollenlung wartender Bilder.

Von den in einem fortgeschrittenen Stadium der Entwicklung hinterlassenen Arbeiten wie dem „Jeune clown jovial“⁶⁵³ wurde hingegen nur ein vergleichsweise kleiner Teil maroufliert, bestand hier doch noch die Hoffnung des Malers auf eine Vollendung zu Lebzeiten. Zwar war mit den „Pierrots bleus“⁶⁵⁴ das zweite, neben dem „Jeune clown jovial“ an entsprechender Stelle vorgestellte Beispiel für das Stadium des „Differenzierens“ auf Leinwand aufgezogen. Die Zahl der marouflierten Bilder im Werkverzeichnis des vollendeten Œuvres ist jedoch ungleich höher, sodass hier zweifelsohne in der Regel – abgesehen von den genannten Ausnahmen – von einer der letzten Maßnahmen in der Genese des einzelnen Werkes auszugehen ist. Dies zeigt im Übrigen auch die Tatsache, dass nur wenige Arbeiten innerhalb der Gruppe der Donation'63 von Rouault nach ihrer Marouflage noch-

⁶⁵¹ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

⁶⁵² Vgl. Kapitel 1.1.1.

⁶⁵³ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67.

⁶⁵⁴ Inachevé Nr. 507, vgl. Abb. 65-66.

mals überarbeitet worden sind. Dort wo dies dennoch geschah, sei nochmals an die prinzipielle Offenheit des Werkprozesses erinnert, die den Maler auch nicht davor zurückschrecken ließ, bereits verkaufte oder verschenkte Bilder erneut zu übermalen.⁶⁵⁵

5.2. *Strategien der Überarbeitung*

Unter dem Stichwort „Strategien der Überarbeitung“ werden im Folgenden zunächst einzelne Formen der Wiederaufnahme bestehender Motive, etwa durch die Übermalung einer Radierung oder Fotografie, aber auch im Pausverfahren in den Blick genommen. Darüber hinaus wird Rouaults äußerst variabler Umgang mit dem Papier als seinem bevorzugten Untergrund in verschiedenen Formen der Beschneidung und Fragmentierung sowie der Collagierung im Zuge der Maroufage vorgestellt. In einem letzten Kapitel soll schließlich mit Kreideindikationen, die vom Maler direkt in seine Bilder eingebracht wurden, ein unter den „unvollendeten Arbeiten“ der Donation’63 überraschend häufig begegnendes Phänomen untersucht und in den allgemeinen Schaffensprozess eingeordnet werden.

5.2.1. Formen und Medien der Wiederaufnahme

Wie bereits gezeigt werden konnte, hat sich Rouault ungewöhnlich häufig auf bestehende Motive aus dem eigenen Werk bezogen, sie variiert und in beständiger Auseinandersetzung fortentwickelt. Dabei dienten ihm auch die reproduktiven Möglichkeiten der Grafik. Vor diesem Hintergrund wies Hergott auf die Existenz einer eigenen Druckerresse im Atelier des Malers hin:

Il réalise de nouvelles séries à partir de structures identiques. La presse à gravures qu'il a dans son atelier lui permet de retravailler à l'huile, à la gouache, à l'encre ou à la détrempe des thèmes reproduits en série.⁶⁵⁶

Nachgewiesen werden konnte jedoch bislang nicht, dass Rouault diese Presse tatsächlich in jenem Sinne nutzte oder in der Regel doch auf bereits bestehende Drucke zurückgriff. Überhaupt bleibt zu fragen, ob es sich bei Rouaults Wiederaufnahmen auf Grafik um einen gezielten Einsatz ihrer reproduktiven Möglichkeiten, oder aber um einfache Fortsetzungen einst im Blick auf den Druck entstandener Studien und Farbversuche handelte. Die bloße

⁶⁵⁵ Hier sei unter anderem an die von Coutot überlieferte Episode der Überarbeitung eines von ihm erworbenen frühen expressionistischen Bildes in den 1940er Jahren erinnert (Coutot 1985, 16f, vgl. auch Kapitel 4.3.3.)

⁶⁵⁶ Hergott 1992, 57.

Zahl der innerhalb der Donation'63 zu findenden, über einem Druck entstandenen Arbeiten ist allerdings beeindruckend. So betrifft dies immerhin jedes siebte Bild aus dieser Gruppe. Bei den vollendeten Arbeiten des Werkverzeichnisses lassen dagegen die vielen Übermalungen oft kaum mehr den einstigen Untergrund erkennen. Auch aus diesem Grund dürfte jener Praxis in der bisherigen Rouault-Literatur nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden sein. Dabei bediente sich der Maler neben dem Druck auch anderer reproduzierender Mittel wie der Fotografie oder des Pausverfahrens. Sie sollen in diesem Kapitel ebenfalls vorgestellt und teilweise mit zusätzlichen Beispielen aus der Donation'63 veranschaulicht werden.

Malerei auf Druck

Hier handelt es sich bei etwa der Hälfte der Arbeiten um Malereien auf Radierungen, die in direktem Zusammenhang zu den bekannten Illustrationswerken, insbesondere zum „Miserere“ stehen. Dies wurde bereits bei etlichen der vorausgegangenen Einzelbetrachtungen deutlich, auf die hier zunächst verwiesen sei.⁶⁵⁷ Allerdings hatte sich gezeigt, dass diese Wiederaufnahmen meist nicht als autonome Arbeiten, sondern vor allem als Variationen der Drucke, in denen Rouault deren farbige Gestaltung durchspielte, anzusehen sind. Die Übermalungen geschahen bei ihnen oft nur in einzelnen Flächenpartien, während das grafische Gerüst der Konturen im Druck bis zuletzt sichtbar blieb oder bisweilen mit schwarzer Tusche erneut bekräftigt wurde.⁶⁵⁸ Darüber hinaus aber finden sich auch Beispiele, bei denen Rouault die Arbeit durch stärkere Übermalungen aus dem engeren Kontext der Grafik löste und sie als autonomes Bild fortführte. Sie sind zwar geringer in der Zahl, zeigen aber, dass sich der Maler eines solchen Untergrundes zumindest im weiteren Verlauf seiner Arbeit auch zur Schaffung eigenständiger Werke bediente.

Diese Herauslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang geschah nicht selten, indem Rouault das Motiv über den jeweiligen Druckrand hinaus ausweitete, wie etwa bei „Il arrive parfois que la route soit belle...“⁶⁵⁹ vom Blatt IX des „Miserere“ oder im Fall der „Douce Amère“⁶⁶⁰ aus der Reihe der farbigen Aquatinten zu „Cirque de l'Étoile filante“. Umgekehrt konnte der Maler das Motiv auch beschneiden oder ihm ein bestimmtes Detail

⁶⁵⁷ Vgl. Inachevé Nr. 432 (vgl. Abb. 17), Inachevé Nr. 486, Inachevé Nr. 431, Inachevé Nr. 463, Inachevé Nr. 464, Inachevé Nr. 420 (vgl. Abb. 19) sowie Inachevé Nr. 448.

⁶⁵⁸ U.a. Inachevé Nr. 432, vgl. Abb. 17.

⁶⁵⁹ Inachevé Nr. 420, vgl. Abb. 19.

⁶⁶⁰ Inachevé Nr. 132, vgl. Abb. 36.

als Fragment entnehmen. Zwar geschah dies auch im Rahmen der genannten Farbversuche, insbesondere zu den Aquatinten aus „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“, wo Rouault die entsprechenden Proben auf einen zentralen Teil der Komposition beschränkte. Gerade unter den großformatigen Radierungen aus dem „Miserere“-Zyklus aber finden sich ebenso Beispiele von Fragmenten, mit denen Rouault einem Motiv einzelne Elemente entnommen hat, um sie als eigenständige Motive fortzuentwickeln.

So finden sich zum Motiv „Au vieux Faubourg des Longues Peines“ von Platte X des Zyklus unter den Arbeiten der Dontaion’63 gleich zwei Fragmente, die vermutlich derselben,

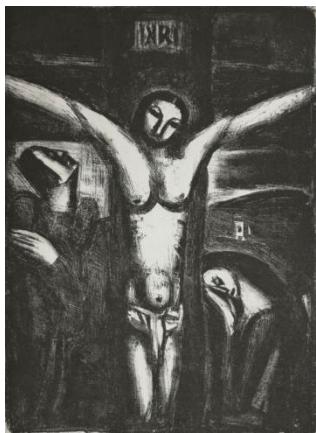


Abb. 93 „Christ en croix“, 1925, Édition Frapier, Lithografie, 30,3 × 22,4 cm

im Blick auf das Projekt eines farbigen „Miserere“ überarbeiteten Radierungen entstammen.⁶⁶¹ Mit dieser Isolierung wies Rouault zugleich auf die motivische Eigenständigkeit des jeweils gewählten Ausschnitts und so auf den Charakter seiner Bilder als Ensembles vieler einzelner, immer neu von ihm miteinander verbundener motivischer Variablen. Eine ähnliche Verwertung einzelner Bildteile begegnet auch bei einer Reihe anderer Arbeiten, vor allem zu dem im Rahmen des „Misere“-Zyklus zunächst aufgegebenen, später aber unter den „Grandes Eaux-fortes en couleurs“ zu findenden Motiv

„Automne“⁶⁶², wobei Rouault hier neben den Radierungen auch auf lithografische Vorlagen zurückgreifen konnte.⁶⁶³

Angesichts zahlreicher bereits behandelter Beispiele für die Übermalung von Radierungen soll im Folgenden jedoch auf ein Beispiel für die Verwendung einer Lithografie als Untergrund eingegangen werden. Wie dem Werkverzeichnis Chapons zum grafischen Œuvres Rouaults zu entnehmen ist, praktizierte der Maler die Technik der Lithografie im Gegensatz zur Radierung oder Aquatinta vergleichsweise selten. Entsprechend geringer ist die Zahl von Lithografien, die Rouault als Untergrund bei der Wiederaufnahme eines ihrer Motive verwenden konnte. Dennoch lassen sich insgesamt 16 Beispiele für diese Praxis innerhalb der Donation’63 finden, darunter zu so bedeutenden Motiven wie das zuletzt genannte „Automne“ oder „Parade“, welches Rouault zum Titelbild des Bandes „Cirque de l’Étoile filante“ erkör, sowie die bekannten Porträts von Hindenburg und Verlaine aus der Reihe der „Quatre Grandes Lithographies“.⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Inachevé Nr. 409 und 410.

⁶⁶² Chapon/Rouault 1978, Bd. II, Kat.-Nr. 288.

⁶⁶³ Vgl. Inachevés Nr. 630 und 642.

⁶⁶⁴ Chapon/Rouault 1978, Bd. II, Kat.-Nr. 360 und 362.

Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich für den Fall des Motivs „Christ en croix“,

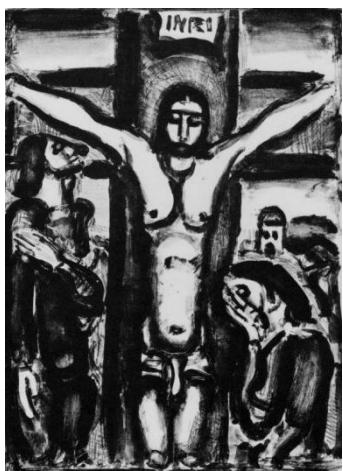


Abb. 94 „Christ en croix (de face)“, 1930-1932, Edition Frapier, Lithografie, 30,5 x 22,5 cm

das von Rouault in den frühen dreißiger Jahren nach einer ersten Version von 1925 neu geschaffen und 1932 in der Édition Frapier publiziert wurde. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre hat der Maler es in dem hier gezeigten Beispiel aus der Reihe der „Inachevés“ so stark übermalt, dass die zugrunde liegende Lithografie bislang nicht erkannt wurde. Deutlich mehr als in der Vorgängerversion von 1925 hatte sich Rouault bei ihr die spezifischen Charakteristika der Lithografie zu Eigen gemacht.⁶⁶⁵ Statt einer grafischen Strenge und Stilisierung, die selbst die Arbeiten zum „Miserere“ übertraf, zeichnete diese Version eine fast spielerische,

bei jenem Motiv beispiellose malerische Leichtigkeit und Lockerheit der Linienführung aus.

In deren einige Jahre darauf erfolgter Übermalung aber erfuhr das Motiv nochmals eine bemerkenswerte Transformation. Dabei trat neben die subtile Leuchtkraft der von Rouault fein abgestimmten, pastellhaften Farben als neues und entscheidendes Element der Gestaltung auch die materiale Qualität der Farbe selbst. Anders als im Inventarverzeichnis angegeben, dürften die Übermalungen noch aus den späten dreißiger Jahren stammen, für welche die hier zu beobachtende formbildende Kraft des Farbauftrags typisch war. Obgleich sich die einzelnen Formen in ihrem Zuge wieder konzentrierten und verfestigten, fehlt es ihnen nicht an Lebendigkeit. Deren Pulsader liegt jedoch nicht mehr zuerst im Neben- sondern vor allem im durchlässigen Über- und Ineinander der Farbschichten. Die Formen fanden durch ihre Bestätigung in wiederholten Übermalungen überdies nicht nur zu einer neuen Strenge und Stilisierung, sondern auch zu einer ungewöhnlichen Dynamik mit einer überraschenden in-

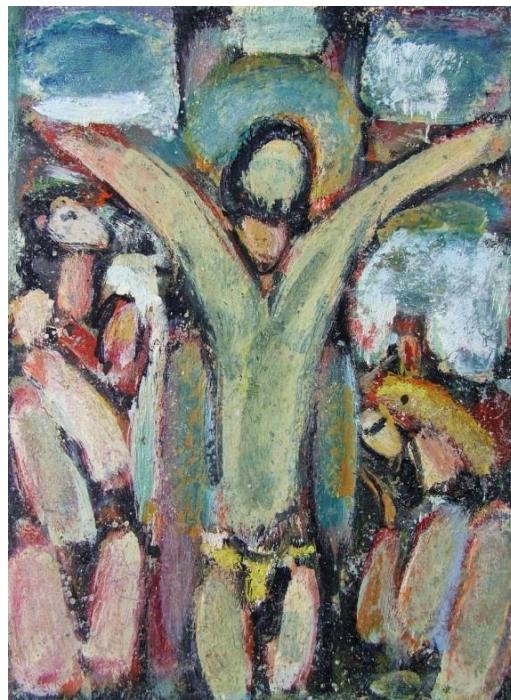


Abb. 95 „Christ en croix“, Inachevé Nr. 361, zwischen 1932 und 1939 [Inv.-Verz.: zwischen 1945 und 1948], Öl, Tusche und Gouache auf Lithografie [Inv.-Verz.: auf Papier], 29,5 x 21,6

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., Kat.-Nr. 306.

haltlichen Komponente, wird doch das Kreuzigungsmotiv durch sie mit der aufstrebenden, das Bild beinahe sprengenden Figur des Christus in gewisser Weise zu einer bildnerischen Vorwegnahme der Auferstehung.⁶⁶⁶

Trotz des fehlenden diesbezüglichen Hinweises im Inventarverzeichnis dürfte Rouault hier die Lithografie als Untergrund gedient haben. Zwar ist sie von ihm gänzlich übermalt worden und damit der Druck an keiner Stelle mehr sichtbar. Dennoch aber gibt es mehrere Indizien für diese Annahme. So entspricht nicht nur das Format der Arbeit ganz dem des Druckes. Auch die großen Abläufe der Komposition sind in einer solchen Weise identisch, dass nur dieser Schluss möglich scheint. Dies wird dabei weniger in der Disposition der einzelnen Figuren, als in der leichten Neigung des Kreuzes, die sich in beiden Bildern wiederfindet, anschaulich. Das sonst gern bei der Übernahme eines Motivs von Rouault verwendete Pausverfahren ist hier dagegen aufgrund der Stärke des Papiers kaum denkbar, wobei diese wiederum umgekehrt mit der besonderen Qualität des Druckpapiers in Zusammenhang gebracht werden kann.

Dass Rouault auf einem Holzschnitt als Untergrund gemalt hat, konnte bei keinem der „Inachevés“ aus der Donation’63 nachgewiesen werden. Auch im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres finden sich nur wenige entsprechende Beispiele, etwa bei Motiven der Holzschnitte zu den „Réincarnations du Père Ubu“ oder zu „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“.⁶⁶⁷ Damit zeigt sich hier ein ganz anderes Bild als bei den farbigen Aquatinten derselben Illustrationswerke, wo Rouault nicht selten auf Drucke oder Probendrucke zurückgriff. Offenbar musste dies praktische Gründe haben. Dort, wo Wiederaufnahmen jener Motive im Werk Rouaults existieren, gehen diese entweder auf Pausen oder auf freie Variationen zurück, oder sie sind auf Fotografie von ihnen mit den Originalmaßen des Druckes gemalt. Diese anderen Formen der Wiederaufnahme werden jeweils in eigenen Unterkapiteln in den Blick zu nehmen sein.

Über die konkreten Gründe eines Verzichts auf die Malerei über einem Holzschnitt darf hingegen spekuliert werden. So gab es bei den meist einfarbigen Drucken weniger Probeabzüge, auf die Rouault bei den Wiederaufnahmen sonst gern zurückgriff. Bei der späteren Veröffentlichung waren die Holzschnitte dagegen, anders als die Radierungen, nicht als lose Blätter verfügbar, sondern gebunden und meist in den Textfluss integriert. Außerdem könnte Rouault das Übermalen des Holzschnitts gescheut haben, weil das Verfahren des Flachdrucks die Farbe weniger tief in das Papier eindringen ließ und daher eine größere

⁶⁶⁶ Vgl. auch Kapitel 6.2.2.

⁶⁶⁷ Vgl. Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 1092.

Gefahr des Verwischens oder Vermischens mit den neu aufgebrachten Farben bestand. Vor diesem Hintergrund könnte er sich auch bei den wenigen Beispielen für die Übermalung eines Holzschnitts im Werkverzeichnis auf die Verwendung von einfacher Chinatusche und Pastellfarbe anstelle wesentlich konsistenterer Gouache- und Ölfarben beschränkt haben.

Malerei auf Fotografie

Schon 1913 hatte Rouault in einem Brief an Josef Florian geäußert, er sehe sich in seiner Arbeit „aux antipodes“⁶⁶⁸ der Fotografie. Gut zwei Jahrzehnte später betonte er noch 1936 in seiner Antwort auf eine Umfrage unter dem Titel „L’art peut-il utiliser la photographie?“ die Eigenständigkeit der Kunst als einer Sprache „sans théories mécaniques“ im Gegensatz zur Fotografie: „L’artiste doit garder jalousement sa vision picturale: forme, couleur, harmonie...“⁶⁶⁹ Die Fotografie dürfe nicht zwischen den Künstler und die von ihm in den Blick genommene Wirklichkeit treten. Lediglich in einem Nachsatz räumte er ein: „L’artiste peut s’interesser passagèrement à de curieux documents photographiques...“⁶⁷⁰ Diese Einschränkung korrespondiert auch mit der Entdeckung einer Reihe von Postkarten mit Landschaften und Stadtansichten aus Italien und Südfrankreich sowie von Zeitungsausschnitten mit Darstellungen von Richtern, Akrobaten, Tänzerinnen, Clowns und Mannequins im Nachlass des Malers.⁶⁷¹ Sie alle zeigen deutliche, wenn auch nicht klar identifizierbare Parallelen zu zentralen Motiven seiner Bilder und weisen damit auf manche, zumindest indirekte Anregung auch seitens der Fotografie auf seine Kunst im Sinne der obigen Aussage.

Was Rouaults Ablehnung der reinen „théories mécaniques“ bei der Fotografie aber zunächst deutlicher zu widersprechen scheint, ist die Tatsache, dass sich der Maler bei den wenigen Porträts realer Personen, die er im Laufe seines Lebens schuf, fast ohne Ausnahme der Fotografie als Vorlage bedient hat. Dies galt insbesondere für die Lithografien zu dem 1926 erschienenen Band der „Souvenirs intimes“ sowie für die erwähnten „Quatre Grandes Lithographies“ mit Porträts Paul von Hindenburgs und Paul Verlaines. Zwar handelte es sich bei ihnen entweder um bereits verstorbene oder aber aufgrund ihrer Bekanntheit kaum für Rouault greifbare Persönlichkeiten. Doch diente auch im Fall des Porträts

⁶⁶⁸ Brief an Florian vom 28. März 1913 (zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 12).

⁶⁶⁹ L’art peut-il utiliser la photographie? Revue de l’art ancien et moderne, Paris, März 1936, 88.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Vgl. Lampe 2006, 215 sowie AK Boston 2008, 285-304.

des befreundeten Suarès sowie des Selbstbildnisses für die „Souvenirs intimes“ Rouault eine Fotografie als Vorlage.⁶⁷² Bei Suarès könnte der Rückgriff auf die Fotografie mit der bekannten Scheu des Malers hinsichtlich der Offenlegung der eigenen Arbeit in Zusammenhang gestanden haben. Im Falle des Selbstbildnisses könnten dagegen die sonst verdammt „théories mécaniques“ der Fotografie dem Maler die notwendige Distanz zur eigenen Person ermöglicht haben.

Eine dritte Form der Nutzung der Fotografie durch Rouault findet sich in ihrer Möglichkeit der Reproduktion des eigenen Werks, mit der sie wie die Drucke dem Umgang und der Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen diente. Was sie hier festhielt, war damit nicht mehr ein mechanistischer Blick auf die äußere, den Maler umgebende Wirklichkeit, sondern bereits Ergebnis seiner persönlichen, künstlerischen Aneignung in der Sprache von „forme, couleur, harmonie“.⁶⁷³ Besonders häufen sich, wie weiter oben angedeutet, Beispiele für eine Verwendung der Fotografie bei den Motiven der Holzschnitte zu „Passion“. Isabelle Rouault begründete dies zunächst mit der Möglichkeit zusätzlicher Indikationen des Malers für die konkrete Umsetzung der farbigen Gouachevorlagen durch Georges Aubert im Holzschnitt.⁶⁷⁴ Wie bei den Farbversuchen zu den Radierungen dürften diese Fotografien für den Maler jedoch später auch Ausgangspunkt einer weiteren, autonomen malerischen Reflexion über die betreffenden Motive gewesen sein.

Insgesamt findet sich innerhalb der Donation'63 gut ein Dutzend Arbeiten, die nachweisbar auf einen fotografischen Abzug oder sogar auf ein Fotonegativ gemalt sind. Bei der Hälfte von ihnen handelt es sich um Motive der Holzschnitte zu „Passion“. Dabei scheint die Tatsache, dass die entsprechenden Fotografien deren Originalmaße haben, die obige Aussage Isabelle Rouaults zu bestätigen, dass sie ursprünglich im Zusammenhang der druckgrafischen Umsetzung der Vorlagen durch Aubert standen und zu diesem Zweck von Rouault zunächst lediglich mit einzelnen Indikationen versehen worden sind.⁶⁷⁶ In einem Fall aber hat der Maler die Fotografie später auf einen größeren Bildträger geklebt und

⁶⁷² Rouault selbst klagte in einem Brief an Suarès über die nur fingernagelgroße Fotografie des Freundes (Brief vom 16.06.1926, in: Rouault/Suarès 1960, 215).

⁶⁷³ Mit der Heliogravüre wurde bei der Übertragung der Zeichnungen zu den „Réincarnations du Père Ubu“ sowie vor allem zum „Miserere“ auf die Kupferplatten ein ähnliches Verfahren angewandt, das dort jedoch von Rouault scharf kritisiert wurde. So heißt es in einem Brief an Vollard von 1918, der in überarbeiteter Fassung im Band „Réincarnations du Père Ubu“ veröffentlicht wurde: „Ces braves gens avaient donc décidé qu'un ignorant de leurs règles sacro-saintes, tel je devais être, avait besoin d'un guide-âne, et, en ce sens, qu'il convenait que le cuivre reçût d'abord une empreinte de mon dessin – Et moi, nigaud pour les avoir crus, quel damné travail me donnèrent ces malencontreuses planches pour retrouver la qualité de celles où mon outil court librement sur le cuivre nu, et en fin de compte j'ai été obligé de tout reprendre de bout en bout.“ (zit. nach Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 28, Anm. 111).

⁶⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.3.1. sowie: Inachevé Nr. 347, vgl. Abb. 56.

⁶⁷⁵ Vgl. Dorival/Rouault 1990, 69.

⁶⁷⁶ Es handelt sich um die Inachevés Nr. 229, 230, 231, 232, 234 und 235.

durch eine Rahmung aus dem ursprünglichen Kontext emanzipiert. Zumindest teilweise bediente er sich der entsprechenden Arbeiten also auch außerhalb des einstigen, eng umrissenen Kontextes und entwickelte sie zu autonomen Werken fort.⁶⁷⁷

Anders ist dies bei einigen wenigen Arbeiten über fotografischen Abzügen von autonomen Bildern.⁶⁷⁸ Trotz der größeren Abmessungen der Originale sind die Fotografien, auf denen Rouault hier malte, kleiner als diejenigen der Holzschnittvorlagen und haben oft nur die Größe eines A5-Blattes. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür stellt die bereits an anderer Stelle vorgestellte Arbeit „*Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)*“ dar, die über einer Fotografie des gleichnamigen Bildes von 1945 entstand.⁶⁷⁹ Der direkte Vergleich mit dem Original zeigte dabei deutlich, dass Rouault sich hier nicht der Fotografie bediente, um den mühsamen Aufbau der Komposition mit ihren einzelnen Elementen zu umgehen, sondern den im motivischen Ausgangspunkt begonnenen Dialog spielerisch variierend fortzuführen. Zentrales Movens dieses Dialogs war dabei erneut das lebendige Wechselspiel zwischen inhaltlichen und kompositorischen Erwägungen.

Wiederaufnahmen im Pausverfahren

Zu Beginn dieses Kapitels wurde bereits betont, dass die Arbeiten aus der Donation'63 wie die meisten übrigen Werke Rouaults in der Regel auf Papier gemalt und erst später gegebenenfalls auf Leinwand oder Holz aufgezogen wurden.⁶⁸⁰ Im Hintergrund standen dabei neben praktischen Erfordernissen und der durch dieses Vorgehen garantierten bleibenden Offenheit des Werkprozesses auch genuin gestalterische Absichten des Malers. Sie wurden im Kapitel „Beschneidungen, Fragmentierungen und Ergänzungen“⁶⁸¹ eingehend untersucht. Im Folgenden soll noch eine weitere Eigenschaft des Papiers in Augenschein genommen werden, die sich Rouault ebenfalls bei seiner unmittelbaren künstlerischen Arbeit zunutze machte: seine relative Transparenz. So finden sich innerhalb der Donation'63 insgesamt 36 beidseitig bemalte Blätter, die zu etwa zwei Dritteln eine im einfachen Pausverfahren erstellte rückwärtige Wiederaufnahme des Motivs der jeweiligen Vorderseite aufweisen.

⁶⁷⁷ Inachevé Nr. 303.

⁶⁷⁸ Zu ihnen gehören die Inachevés Nr. 81, 83, 99 sowie 332 und 641.

⁶⁷⁹ Vgl. Kapitel 4.4.3.

⁶⁸⁰ Vgl. Kapitel 5.1.3.

⁶⁸¹ Vgl. Kapitel 5.2.2.

Wichtigster Indikator für diese Praxis ist die Umkehrung des zugrundeliegenden Motivs, wobei es sich bei den meisten von ihnen angesichts der nur mäßigen Transparenz der Papiere lediglich um eine freie Übernahme der großen kompositorischen Züge handelte. Von einem klassischen Fall der Pause kann hingegen dort gesprochen werden, wo Rouault sich des Transparentpapiers („papier calque“) bediente. Dies trifft auf weitere 34 Arbeiten unter den „Inachevés“ zu. Hier übernahm der Maler nicht mehr nur die auf der Rückseite des Bildträgers durchschlagenden Konturen einer Komposition, sondern übertrug in erster Linie Motive von anderen Medien, um sie auf dem neuen Träger weiter zu bearbeiten. Eine solche Praxis ist auch von anderen Künstlern, insbesondere der Generation vor Rouault mit seinem Lehrer Moreau und vor allem Edgar Degas bekannt, der mit ihrer Hilfe immer wieder markante Figuren und Haltungen in neue Kontexte übertrug und nur leicht variierte.⁶⁸² Hierauf ging Rouault selbst interessanterweise in seinen Ausführungen über Degas in den „Soliloques“ ein:

Sans être écartelé entre deux tendances, il est cependant poursuivi, harcelé par une forme classique qu'il serre à travers calque sur calque. Ce prétendu naturiste visait à amplifier son style: il reprend la forme en constant repentirs, inlassablement.⁶⁸³

Diese Äußerungen bieten auch einen Schlüssel zum Verständnis dieser Praxis bei Rouault. Wie schon im Zusammenhang der Verwendung der Fotografie als Malgrund betont, ging es dem Maler auch beim Pausverfahren, ähnlich wie in seiner Darstellung zu Degas, weniger um schnelle, mühelos erreichte Effekte, als um eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit der einmal gefundenen, bewährten Form.

Dass Rouault entsprechende Wiederaufnahmen unter Verwendung des „papier calque“ aber als vollwertige Werke betrachtete, geht aus einem Vermerk hervor, der sich auf einer von insgesamt 16 Pausen aus dem Umkreis des „Miserere“ befindet. So steht am oberen Rand der an anderer Stelle behandelten Variation zum Motiv „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais“ von Blatt XXXII des Zyklus: „3 sujets calque plus un [...] papier fort soit 4 sujets.“⁶⁸⁴ Auch wenn der konkrete Bezug des Vermerks unklar bleibt, kommt in ihm doch Rouaults allgemeine Ansicht zum Ausdruck, dass ein „sujet calque“ ebenso als eigenständiges Werk anzusehen ist, wie eine autonome Arbeit auf „papier fort“. Unter den übrigen Beispielen für die Verwendung des Pausverfahrens in der Donation'63 finden sich be-

⁶⁸² Vgl. Marie-Lydie Joffre, Degas et le papier calque, <http://faqslepastel-marie-lydie-joffre.blogspot.com/2007/09/degas-et-le-papier-calque-1.html> (29.10.08).

⁶⁸³ Zit. nach: Rouault 1994, 38f.

⁶⁸⁴ Inachevé Nr. 445, vgl. Abb. 9.

zeichnenderweise nochmals fünf Motive aus der Reihe der Holzschnitte, jedoch keines zu den Radierungen der beiden großen Illustrationswerke „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“.⁶⁸⁵ Damit scheint sich erneut zu bestätigen, dass eine direkte Verwendung der Holzschnitte als Malgrund für Rouault, anders als bei den Radierungen, offenbar nicht in Frage kam und hier deswegen andere Mittel gefunden werden mussten.

Besonders anschaulich wird das Verfahren der Pause in „Je cours tout le long de votre ombre“ aus der Reihe der zuletzt genannten Arbeiten zu den Holzschnitten des Bandes „Passion“. Dies ist umso überraschender, als das Bild nach zahlreichen Überarbeitungen



Abb. 96 „Je cours tout le long de votre ombre“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat 30 × 20 cm, Ide-mitsu Museum of Art, Tokio

signifikante Abweichungen zum Referenzmotiv aufweist, sodass der heutige Betrachter in ihm zunächst eine freie Variation desselben vermutet. Die auf festerem Transparent-, vermutlich Pergamentpapier geschaffene Arbeit ist vom Maler jedoch nicht auf Leinwand aufgezogen und später von Konservatoren des Centre Pompidou mit einem Passepartout versehen worden, das auch das Betrachten der Rückseite ermöglicht. Mit dem Blick auf Vorder- und Rückseite des Bildes aber wird das an seinem Anfang stehende Pausverfahren wie seine weitere Entwicklung unter den nachfolgenden Übermalungen auf eine Weise transparent, die mit den klassischen Analyseverfahren der Röntgenaufnahme oder der Infrarotspektroskopie vergleichbar ist. Zur besseren Veranschaulichung dieses Prinzips wird dabei der Blick auf die Rückseite in Seitenumkehr gezeigt, um die ersten Schichten der Arbeit aus der Perspektive des Künstlers „seitenrichtig“ sehen zu können.

Dargestellt ist eine Szene des Kreuzweges, die Rouault mit einer emblematischen Wiedergabe des von zwei Karyatiden gehaltenen Schweißtuches der Veronika verband. Bei seiner Übernahme des Motivs im Pausverfahren hat der Maler, so lässt der Blick auf die transparente Rückseite erkennen, zunächst in auffallend lockerer Tuschzeichnung die Linien der Vorlage übertragen, wobei er die Formen in einem Rhythmus aus schwungvoll „geschriebenen“⁶⁸⁶ Virgulen bis zu einem gewissen Grad auflöste. Auf diese Weise machte er sich weitgehend frei von der Vorlage und ließ deren inhaltliche Vorgaben in kompositorischen

⁶⁸⁵ Vgl. Inachevés Nr. 227, 237, 344, 727 sowie Nr. 181 auf „film transparent“.

⁶⁸⁶ Vgl. Roulet 1961, 249.

Erwägungen aufgehen. Das Resultat ist ein dicht gedrängter Bildraum, indem die ursprüngliche Hierarchie der motivischen Elemente aufgehoben scheint.

Die ersten, in die Pause eingebrachten Farben sind relativ dünnflüssig aufgetragen und auch in ihrer Grundstimmung aus Braun-, Gelb- und Rottönen der Farbgebung der überarbeiteten Vorlage aus der Sammlung Idemitsu von 1935 nahe. Vermutlich handelt es sich hier wie dort noch um Gouachefarben. Dabei kam es jedoch zu keinen nennenswerten Vermischungen mit der vorausgegangenen Tuschzeichnung sowie den nachfolgenden Farbdurchgängen. Dies ist ebenso auf die unterschiedlichen Materialien wie auf den immer trockeneren, pastoseren Farbauftrags und allgemein die Einhaltung der notwendigen Trocknungszeiten zurückzuführen. Betrachtet man das Bild recto, zeigen sich allerdings auch Partien, die von den weiteren Überarbeitungen unberührt geblieben sind und noch Spuren der Tuschzeichnung sowie der unteren Farbschichten mit ihrem abweichenden Grundton aufweisen.

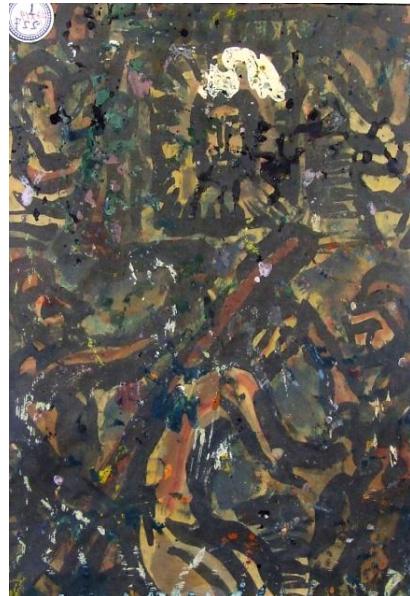


Abb. 97 „Je cours tout le long de votre ombre“, Inachevé Nr. 227 (verso, gespiegelt), nach 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, 27 × 19,2 cm



Abb. 98 „Je cours tout le long de votre ombre“, Inachevé Nr. 227, nach 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, 27 × 19,2 cm

Zudem wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass Rouault die Konturen der Tuschzeichnung bei den zentralen Formverläufen nur dort überging, wo er Korrekturen vornahm, sie aber in den übrigen Fällen als formale Referenz stehen ließ und die Farben der folgenden Bearbeitungsdurchgänge lediglich in die Räume zwischen ihnen einbrachte. Auf diese Weise kam es zu einer Vereinfachung und Verwesentlichung der formalen Abläufe jener zunächst in bewegten Virgulen übernommenen Komposition, wobei Rouault nicht nur die Bildung der zentralen Figuren deutlich straffte, sondern auch sekundäre motivische Elemente wie jenes der Karyatiden mehr und mehr zurückdrängte. Der einst lockere Schwung

der flüssigen Tuschzeichnung wich mehr und mehr der materialen und koloristischen Dichte einer immer pastoser aufgetragenen Farbe und ihrer mannigfachen Korrespondenzen zwischen den Schichten.

5.2.2. Beschneidungen, Fragmentierungen und Erweiterungen

Mit der Wahl des Papiers als Untergrund war Rouault bis zuletzt frei zu unterschiedlichsten Eingriffen in das jeweilige Format eines Bildes und damit auch in seine Komposition. Dass er von diesen Möglichkeiten Gebrauch machte, zeigt der Blick auf die Arbeiten der Donation'63, wo sich neben den beinah regelmäßig anzutreffenden geringfügigen, am unvermittelten Abbruch der Faktur erkennbaren Begradigungen der Ränder auch stärkere Bildbeschneidungen und sogar Fragmentierungen finden. Besonders gut erkennbar sind derartige Eingriffe dort, wo der ursprüngliche Kontext des Motivs bekannt ist, wie bei den großen Illustrationswerken. Zwar handelt es sich hier oft um Fragmente, die Rouault offensichtlich nicht als autonome Werke, sondern lediglich als „clavier pictural“ betrachtete. Mitunter aber schuf er aus ihnen auch eigene Kompositionen, wie im Fall des Fragments „Pietà“⁶⁸⁷ aus dem Motiv „L'homme à la Myrrhe“. Hier erreichte Rouault durch die Isolierung des zentralen motivischen Elements aus dem ursprünglichen Kontext eine kaum mehr zu steigernde Verdichtung der Bildaussage.

Bei den autonomen Arbeiten des malerischen Œuvres bedarf es dagegen in der Regel einer guten Kenntnis des motivischen Repertoires des Malers, um stärkere Beschneidungen oder Fragmentierungen erkennen zu können. Lediglich dort, wo Fotografien von früheren Stadien ihrer Entwicklung existieren, werden auch kleinere Modifikationen des jeweiligen Formats transparent. Dies gilt unter anderem für die zwölf im Rahmen des Gerichtsverfahrens von 1946/47 vollendeten Arbeiten.⁶⁸⁸ Besonders augenfällig waren entsprechende Eingriffe jedoch darüber hinaus bei dem Motivtopos der „Pierrots au bouquets de fleurs“⁶⁸⁹, dem der Maler mal die Figur eines Pierrots, mal aber auch das zentrale Element des Blumenstraußes entnahm. Obgleich es sich hier letztlich um die Isolierung ursprünglich eigenständiger Motive handelte, suchte Rouault später nicht erneut eine autonome Fortführung dieser Fragmente, sondern verleibte sie lediglich als wichtige gestalterische Erfahrungen seinem „clavier pictural“ ein.

Einen weiteren Fall, bei dem die Beschneidung neben dem unvermittelten Abbruch des Farbauftags auch aufgrund kompositorischer Vergleiche zu anderen Versionen desselben Motivtopos erkennbar ist, stellt die bereits eingehend besprochene Arbeit „Faubourg des longues peines“⁶⁹⁰ dar. Hier hat Rouault vor allem am linken Bildrand stärkere Beschnei-

⁶⁸⁷ Inachevé Nr. 347, vgl. Abb. 56.

⁶⁸⁸ Vgl. Abb. 69-70.

⁶⁸⁹ Vgl. Abb. 61-62 sowie 84.

⁶⁹⁰ Inachevé Nr. 684, vgl. Abb. 63-64.

dungen vorgenommen und die Gestalt eines weiteren Kindes auf dieser Seite aus dem Bild gedrängt. Dabei könnten hinter dieser Entscheidung zunächst praktische Erfordernisse gestanden haben. So musste Rouault bei der Maroufage die Seitenverhältnisse des Bildes denjenigen der Leinwand anpassen, um zu einer gleichmäßigen Rahmung zu gelangen. Statt nun die beiden Randfiguren jeweils zur Hälfte zu beschneiden, entschied er sich für eine stärkere Beschneidung des linken Randes und den nahezu vollständigen Verzicht auf die dortige Figur. Damit nahm er dem Bild zwar die für diesen Motivtypus charakteristische pyramidale Konstruktion. Letztlich aber wurde die Komposition durch diese Maßnahme nicht nur dichter, sondern mit zwei einander kreuzenden und durch kraftvolle gelbe Akzente von Rouault nochmals hervorgehobenen diagonalen Kadenzen auch spannungsreicher.

Zugleich zeigt dieses Beispiel den Fall einer Erweiterung des Motivs, auch wenn diese hier lediglich in der gleichmäßigen, von Rouault wohl im weiteren Verlauf des Werkprozesses noch mehr in die Gestaltung einbezogenen und vereinheitlichten Rahmung bestand. Letztere fand sich nochmals in ungleich prägnanterer Form bei der Wiederaufnahme des Motivs „Clowns“ aus „Cirque de l’Étoile filante“ mit dem heutigen Titel „Clown debout“⁶⁹¹. Hier deutet der auffallend breite und dekorative Rahmen auf eine Verwendung des überarbeiteten Motivs als Entwurf zu einer Tapisserie für die Webwerkstätten Marie Cuttolis. Wo Rouault dagegen direkt auf den Druck malte, hat er das entsprechende Motiv nicht selten über den ursprünglichen Druckrand hinaus ausgeweitet und gelangte dabei aufgrund der neuen Größenverhältnisse zwischen den Elementen der Darstellung und den Koordinaten des Formats zu eigenen, in ihrem Gesamteindruck oft stark veränderten Kompositionen. Als Beispiele hierfür seien die Überarbeitungen der Motive „Il arrive parfois que la route soit belle...“⁶⁹² aus dem „Miserere“ sowie „Douce amère“⁶⁹³ aus der Reihe der farbigen Aquatinten zu „Cirque de l’Étoile filante“ genannt.

5.2.3. Späte Kreideindikationen

Bei insgesamt 47 Arbeiten aus der Donation'63 finden sich Spuren von Indikationen in Kreide. Ihre Zahl könnte jedoch ursprünglich noch höher gewesen sein. So zeigt ein Vergleich der Arbeiten in ihrem heutigen Zustand mit Abbildungen derselben im Katalog der Ausstellung von 1964, dass entsprechende Spuren auf einigen Bildern inzwischen nahezu

⁶⁹¹ Inachevé Nr. 136, vgl. Abb. 27.

⁶⁹² Inachevé Nr. 420, vgl. Abb. 19.

⁶⁹³ Inachevé Nr. 132, vgl. Abb. 36.

ganz verloren gegangen sind.⁶⁹⁴ Bei Dorival ist in der Einführung des Katalogs im Blick auf die Kreidemarkierungen zu lesen:

Que l'on regarde les traits à la craie qu'il a dessinés sur telles et telles de ses compositions, et l'on apercevra aussitôt de la clairvoyance avec laquelle il s'avisait, ici, que la composition demandait à être resserrée, ou qu'il lui fallait, là, rendre ses volumes plus solides, mieux assis, plus amples.⁶⁹⁵

Doch handelt es sich bei diesen Markierungen nicht um gewöhnliche Korrekturen im Sinne der von Passeron in einem anderen Zusammenhang vermuteten „autocorrection journalière“⁶⁹⁶. Dies macht ein Blick auf die Statistik der betreffenden Arbeiten deutlich. So sind von den Kreidemarkierungen zum einen mit knapp der Hälfte aller Bilder über einer Seitenlänge von einem Meter überdurchschnittlich viele großformatige Arbeiten betroffen.⁶⁹⁷ Zum anderen stammt die mit Abstand größte Zahl von ihnen aus der letzten Schaffensphase des Künstlers, der so genannten „dernière symphonie“⁶⁹⁸. Dieser Befund deutet darauf hin, dass es sich bei den Kreideindikationen um eine Maßnahme handelte, die vor allem den in den letzten Jahren nachlassenden physischen Kräften des Künstlers geschuldet war.⁶⁹⁹ Bestätigt wird diese Vermutung durch die Beobachtung, dass jene Indikationen nur selten von späteren Farbschichten überdeckt worden sind und damit meist den letzten gestalterischen Eingriff Rouaults in seine Arbeiten darstellen.⁷⁰⁰

Auch die meist auf die frühen Jahren zurückgehenden Arbeiten aus der Donation^{’59} sind mit entsprechenden Indikationen versehen, die, wie etwa die Andeutung eines dekorativen Rahmens, nur vor dem Hintergrund des Spätwerks denkbar sind. Gerade bei dieser, noch vom Maler selbst in die Wege geleiteten Schenkung aber verfolgte Rouault am Ende seines Lebens die Absicht, den eigenen Schaffensprozess und die ihn leitenden Intentionen für spätere Betrachter transparent werden zu lassen. In diesem Kontext müssen grundsätzlich auch die Kreidemarkierungen bei einzelnen Arbeiten der Donation^{’63} gesehen werden. Allerdings dürfte die Maßnahme hier noch von unmittelbarerer gestalterischer Natur gewesen

⁶⁹⁴ Vgl. Dorival 1964, Kat.-Nr. 136 sowie heutiger Befund des Inachevé Nr. 679.

⁶⁹⁵ Ebd., 14.

⁶⁹⁶ Passeron 1974, 305. In dem zugrunde liegenden Bericht Roulets ist an keiner Stelle von einer Verwendung der Kreide im Sinne der hier behandelten Markierungen die Rede (vgl. Roulet 1961, 70 sowie 263ff).

⁶⁹⁷ Dagegen finden sich entsprechende Indikationen lediglich auf etwa fünf Prozent der Kleinformaten.

⁶⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.3.3.

⁶⁹⁹ Hiermit scheint auch die Vermutung einer Strategie gegenüber Vollard widerlegt, der zufolge vollendete Bilder vom Maler mit leicht entfernbaren Kreidemarkierungen als unvollendet „getarnt“ wurden, um sie nicht aus dem eigenen Verfügungsbereich geben zu müssen. Immerhin stammen lediglich acht der 47 Arbeiten aus jenem Zeitraum, in dem Rouault bei Vollard unter Vertrag stand. Die überwiegende Zahl von ihnen aber entstand nach dem Tod Vollards ohne entsprechende vertragliche Bindungen.

⁷⁰⁰ Bei Inachevé Nr. 852 ist Rouault im rechten oberen Bildviertel mit dünnflüssiger Farbe nochmals über die Kreide gegangen.

und nicht allein im Blick auf die für die Donation'59 zentrale Funktion einer Offenlegung des Werkprozesses geschehen sein. Für den vom Alter geschwächten Rouault stellte sie die einzige verbleibende Möglichkeit einer weiteren künstlerischen Auseinandersetzung mit den zahlreichen unvollendet gebliebenen Arbeiten dar. Die leichte Handhabung der Kreide war ihm offenbar auch nach der eigentlichen Aufgabe des Malens noch möglich.⁷⁰¹ Dies wird umso deutlicher, als es im untersuchten Fonds eine Reihe von Arbeiten gibt, deren späte Retuschen jene Schwäche auf ebenso berührende wie tragische Weise vorführen und

wohl zu den letzten malerischen Zeugnissen Rouaults gehören.⁷⁰²

Als eines der Beispiele mit den am besten erhaltenen und wohl auch signifikantesten Kreideindikationen soll im Folgenden das Bild „Jeanne d'Arc (fond bleu et rose)“ vorgestellt werden. Dabei dürften die Markierungen von Rouault vergleichsweise früh vorgenommen worden sein. So zeigt der lockere, schwungvolle Umgang mit der Kreide noch eine Leichtigkeit und Souveränität, die für die letzten Schaffensjahre Rouaults bereits ungewöhnlich scheint. Möglicherweise stand diese Maßnahme noch vor dem unmittelbaren Hintergrund der Rückkehr der „unvollendeten Arbeiten“ von den Erben Vollards, als Rouault auch nach



Abb. 99 „Jeanne d'Arc (fond bleu et rose)“ Inachevé Nr. 587, zwischen 1939 und 1948 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche, Gouache und Kreide auf Papier, 104,3 × 74,8 cm

der Verbrennung eines beträchtlichen Teils von ihnen 1948 erstmals mit der Frage konfrontiert war, ob er die verbliebenen Werke noch zu vollenden vermochte.

Das Bild selbst dürfte, wie im Inventarverzeichnis angegeben, vom Ende der dreißiger Jahre stammen. Hierfür spricht neben dem spezifischen Kolorit aus dezenten Pastelltönen vor dunklem Hintergrund sowie dem flüssigen Auftrag der Farbe auch das große Format des Papiergrundes, das bei einer ganzen Reihe von Arbeiten aus dieser Zeit zu finden ist. Mit

⁷⁰¹ Allerdings zeigen auch die Zwischenstadien bei der Arbeit an den Druckplatten zu den Illustrationen mitunter Indikationen in Pastell, das in seinem Charakter der Kreide nahe kommt (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 106, Abb. 225b).

⁷⁰² Vgl. u.a. das Inachevé Nr. 796.

den Kreideindikationen scheint Rouault indes vor allem beabsichtigt zu haben, der Komposition mit ihrer kaum differenzierten Farbigkeit mehr Kontur zu verleihen. Dabei ist dies insofern auch im wörtlichen Sinn zu verstehen, als die Kreidespuren fast ausnahmslos dem Verlauf der zu einem Großteil verblasssten schwarzen Konturen folgen und daher möglicherweise auf einen entsprechenden, lediglich gedanklich ins Auge gefassten Eingriff in Chinatusche oder schwarzer Gouache zielten. Darüber hinaus nahm Rouault mit ihnen einige Ergänzungen und Differenzierungen vor. Sie galten etwa der bislang unbestimmten Gestalt des Sockels, mit dessen Definition nicht nur der Stand der Reiterfigur inhaltlich geklärt, sondern auch die Komposition als Ganze stabilisiert werden sollte.

Eine weitere Ergänzung betraf die übliche Standarte, eines der wichtigsten Attribute der dargestellten Heiligen, die für Rouault hier jedoch auch entscheidende kompositorische Bedeutung hatte, indem sie neben dem aufrechten Körper der Reiterin als weitere Vertikale die obere Bildhälfte durchspannte. Diese Verschränkung inhaltlicher und formaler Absichten zeigt sich auch bei den Differenzierungen bereits bestehender Formulierungen, die auf eine Stärkung jener Korrelation zielten. Insgesamt lassen jene Korrekturen eine allgemeine Straffung der Komposition im Sinne der von Roulet überlieferten Formulierung Rouaults vom „redresser“⁷⁰³ in Bezug auf das Bild einer „Écuyère“ in Golfe-Juan erwarten.⁷⁰⁴ Dabei dürfte die gestalterische Lösung der wohl bekanntesten Version des Motivs, „Notre Jeanne“⁷⁰⁵ von 1948/49, im Hintergrund gestanden haben, sodass jene Markierungen mit Kreide vermutlich nicht vor Ende der vierziger Jahre zu datieren sind.

Bei anderen Beispielen aus der Donation’63 machen die nur leichten Akzente in Kreide den Anschein, als hätten sie weniger indizierende, als selbst gestaltende Funktion. So erscheinen sie bisweilen wie silberne Schatten oder „Glanzpunkte, die der Darstellung zusätzlich Leben verleihen“⁷⁰⁶. Diese Beobachtung lässt sich auch bei den Bildern der Donation’59 machen, wenn Rouault etwa in „Parade“⁷⁰⁷ mit wenigen Kreidestrichen fast karikierend die Dynamik des Paukenschlags der zentralen Figur betonte. Hier war der letzte Antrieb für jene Maßnahmen nicht die strategische Überlegung, sondern die noch immer lebendige malerische Leidenschaft des inzwischen betagten und in seinen Möglichkeiten eingeschränkten Rouault.

⁷⁰³ Roulet 1961, 263, vgl. Kapitel 4.1.

⁷⁰⁴ Vgl. Kapitel 4.1.

⁷⁰⁵ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2319.

⁷⁰⁶ Dahme, Stephan, „Pilger der Kunst“ – Zum 50. Todestag des Malers Georges Rouault, Stimmen der Zeit, 226/2, Freiburg 2008, 115 (vgl. auch Inachevé Nr. 31).

⁷⁰⁷ Dieses Bild gehört zu den vier so genannten „toiles témoins“, die Bestandteil der Donation’59 sind. Es findet sich nicht im Werkverzeichnis des malerischen Œuvres.

Doch dürfte hinter den Kreideindikationen, wie schon bei den Arbeiten der „Donation‘59“ nicht zuletzt auch die Absicht Rouaults gestanden haben, der Nachwelt Indikatoren für seine künstlerischen Intentionen mit dem einzelnen, noch unvollendeten Bild an die Hand zu geben. Immerhin hatte er Isabelle Rouault in seinem „testament pictural“⁷⁰⁸ dazu ermächtigt, diejenigen unvollendet gebliebenen Arbeiten für eine behutsame Freigabe auszuwählen, die sie aufgrund ihres fortgeschrittenen Stadiums für geeignet hielt, sein Werk zu repräsentieren. Im Blick auf diese Auswahl könnte der Maler mit den Kreidemarkierungen nochmals selbst unterstrichen haben, dass es sich trotz jener Freigabe um unvollendete Bilder handelte, um auf diese Weise sowohl möglicher Kritik an ihrem mangelnden „fini“ zuvorzukommen, als auch der Gefahr eines Verständnisses jener Bilder als „achevé“ auf dem Kunstmarkt entgegenzutreten.

5.3. Methoden und Rhythmen

Ein letzter Themenkreis zu allgemeinen Fragen bezüglich des Werkprozesses Rouaults bildet die Methoden und Rhythmen seiner Arbeit. Noch stärker als zuvor offenbart sich in ihnen die Eigenheit der Arbeitsweise Rouaults. Sie waren dabei zum einen unmittelbarer Reflex der Erfordernisse des Materials in der von Rouault entwickelten Mischtechnik, zum anderen aber auch eng mit der Problematik des Inachevé sowie den sie verschärfenden Zwängen in der Zusammenarbeit mit Vollard verbunden.

5.3.1. Das Prinzip der Überarbeitung: „à reculons“

Schon 1913 hatte Rouault in einem Brief an Suarès die „facilité de la reprise“⁷⁰⁹ bei der Malerei im Gegensatz zu von ihm der damals noch favorisierten Keramik herausgestellt. Sie kam zunächst in erster Linie den quälenden Zweifeln des Malers und seinem Willen des „toujours faire mieux“⁷¹⁰ entgegen. In späteren Jahren aber lag dieser Praxis auch eine eigene, durch materiale Erfordernisse wie durch das Bewusstsein für die Notwendigkeit geistigen Abstandes bei der künstlerischen Arbeit bedingte Methodik zugrunde, die das Phänomen des Inachevé im Spätwerk Rouaults entscheidend prägte. Insbesondere zur Frage des geistigen Abstandes hieß es seitens des Malers 1941 gegenüber Roulet in Golfe-

⁷⁰⁸ Vgl. Nouaille-Rouault 1998, 103. Auch Isabelle Rouault erwähnte dies in ihrem Vorwort zum Werkverzeichnis des malerischen Œuvres (vgl. Dorival/Rouault 1988, 5).

⁷⁰⁹ Brief vom 04.07.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 67.

⁷¹⁰ Coutot 1985, 16.

Juan: „Dans certains cas, il ne faut pas s'énerver; il faut y aller doucement, avec une patience infinie, et laisser les peintures reposer. ...Il serait difficile, dans ces conditions d'accepter des dates trop précise.“⁷¹¹

Bei der Betrachtung der konkreten, von Rouault verwendeten Maltechniken wurde bereits hervorgehoben, dass gerade die für Rouaults Mischtechnik typische Kombination aus Gouache- und Ölfarbe sowie der für die Konturen verwendeten Chinatusche lange Trocknungszeiten voraussetzte, um die sonst unvermeidlichen Verwerfungen zu verhindern oder zumindest in Grenzen zu halten. Auf diesen Umstand wies auch Passeron in seinem Buch „L’Œuvre picturale et les fonctions de l’apparence“ allgemein hin, wenn er unter dem Kapitel „Le temps de peindre“ schrieb:

Le bon peintre [...] calque son rythme de travail sur le rythme du matériau. Le sérieux artisanal est coutumier de cette discipline abnégative. Il sait même, par une perspicacité technique raffinée, *donner son temps* au matériau, le laisser non seulement sécher (et il y a des degrés de séchage) mais vraiment durcir, *mûrir*.⁷¹²

Auch wenn die untersuchten Arbeiten zeigen, dass sich Rouault keineswegs immer an jene Forderungen des Materials gehalten hat, dürfte doch außer Frage stehen, dass ihm gerade aufgrund seiner von früh an betonten Sensibilität für die materialen Eigenschaften und Erfordernisse der Farbe diese Gesetzmäßigkeiten vertraut waren und seinen Arbeitsrhythmus in der Regel entsprechend bestimmten. So kam es erst bei nahezu vollständiger Trocknung zu dem für Rouault charakteristischen Wechselspiel zwischen den neben- und übereinander liegenden Farben sowie der sich aus ihrem Zusammenklang ergebenden Leuchtkraft seiner Bilder.⁷¹³

Zudem war Rouault in den langen Jahren der Zusammenarbeit mit Vollard wegen der umfangreichen grafischen Arbeiten ohnehin dazu gezwungen, seine Arbeit an den Bildern, insbesondere aus dem „achat 1913“⁷¹⁴, in oft beträchtlichen Abständen als ein „work in progress“ fortzusetzen. Gerade hier werden ihm jedoch auch die Vorteile jener Praxis aufgegangen sein. Obgleich er die damaligen Einschränkungen immer wieder in Briefen an den Kunsthändler und an Freunde bedauerte, dürfte er die freien Minuten, wenn die Kräfte nicht gänzlich durch die Beschäftigung mit anderen Projekten aufgezehrt waren, doch mit besonderer Intensität und Euphorie genutzt und die positive Seite des erzwungenen schöpferischen Abstandes erkannt haben. So galt die Notwendigkeit des Reifens, von der

⁷¹¹ Roulet 1961, 263.

⁷¹² Passeron 1974, 304.

⁷¹³ Vgl. Kapitel 6.1.2.

⁷¹⁴ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

Passeron zunächst im Blick auf das Material sprach, nicht minder auch für das Auge und den Geist des Künstlers, die ebenso der Erneuerung und des Abstandes bedurften. Passeron warnte an anderer Stelle ausdrücklich von der Gefahr, dass dem Maler bei ununterbrochener Arbeit durch Gewöhnung und Ermüdung der kritische Blick für das eigene Werk verloren gehe:

Pour rompre cette accoutumance de l’œil qui et aussi une accoutumance de l’esprit, affaiblissement de l’imagination, pur retrouver la capacité critique, la puissance de jugement, de choix, donc de création, qui donnent à l’artiste la liberté, il faut qu’il se détourne – et pour longtemps parfois – de l’œuvre ébauchée.⁷¹⁵

Interessanterweise bezog sich Passeron, wenn er in diesem Zusammenhang von einer notwendigen „paresse positive“⁷¹⁶ schrieb, explizit auf Äußerungen Rouaults:

En vérité, pour bien travailler, en peinture comme, sans doute, dans tous les arts d’invention, il faut savoir être paresseux. Rouault, peu suspect de bohème fantasque, a justement remarqué: „Le patient artiste doit céder à une certaine paresse contemplative, fût-il accusé, par quelque bourreau de travail, d’oisiveté.“⁷¹⁷

Angesichts dieser Erfahrung könnte sich Rouault den unter der Zusammenarbeit mit Vollard zunächst erzwungenen Rhythmus später auch ohne die äußeren Umstände des Auftragsdrucks zu Eigen gemacht haben. Dabei ging er vor allem nach dem Tod Vollards zu einer Praxis über, die jenen Rhythmus zu einem lockeren System etablierte und zu einer zunehmende Sensibilität für jenen Punkt führte, an dem es galt, die Arbeit wegen der Erfordernisse des Materials wie der eigenen schöpferischen Kräfte vorübergehend zu unterbrechen. Passeron prägte für diesen in mehrere, zeitlich voneinander getrennte Arbeitsschritte aufgeteilten Werkprozess, im Gegensatz zur so genannten Primamalerei, allgemein den Begriff einer Malerei „à reculons“⁷¹⁸.

Von einer solchen Praxis bei Rouault zeugen unzählige Beispiele unter den Arbeiten der Donation’63. Wie bereits mehrfach betont, sind sie von Rouault keineswegs immer nur in einem fortgeschrittenen Stadium hinterlassen worden, sondern erlauben mitunter einen Blick mitten in den Werkprozess und damit auf die jeweils noch offene Geschichte des einzelnen Bildes. Nicht selten riefen die letzten Bearbeitungsdurchgänge hier regelrecht nach einer Ergänzung oder Korrektur. Dabei scheint es, als habe Rouault seine Arbeit

⁷¹⁵ Ebd., 305.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd., 304f. Das Zitat Rouaults stammt aus den „Soliloques“ (zit. nach: Rouault 1994, 50).

⁷¹⁸ Vgl. Passeron 1974, 306-308.

selbst in fortgeschrittenen Stadien nicht einfach ratlos aufgegeben, sondern das jeweilige Bild nach einer Reihe von Eingriffen bewusst zurückgestellt, um sich mehr Gewissheit über seine weitere Gestaltung zu verschaffen, die Arbeit an ihm später jedoch aus verschiedenen Gründen nicht wieder aufgenommen.

Besonders deutlich wird dies dort, wo der Maler in der Tradition der klassischen Schichtenmalerei Eingriffe vornahm, die nicht zuerst gestalterischer Natur waren, sondern mit unterschiedlichen Formen der Unter- und Übermalung vor allem die eigentliche, im Weiteren vorgesehene Gestaltung vorzubereiten schienen.⁷¹⁹ Allerdings lässt sich zwischen diesen beiden Intentionen wegen der grundsätzlichen Vorläufigkeit jedes Eingriffs bei Rouault in der Regel nur schwer unterscheiden. Dennoch weisen diese Maßnahmen allgemein auf den Charakter eines wechselseitigen, sich durch oft lange Unterbrechungen klärenden Bezugs zwischen Aktion und Reaktion im Werkprozess. Erst durch jene bewusste Scheidung einzelner Bearbeitungsdurchgänge im Werkprozess aber kam es letztlich auch zur Entwicklung der für Rouault typischen und in seinem Spätwerk immer mehr verfeinerten Technik einer Malerei aus miteinander korrespondierenden, neben- und übereinander gelegten Farbschichten.

Dabei bildeten die verschiedenen Aufträge in ihrer zunächst noch suchenden Bewegung bei der Malerei „à reculons“ nach Passeron ein Äquivalent für die bei der Primamalerei in der Regel vorausgehenden Skizzen und Studien. So heißt es bei Passeron umgekehrt in Bezug auf Letztere:

On pourrait dire que les couches successives que superposent *sur le tableau* ceux qui peignent „à reculons“, ont été ici, exécutées, à part les une des autres, sur des supports [...] séparés, dont on a fini par privilégier l'un des états considéré [...] comme le *dernier*.⁷²⁰

Schon Charles Baudelaire hatte angesichts der Bilder Délacroix' im Pariser Salon von 1859 in diesem Sinne konstatiert: „Un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés“⁷²¹ Im Falle Rouaults zeigt dies nochmals die Intensität seiner suchenden, umkreisenden Annäherung an einzelne, ihn beschäftigende Themen, die sich damit ebenso in den vielfachen Überarbeitungen wie in den zahlreichen, parallel entstandenen Variationen manifestierte. Sie erscheint hier eher als ein beständiger, in vielfacher Weise geführter Dialog mit dem jeweiligen Bildgegenstand, denn als ein auf den Ab-

⁷¹⁹ Inachevé Nr. 611, vgl. Abb. 92.

⁷²⁰ Passeron 1974, 308.

⁷²¹ Baudelaire, Charles, Curiosité esthétiques 1868, 273.

schluss des konkreten Bildes im herkömmlichen Sinn angelegtes Streben. Und so galt für Rouault in radikalierter Weise, was Passeron allgemein über die Problematik der Vollendung bei der Malerei „à reculons“ schrieb:

Remarquons que ce regret d'abandonner l'œuvre, ce non-achèvement fondamental du tableau apparaît surtout chez les peintres qui peignent par couches successives, font l'*autocorrection* de leurs œuvres, et donnent rarement dans la transe créatrice.⁷²²

5.3.2. Die Praxis des parallelen Arbeitens

Die Praxis der Malerei „à reculons“ verband sich nach Passeron meist eng mit einer weiteren Besonderheit des Werkprozesses: derjenigen einer gleichzeitigen Arbeit an mehreren Bildern: „Il y a certainement, dans cette conduite de plusieurs tableaux à la fois, une conséquence et, en même temps, une justification de la peinture par couches successives.“⁷²³

Dabei bezog sich Passeron auch hier ausdrücklich auf das Beispiel Rouaults und erwähnte in diesem Zusammenhang den an anderer Stelle ausführlich vorgestellten Bericht Roulets von seinem Besuch im Atelier des Malers in Golf-Juan 1941.⁷²⁴ Schon die Beschreibung der konkreten Einrichtung der von Rouault notdürftig zu einem Atelier umfunktionierten Küche ist dabei für die hier behandelte Frage von Interesse. So berichtete Roulet von mehreren, aneinander gereihten Tischen, über die eine Vielzahl von Bildern gebreitet war: „On a joint trois tables qui restent trop petites, de sorte que les peintures du plus grand format pendent toujours à une extrémité et que Rouault n'a pas la vue d'ensemble de son travail.“⁷²⁵

Im Weiteren beschrieb Roulet die konkrete Arbeitsweise Rouaults mit ihrem unaufhörlichen Wechsel zwischen den zahlreichen, über die Tische gebreiteten Bildern und den jeweils vom Maler kommentierten Retuschen an ihnen:

Quelle euphorie que la sienne, dans son atelier... [...]. Il va d'une peinture à l'autre, le long de la table, et saisit un pierrot ... [...] ... une écuyère... [...]... un autre pierrot... [...] ...une composition qu'il appelle *Duo*...⁷²⁶

⁷²² Passeron 1974, 312f.

⁷²³ Ebd., 305f.

⁷²⁴ Vgl. Kapitel 4.1.

⁷²⁵ Roulet 1961, 260.

⁷²⁶ Ebd., 263f.

Jener Wechsel zwischen mehreren, in Arbeit befindlichen Bildern war nach Passeron die aktivste Form, Abstand vom jeweils anderen Werk zu erlangen und die notwendigen Trocknungszeiten kreativ zu nutzen: „L’un vous repose de l’autre. Aucun ne vous accapare. La fraîcheur de la vision est faite de la multiplicité de ses entreprises. Le peintre divise pour régner.“⁷²⁷ Diese Praxis hat Rouault schon sehr früh entwickelt. So schrieb er noch vor dem Vertragsschluss mit Vollard in einem Brief an Suarès vom Mai 1913: „je vais de l’un à l’autre *sans cesse et sans presse*.“⁷²⁸ Später sollte er diese Herangehensweise auch auf die Arbeit an den Druckplatten zum „Miserere“ anwenden, über die es bei Rabinow heißt: „He worked on the plates simultaneously to avoid repetition.“⁷²⁹ In der Malerei durfte sie vom Maler vor allem den Druck der Vollendung des einzelnen Bildes genommen und der Arbeit damit jene Leichtigkeit gegeben haben, wie sie auch in der obigen Rede Roulets von der Euphorie zu spüren war, die den Maler bei seiner Arbeit im Atelier begleitete.

Neben diesem für die Betrachtung des Werkprozesses besonders aufschlussreichen Bericht aber ist die parallele Arbeitsweise Rouaults auch durch einige Fotografien des Malers in seinem Atelier dokumentiert. Mit den zahlreichen, hier oft neben- und übereinander liegenden Bildern illustrieren sie eindrucksvoll die Schilderungen Roulets und lassen nicht nur vermuten, dass Rouault an der Vielzahl der vor ihm ausgebreiteten Bilder gleichzeitig arbeitete, sondern zeigen dies mitunter auch explizit, wie etwa in den Aufnahmen Yvonne Chevaliers aus dem Jahr 1953.⁷³⁰ Einige von ihnen zeigen den Maler, wie er am Arbeitsplatz seines letzten Ateliers in der rue Émile Gilbert über eine Reihe von Arbeiten gebeugt ist und seinen von Farbe schweren Pinsel mal auf ein kleineres, zuoberst liegendes Bild einer „Sainte Face“ und mal auf ein deutlich größeres, darunter liegendes Bild einer Heiligen legte. Selbst die einzelnen Farbdurchgänge scheinen jeweils beiden Arbeiten gegolten zu haben.⁷³¹ So handelte es sich zunächst um die offenbar für beide Retuschen ausreichend im Pinsel vorhandene Fleischfarbe der Gesichter, anschließend aber um das kräftige, mit ei-

⁷²⁷ Passeron 1974, 305.

⁷²⁸ Brief vom 27.05.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 52.

⁷²⁹ Rabinow 2006, 164. Rabinow bezog sich hier auf einen unveröffentlichten Brief (Archiv der Fondation Georges Rouault) des Malers an Vollard vom 21. Oktober 1922 (vgl. ebd. 169, Anm. 19).

⁷³⁰ Vgl. Abb. 1.

⁷³¹ Vgl. Abb. AK Lugano 1997, 144 („Georges Rouault arbeitend in seinem Atelier“) sowie Abbildung auf der Homepage der Fondation Georges Rouault unter dem Link:

http://www.rouault.org/site/images/popup/other/gr_dans_son_atelier.htm (07.08.09).

nem anderen Pinsel aufgetragene Grün der Kleidung beziehungsweise des Hintergrundes.⁷³²

Eine ähnliche Vorgehensweise bestätigt auch der Befund der „unvollendeten Arbeiten“ aus der Donation’63 zumindest bei Arbeiten, die sich motivisch und stilistisch so nahe sind, dass sie als parallel geschaffene Variationen ohnehin in einem engen Entstehungszusammenhang standen. Schon 1915 hatte Rouault in einem Brief an Suarès geschrieben: „... j’ai travaillé à coté et j’ai parfois une ou deux variantes du même sujet“⁷³³ Noch deutlicher als bei den autonomen Arbeiten aber zeigt sich die parallele Arbeitsweise bei einer Reihe lockerer „Etüden“, wie den bereits andernorts betrachteten kleinformatigen Landschaftsstudien. Hier scheint der Maler von Bild zu Bild wie ein „maître de cuisine“ mit einem Gewürz von Gericht zu Gericht gewandert zu sein und die Farbe in geringen Variationen jeweils an denselben Stellen eingebracht zu haben.⁷³⁴ Dabei erstreckten sich die Parallelen auch über die Schichten der vorausgegangenen Bearbeitungsdurchgänge, sodass von einem geradezu systematischen Vorgehen Rouaults zu sprechen ist. So zeigten die Landschaftsstudien, nicht nur bei den beiden letzten Überarbeitungen den gleichen Grundton aus zunächst gedeckten Olivgrün- und Braun- sowie später kräftigeren und helleren Türkisgrün- und Rotbrauntönen in jeweils denselben Bildzonen.⁷³⁵ Auch die Konturen schienen vom Maler im gleichen Rhythmus eingebracht und bekräftigt worden zu sein. Selbst die wenigen Akzente in gedecktem Weiß zur Indikation der Figuren scheint er bei einigen von ihnen in einem Zuge vorgenommen zu haben.

Wie die vielen motivischen Wiederholungen und die Übermalungen älterer Bilder dürfte auch die Praxis des parallelen Arbeitens unter jeweils ähnlichen gestalterischen Prämissen zu jener für Rouault typischen Vereinheitlichung des Œuvres geführt haben, bei dem sich im einzelnen Werk gewissermaßen die Entwicklung des Gesamtwerks widerspiegelte. Dabei dürfte dies auch ein Reflex der durch die Klausel des Vertrages mit Vollard gegebenen, ständigen Gegenwart eines Großteils der „unvollendeten Arbeiten“ gewesen sein, mit denen Rouault immer neu, auch parallel in Dialog trat. Hierauf wies zuletzt Hergott hin, wenn er schrieb:

Er musste von Hunderten von Werken umgeben sein, an denen er malte. Ihr Licht, ihre Atmosphäre, ihre Farbe mussten ihm helfen, ihm die notwendige geistige Präsenz bieten und ein wenig die gleiche Rolle spielen wie Stöße von Büchern auf dem

⁷³² Letzteres geht aus einer dritten Fotografie derselben Reihe hervor, die sich im Katalog zur Ausstellung der Collection Idemitsu im Jahr 2008 in der Pinacothèque de Paris findet (AK Paris 2008, 56f).

⁷³³ Brief vom 18.11.1915, in: Rouault/Suarès 1960, 134.

⁷³⁴ Vgl. Kapitel 4.5.2.

⁷³⁵ Vgl. Inachevés Nr. 48, 50 und 51 sowie Inachevés Nr. 44, 46 und 47 (vgl. Abb. 86-88 sowie 89-91).

Tisch eines Schriftstellers. [...] Er häufte Skizzen und Bilder an, begann mehrere Dutzende Werke und führte sie gleichzeitig fort, arbeitete in einem Umfeld, das es ihm erlaubte, mehr eine bestimmte Idee seiner Malerei zu verfolgen als ein Gemälde im besonderen.⁷³⁶

Während bei den Wiederaufnahmen und Übermalungen die Vereinheitlichung des Œuvres jedoch vor allem in der Tiefe seiner Entwicklung geschah, betraf sie bei der Praxis des parallelen Arbeitens, mehr noch als bei der Variation, in erster Linie deren Breite. Dabei ging sie, wie anhand der Fotografien aus dem Atelier gezeigt werden konnte, noch über die Möglichkeiten der Variationen hinaus, indem sie auch Arbeiten unterschiedlichster Motive und Genre unter den gleichen gestalterischen Prämissen miteinander verband. Diese Vereinheitlichung aber bedeutete keinen Verzicht auf die Dynamik in der Entwicklung des einzelnen Werkes. Vielmehr stellte Rouault auch diese immer neu in den Kontext des Gesamtwerks, sodass Letzteres ebenfalls von dieser Bewegung erfasst wurde. Zudem behielt das einzelne Werk stets seine Integrität und wurde eher, wie im Fall des „Jeune clown jovial“⁷³⁷, um eine Facette bereichert, als dass seine jeweils vorausgegangene Geschichte und Entwicklung geleugnet wurde. Vor diesem Hintergrund heißt es erneut bei Hergott: „Er sah die Malerei als Ganzes. Nicht nur von Bild zu Bild, sondern auch wie sich sein Werk sein ganzes Leben hindurch entwickelte. Sie ist ein unauflösbarer Organismus.“⁷³⁸

5.3.3. Die Malerei auf ebener Fläche

Noch gegen Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre wurde Rouault von seinem Künstlerkollegen Jules Joëts in klassischer Pose mit einer Palette vor der Staffelei gemalt.⁷³⁹ Obwohl manche Fotografien ihn selbst in hohem Alter noch mit einer nach Aussage der Familie von ihm kaum genutzten Palette an der Staffelei zeigen,⁷⁴⁰ war die unmittelbare Arbeit am Tisch jedoch spätestens seit den Jahren seiner künstlerischen Reife die übliche Arbeitsweise. Dies entspricht auch dem Zeugnis der meisten übrigen Fotografien, die ihn schon seit den frühen 1930er Jahren fast durchgehend bei der Arbeit am Tisch zei-

⁷³⁶ Hergott 1997, 118.

⁷³⁷ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67-68.

⁷³⁸ Hergott 1993, 16.

⁷³⁹ Jules Joëts, Le peintre Georges Rouault, (o.J.), Lille, Palais des Beaux-Arts.

⁷⁴⁰ Allen voran jene auf der Titelseite der Sonderausgabe der Zeitschrift „XXe siècle“ zum 100. Geburtstag des Malers 1971.

gen. Wenn er sich in offizielleren Kontexten dennoch in anderer Weise präsentierte, so hatte dies den Beigeschmack einer für ihn ungewöhnlichen Inszenierung.⁷⁴¹

Gerade die Tatsache aber, dass Rouault von sich in der Öffentlichkeit bis zuletzt das klassische Bild eines Malers vor der Staffelei prägen wollte, ist umgekehrt ein Hinweise darauf, dass sowohl seine unkonventionelle Arbeitsweise auf dem Tische als auch seine dabei getragene ungewöhnliche Kleidung mit weißem Kittel und weißer Kappe,⁷⁴² auf die in offiziellen Darstellungen ebenfalls verzichtet wurde, nicht einer Selbstinszenierung diente, sondern vielmehr ganz der Arbeit und ihren praktischen Erfordernissen geschuldet waren. So bestand bei der Arbeit am Tisch eine größere Gefahr, die Kleidung im Schoß- und Bauchbereich sowie an den Ärmeln zu beschmutzen. Die auffallende Kopfbedeckung dürfte hingegen nochmals auf den Umstand verweisen, dass bei Rouaults Arbeit neben Pinsel und Spachtel auch die Hände im Spiel waren und die an ihnen befindliche Farbe nicht mit dem Kopf und den Haaren in Berührung kommen sollte.

Noch evidenter ist jedoch ein rein praktischer Hintergrund für die Entscheidung zur Malerei auf ebener Fläche. So ist bereits mehrfach davon gesprochen worden, dass Rouault schon früh eine eigene Form der Mischtechnik entwickelt hatte, bei der er Ölfarbe mit Gouache und Chinatusche verband. Spätestens hier aber musste er die klassische Staffeleiarbeit aufgeben, da die wasserlöslichen Malmittel der Gouache und der Chinatusche andernfalls auf dem Bild verlaufen wären. Diese Gefahr wird in deutlich erkennbaren Verlaufsspuren bei einer Reihe von Arbeiten aus der Donation'63 ansichtig.⁷⁴³ Allerdings handelt es sich bei ihnen nicht um Arbeiten, bei denen Rouault gegen die Gewohnheit erneut zur Staffelei gegriffen hatte. So verliefen jene Spuren hier quer oder sogar von unten nach oben über die Bilder und legen die Vermutung nahe, dass der Maler die jeweilige Arbeit kurz nach dem Farbauftrag vom Tisch genommen und trotz der geschilderten Gefahr zumindest vorübergehend auf die Seite oder den Kopf gestellt hat.

Doch sprach noch ein weiterer maltechnischer Grund für die Praxis der „horizontalen“ Malweise: Rouaults Entscheidung für das Papier als bevorzugtem Untergrund, das erst später gegebenenfalls auf Leinwand aufgezogen wurde. Mit dieser Wahl aber schien der Tisch als stabile Basis wesentlich geeigneter als die Staffelei. Zudem bot das frei auf der Fläche liegende Papier Rouault größere Möglichkeiten der variablen Handhabung. Hierüber heißt es bei Hergott:

⁷⁴¹ Vgl. Bounakoff 2009, 15.

⁷⁴² Liberman 1961, 26.

⁷⁴³ Vgl. u.a. die Inachevés Nr. 848 und 874.

Flach auf den Tisch gelegt, gleicht das Bild einem Gegenstand, den der Handwerker in seinen Händen dreht und wendet, bis er die gewünschte Form, Farbe und, bei Be- rührung, Beschaffenheit und Gewicht angenommen hat.⁷⁴⁴

Diese Variabilität betraf dabei auch die im vorausgegangenen Kapitel behandelte parallele Arbeit an mehreren Bildern, die auf dem Tisch neben- oder übereinander lagen und aus denen jeweils eines zur konkreten Bearbeitung ausgewählt werden konnte. Roulet be- schrieb diese Praxis sehr eindrücklich in seinem Bericht aus Golfe-Juan, wo es über den Maler hieß: „Il va d'une peinture à l'autre, le long de la table...“⁷⁴⁵

Neben den genannten praktischen Beweggründen aber dürfte schließlich auch Rouaults Herkunft aus dem Handwerk und seine bleibende Verbundenheit mit ihm für die Entwick- lung jener Praxis eine Rolle gespielt haben. So ermöglichte diese Arbeitsweise einen direk- teren Kontakt zum bearbeiteten Material. Courthion betonte dies allgemein im Blick auf die Bilder des Spätwerks, wenn er schrieb, hier spüre man

...überall und nirgendwo des Künstlers Hand [...]. ...die Präsenz und die lebende Energie dieser Berührung... [...]. Die Farbe ist durchgearbeitet, geknetet und so be- handelt, daß sie sich wie ein Brotlaib aufbläht, beackert wie ein Feld, durch das Mensch und Tier ihre Furchen gezogen haben.⁷⁴⁶

Rouault selbst äußerte vor dem Hintergrund seiner Affinität für das Handwerk Verbitte- rung über einige Kritiker, die in der Tradition der akademischen Staffeleimalerei noch der Vorstellung von einer Malerei „avec la pointe de la langue“⁷⁴⁷ nachhingen und diese für verbindlich hielten. Bei Hergott ist in diesem Zusammenhang wiederum speziell in Bezug auf Rouaults Bevorzugung des Tisches gegenüber der üblichen Staffelei zu lesen: „Diese Draufsicht entspricht eher der eines Handwerkers denn der eines Künstlers. Die Staffelei dient zuallererst dazu, das Werk zu präsentieren, den letzten Farbauftrag sichtbar zu ma- chen.“⁷⁴⁸

Konkret ließ diese Arbeitsweise auch an die frühen Erfahrungen Rouaults als Glasmaler denken, wo die Erstellung des Kartons, der Zuschnitt der einzelnen Gläser sowie ihre Ver- bleiung in der Regel auf großen, umgehbar Tischen geschah. An sie erinnern die mit vie- len Bildern unterschiedlicher Formate übersäten, meist ebenfalls von mehreren Seiten er- reichbaren Tische bei Rouault. Ein wesentlicher Impuls zur späteren Adaption dieser Er-

⁷⁴⁴ Hergott 1993, 27.

⁷⁴⁵ Roulet 1961, 263.

⁷⁴⁶ Courthion 1980, 30.

⁷⁴⁷ Brief vom 29.04.1935, in: Rouault/Suarès 1960, 294.

⁷⁴⁸ Hergott 1993, 27.

fahrungen dürfte dagegen aus der Beschäftigung Rouaults mit der Grafik, insbesondere mit den großen, aufwendig überarbeiteten Druckplatten zum „Miserere“ gekommen sein. Hier verbanden sich erstmals auf beispielhafte Weise die künstlerische und handwerkliche Arbeit, wobei das Graben mit Feilen, Kratzeisen, Sticheln und Schmiegelpapier Rouaults spätere Arbeit mit der Farbmaterie an Intensität kaum nachgestanden haben dürfte.⁷⁴⁹ Über diesen Zusammenhang zwischen der grafischen Arbeit Rouaults und seiner Malerei auf ebener Fläche schrieb Gohr:

Der malende Künstler überschreitet das Metier der traditionellen Malerei mit Hilfe von Methoden des zeichnenden Künstlers. Es ist zu überlegen, ob nicht die intensive graphische Arbeit Rouaults seit dem „Miserere“ [...] die Methode seiner Malerei beeinflußt hat. Rouault hat sich durch das Malen auf einer liegenden Bildplatte Effekte und Möglichkeiten erschlossen, die erst Jackson Pollock in ganzer Radikalität ausgelotet hat.⁷⁵⁰

Dass Gohr hier eine Nähe zum abstrakten Expressionismus nicht allein wegen der materialen Eigenmacht der Farbe,⁷⁵¹ sondern auch aufgrund der hier behandelten spezifischen Malweise erkannte, ist durchaus bedenkenswert. Tatsächlich dürfte es durch Letztere bei Rouault zu einer zusätzlichen Verschiebung der Aufmerksamkeit des Künstlers vom Auge und damit von rein formalen Aspekten auf die Hand und die Eigendynamik ihres Tuns im Sinne der Feststellung Cassous über die materiale Passion Rouaults gekommen sein: „l'intérêt principale, essentiel de l'opération est dans l'opération même“⁷⁵²

6. Die Kunst Rouaults im Spiegel des Werkprozesses

Nach der Analyse einzelner Arbeiten aus der Donation’63 folgt im theoretischen Teil dieser Arbeit nun eine Konfrontation des entsprechenden Befundes mit zentralen Fragen der Rouault-Forschung. Dabei werden neben Aussagen aus der bisherigen Literatur auch Äußerungen des Künstlers selbst hinzugezogen. Schon 1912 schrieb Gustave Kahn anlässlich der dritten Einzelausstellung Rouaults in der Pariser Galerie Druet über das die Kunst Rouaults bergende Diskussionspotential:

⁷⁴⁹ Vgl. Hergott 1992, 59, sowie Kapitel 6.1.3.

⁷⁵⁰ Gohr 1983, 132f.

⁷⁵¹ Beck bringt Rouaults Arbeit vor diesem Hintergrund mit dem „Tachisme“ in Zusammenhang (vgl. Beck 1983, 78).

⁷⁵² Cassou 1971, 82.

M. Georges Rouault est un des plus curieux, des plus inquiets, des plus ambitieux d'art vrai, des plus chercheurs, des plus pittoresques, des plus discutés et, dans le bon sens du mot, des plus discutables, parmi les peintres de l'heure présente.⁷⁵³

Auch wenn Rouault in der Folge durch die Arbeit unter Vollard für Jahrzehnte nahezu ganz aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwand, scheint diese frühe Einschätzung wie eine Vorwegnahme späterer, im Zusammenhang seines Werkes bis heute kontrovers diskutierter Fragen. Letztere betreffen den Bereich der Stilistik ebenso wie jenen der Ikonografie seines Werkes und zielen letztlich auf die Frage nach einer gültigen Einordnung des Schaffens Rouaults im Konzert der zahlreichen künstlerischen Strömungen seiner Zeit. Im Folgenden werden in jeweils eigenen Kapiteln Fragen zu den genannten Bereichen der Stilistik und der Ikonografie sowie die bislang in der Forschung nicht eigens untersuchte medientheoretische Frage nach der Korrelation zwischen der Arbeit des Malers und jener des Grafikers Rouault genauer in den Blick genommen.

6.1. Aspekte der Stilistik

Im Bereich der Stilistik ist für die Arbeiten Rouaults vor allem die Verbindung zweier scheinbar unvereinbarer Momente kennzeichnend: einer festen, strukturierenden und bildstabilisierenden Zeichnung auf der einen sowie einer darin weitgehend frei und mit unbändiger materialer und koloristischer Macht entfalteter Farbe auf der anderen Seite. Diese Verbindung erscheint als eine ganz eigene, wohl unmittelbar von den frühen Erfahrungen mit der Glasmalerei geprägte Form des im späten 19. Jahrhundert in Frankreich aufgekommenen, auch die Malerei der Fauves beeinflussenden Cloisonismus. Sie steht im Zentrum der folgenden Betrachtungen, wobei dem materialen Aspekt der Farbe sowie ihrem besonderen Kolorismus nochmals jeweils eigene Kapitel gewidmet sind.

6.1.1. „Cloisonnisme“? – Farbe und Kontur im Zeichen der Glasmalerei

In Bezug auf die Aquarelle des Frühwerks schrieb Rainer Beck im Katalog zur Kölner Ausstellung von 1983 von einem grundsätzlichen Dualismus der bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung, dessen Überwindung zu den Hauptanliegen des Malers gehört habe.⁷⁵⁴ Schon vor ihm hatte auch Waldemar George in diesen frühen Arbeiten eine „kine-

⁷⁵³ Kahn, Gustave, Georges Rouault, in: Mercure de France, Januar 1912, 409, zit. nach: Rouault 1992, 207.

⁷⁵⁴ Vgl. Beck 1983, 91.

tische Zeichnung“ erkannt, mit der die Form wie mit „Messerstichen schmißartig durchsetzt“⁷⁵⁵ sei. In den folgenden Jahren, so hatte der Blick auf die allgemeine stilistische Entwicklung Rouaults gezeigt, kam es zwar zu einer wesentlichen Beruhigung der Form und damit zunächst auch zu der von Beck genannten Überwindung des Dualismus. Ein Echo des genannten Widerstreits aber findet sich auch im weiteren Werk Rouaults und wurde zu einem seiner auffallendsten Charakteristika: die kontrastreiche Verbindung aus leuchtenden Farben und schwarzer, umschließender Kontur.

Mit diesem Wechselspiel spiegelte sich im Schaffen Rouaults letztlich ein langer, die Geschichte der Malerei bestimmender Konflikt um den Vorrang eines der beiden Elemente. Er kristallisierte sich erstmals im italienischen Quattro- und Cinquecento zwischen den Vertretern der venezianischen und florentinischen Schule heraus, im 17. Jahrhundert nochmals zwischen den Rubenisten und Poussinisten sowie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen den Exponenten der Romantik und des Neoklassizismus in Frankreich, Delacroix und Ingres. Im späten 19. Jahrhundert kam es mit der zunehmenden Hinterfragung der Natur des Bildes und der mit ihr verbundenen Dissoziation seiner einzelnen Elemente zu einer Radikalisierung dieser Tendenzen zwischen der impressionistischen Auflösung der Kontur auf der einen sowie deren Betonung im „Cloisonnisme“ der Postimpressionisten Paul Gauguin und Émile Bernard auf der anderen Seite. Letztere ließen sich dabei nachweislich von der Zellenschmelztechnik in der Emailkunst sowie von der Verwendung dunkler Bleistege in der Glasmalerei inspirieren.

In dieser Tradition wurde, unter Verweis auf seine künstlerische Herkunft auch allgemein das Werk Rouaults gesehen.⁷⁵⁶ Andererseits wurde – in Verteidigung der Unabhängigkeit seiner stilistischen Entwicklung – vor einer vorschnellen diesbezüglichen Einordnung gewarnt.⁷⁵⁷ Zwar prägte die Begegnung mit der Glasmalerei nicht nur entscheidend seine Sehgewohnheiten, sondern dürfte auch das zentrale Initiationserlebnis Rouaults als Maler gewesen werden. Dies geht etwa aus einem Brief an Suarès von 1911 hervor, in dem Rouault die einstige Arbeit inmitten von „mosaïques de verres“ schwelgerisch als „mon Paradis“⁷⁵⁸ bezeichnete. Noch 1944 hieß es zu Beginn der „Soliloques“ in ähnlichem Ton: „La couleur grisa l'apprenti peintre verrier. Avant de s'être coupé les doigts au verre si franc d'aloï, son œil avait été sou l'emprise d'anciennes verrières de ton haut monté, à res-

⁷⁵⁵ George/Nouaille-Rouault 1981, 25.

⁷⁵⁶ Im Zusammenhang des Werkes Rouaults sprach etwa Werner Schmalenbach von „Cloisonnisme“ (vgl. Schmalenbach, Werner, Bilder des 20. Jahrhunderts: die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986, 86).

⁷⁵⁷ Zu nennen wäre hier zunächst Venturi, dem sich jedoch weitere Forscher anschlossen.

⁷⁵⁸ Brief vom 22.08.1911, in: Rouault/Suarès 1960, 7.

taurer.“⁷⁵⁹ Auffallend ist hier aber, dass für Rouault vor allem das Erlebnis der Farbe von Bedeutung war, während die typischen schwarzen Bleistege, deren unmittelbaren Reflex man gern in den schwarzen Konturen seiner Bilder sah, keine Erwähnung fanden.

Die zentrale Bedeutung der Farbe bei Rouault, die sich später auch in ihrem ungewöhnlich pastosen Auftrag zeigte, brachte ihn in die Nähe der Vertreter einer Priorität des Malerischen, sodass er in der Forschung sowohl der einen als auch der anderen Position im Streit um den Vorrang von Farbe oder Zeichnung zugerechnet wird. Dabei distanzierten sich vor allem jene unter ihnen, die bei Rouault eine Priorität der Farben erkannten, von einer einfachen Analogie zur Glasmalerei und sahen selbst im Schwarz der Konturen eine primär malerische Funktion. So schrieb Lionello Venturi zwar in Bezug auf die Farben: „Die Erinnerung an sein früheres Handwerk zur Zeit seiner vollen Reife hat gewiß zu diesem Nebeneinander farbiger Flächen beigetragen, das für seinen Stil so bezeichnend ist.“⁷⁶⁰ Zu den auffallenden Konturierungen aber heißt es bei ihm im Anschluss: „Die starken dunklen Umrisse Rouaults haben jedoch eine wesentliche malerische Bedeutung; denn sie sollen nicht die Farben umgrenzen wie die Bleifassung der Kirchenfenster, sondern sie als Gegensätze aufleuchten lassen.“⁷⁶¹

Diese Zurückhaltung Venturis hinsichtlich einer allgemeinen Analogie zur Glasmalerei wurde von den meisten nachfolgenden Forschern geteilt, wobei den Konturen neben der von Venturi herausgestellten malerischen auch eine strukturierende Funktion zugeschrieben wurde. So schrieb Bellini von ihrer „funzione di definire la struttura dell’opera, o di renderla più evidente.“⁷⁶² Auch bei Hergott ist in diesem Sinne zu lesen: „Ils n’entourent pas la forme mais la structurent.“⁷⁶³ Hier schufen die Konturen gewissermaßen einen Raum, innerhalb dessen Rouault frei die Farbe zu bewegen vermochte. Selbst diese, von der klassischen Zeichnung unabhängige Funktion der Kontur aber könnte in der Glasmalerei ihre Wurzeln gehabt haben. So folgen bei genauerer Betrachtung die Bleiruten mittelalterlicher Glasfenster keineswegs immer treu den dargestellten Formen, sondern bilden ein mitunter geradezu antiillusionistisches Gerüst, das immer wieder die Darstellung zu sprengen und

⁷⁵⁹ Zit. nach: Rouault 1994, 17f.

⁷⁶⁰ Venturi 1959, 26.

⁷⁶¹ Ebd. Courthion wies darauf hin, dass auch den Maler selbst der oft gezogene Vergleich zwischen den schwarzen Konturen und den Bleiruten der Glasmalerei etwas zu befremden schien: „Rouaults Eigenart, die Umrisse zu betonen [...] führte man gern auf seine Glasmalerlehre zurück. Rouault selbst wies mich auf diese Analogie hin, aber schien selbst nicht recht daran zu glauben.“ (Courthion 1962, 249f).

⁷⁶² Bellini 1972, 37.

⁷⁶³ Hergott 1992, 58.

nach eigenen, mit den Augen der Moderne betrachtet fast abstrakten Gesetzen neu zu ordnen scheint.⁷⁶⁴

Zugleich bringen die Bleiruten, ähnlich wie nach Venturi die Konturen bei Rouault, durch ihren materialen Unterschied zum transparenten Glas in einem anders kaum zu erreichenen Kontrast die leuchtenden Farben der einzelnen, von ihnen umfassten Scheiben im Gegenlicht der Sonne zur Geltung. Selbst hinsichtlich dieses materialen Unterschieds findet sich bei Rouault eine überraschende Parallelle zur Glasmalerei. So nahm auch er, wie bereits gesehen, eine entsprechende Trennung zwischen der Farbe und der Kontur vor, indem er sich bei Letzterer in der Regel nicht der üblichen Gouache- und Ölfarben, sondern der Chinatusche bediente.⁷⁶⁵ Mit ihrer stärkeren Opazität unterschied sie sich von den umliegenden Farben wie die Bleiruten der Glasfenster von den farbigen Scheiben mittelalterlicher Glasmalerei.

Noch interessanter aber ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass es sich mit der Chinatusche dezidiert um ein Mittel aus dem Bereich der Grafik handelt. Sie wurde von Rouault bevorzugt in seinen frühen, rein grafischen Arbeiten der 1910er Jahre verwendet. Mit ihrer flüssigen Konsistenz und zugleich außergewöhnlichen Deckkraft kam sie seiner Vorliebe für den „geschriebenen“⁷⁶⁶ Stil entgegen, über den es noch 1939 in Beaumont-sur-Sarthe gegenüber Roulet hieß: „J'aime des choses très écrites [...]. Vous le verrez un jour dans mon ‚Miserere‘.“⁷⁶⁷ Diesen Stil hat Rouault im Rahmen seiner besonderen Mischtechnik auch auf seine Bilder übertragen und in ein spannungsvolles Wechselspiel zur immer pastoser aufgetragenen Farbe gebracht. Und selbst wenn ihr hier nicht mehr nur dezidiert die Funktion der Zeichnung zukam, scheint diese doch mit der Wahl der Chinatusche geradezu „materialisiert“.

Dabei stellt sich der Schritt jener konsequenten materialen Trennung zugleich als Spiegel und als Lösung des genannten Widerstreits zwischen den Elementen der Farbe und der Zeichnung dar. Gerade mit deren strikter Scheidung konnte der Maler den Dualismus überwinden und die widerstreitenden Elemente in ihrer je eigenen Kraft für ein reizvolles und spannungsvolles Zusammenspiel neu freisetzen.⁷⁶⁸ Sie erhielt eine zusätzliche Dynamik aus der sich bei Rouault mehr und mehr etablierenden Praxis einer Malerei „à

⁷⁶⁴ Vgl. Gohr 1983, 121.

⁷⁶⁵ Vgl. Kapitel 5.1.1.

⁷⁶⁶ Vgl. Kapitel 5.1.2.

⁷⁶⁷ Roulet 1961, 249.

⁷⁶⁸ In diesem Sinne heißt es auch bei Gohr: „Wie dieser [Cézanne] sonderte auch Rouault die Elemente der Malerei, um sie auf einer höheren Ebene wieder zusammenzuführen.“ (Gohr 1983, 130).

reculons“⁷⁶⁹, bei dem die beiden Elemente auch durch eigene Bearbeitungsdurchgänge voneinander geschieden wurden. Dies wurde besonders bei den parallel entstandenen, kleinformativen Landschaftsstudien aus der Donation’63 deutlich, bei denen sich die einzelnen Durchgänge nicht nur über das jeweilige Bild, sondern über eine ganze Reihe von Arbeiten erstreckten.⁷⁷⁰

Auf das allgemeine Vorgehen Rouaults in übereinandergelegten Farbflächen wies erstmals Gohr hin. Allerdings erkannte er als Konsequenz dieser aus seiner Sicht vornehmlich von der Farbe bestimmten Praxis eine zunehmende Verdrängung der Funktion der Kontur als Zeichnung. So schrieb er über deren Entwicklung in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre:

Im Zeitraum von 1920 bis 1925 entwickelte Rouault den Bildaufbau aus übereinanderliegenden Farbflächen zu einer wahren Perfektion. Konturen im wörtlichen Sinn sind häufig gar nicht mehr nötig. Allein die Anordnung und Struktur von Farbflächen bestimmt die Bildanlage insgesamt, die in übersichtlicher Gliederung einige wenige Elemente einsetzt, um in diesem Rahmen die Farbschichten zu bewegen.⁷⁷¹

Tatsächlich finden sich in dem von Gohr genannten Zeitraum Beispiele, in denen die Zeichnung beinahe ganz hinter die einzelnen, frei miteinander in Beziehung gesetzten Farbflächen zurücktritt und nur noch als Erinnerung in ihrem Hintergrund steht. In den meisten Fällen aber bilden die Konturen auch bei den vollendeten Arbeiten des Werkverzeichnisses einen konstitutiven Bestandteil der Komposition. Angesichts dessen suchte Hergott nach einer Vermittlung der beiden Positionen, indem er im Rückgriff auf die Metapher vom menschlichen Körper aus Fleisch und Knochen über die zeichnerische Funktion der Kontur im Organismus des Bildes schrieb: „Diese Zeichnung wirkt wie das Skelett in einem Körper aus Fleisch und Haut, das der Maler, kurz bevor es das Atelier verlässt, in Schwarz gekleidet hat.“⁷⁷²

Mit dieser Feststellung bestätigte letztlich auch Hergott eine Vorrangigkeit der Farbe, zu der erst am Ende des Werkprozesses die Kontur als Versinnbildlichung einer die Komposition ordnenden Kraft hinzutrat und dem Betrachter so das „Lesen“ des Bildes vereinfachte. Ein solcher rein äußerlicher, akzidentieller Charakter der Kontur widerspricht aber nicht nur dem Wesen der Malerei Rouaults, sondern auch dem Zeugnis der „Inachevés“. Zwar fiel zunächst auf, dass in den hier vorgestellten Beispielen für das frühe Stadium des

⁷⁶⁹ Vgl. Kapitel 5.3.1.

⁷⁷⁰ Vgl. Kapitel 4.5.2.

⁷⁷¹ Ebd., 131.

⁷⁷² Hergott in: AK Lugano 1997, 122.

„Komponierens“ das Element der Farbe dominierte.⁷⁷³ Doch reagierte der Maler mit diesen ersten kraftvollen Farbsetzungen auf frühere motivische Vorgaben, die einen vagen gestalterischen Impuls lieferten und damit die Funktion eines der Zeichnung vergleichbaren kompositorischen Gerüsts hatten. Und so ist die Arbeit Rouaults letztlich in jedem Stadium von einem fundamentalen Wechselspiel zwischen den Elementen der Farbe und der Zeichnung bestimmt, wobei die typische schwarze Kontur in ihrer konstanten Materialität und Tonalität gerade als entscheidendes Kontinuum innerhalb der Entwicklung des einzelnen Bildes aus den im sukzessiven Bildaufbau immer neu und weitgehend frei miteinander verspannten Farbplänen erscheint.

Durch die unterschiedliche Materialität in ihrer Autonomie gesichert, befanden sich Farbe und Zeichnung in einem beständigen Dialog, bei dem es zu einem immer feineren Ausgleich der Darstellung sowie zu einer Konzentration auf ihre Essenz kam. Besonders anschaulich wird jenes Wechselspiel, das nach Passeron als eine Art fortgesetzter Autokorrektur bezeichnet werden kann,⁷⁷⁴ gerade in den „unvollendeten Arbeiten“ der *Donation’63* aufgrund ihrer stärker hervortretenden Differenzen zwischen den einzelnen Setzungen der Farbe und der Zeichnung. So lassen sich zahlreiche Beispiele nennen, bei denen eines der beiden Elemente erkennbar den letzten Bearbeitungsdurchgang bestimmte und nach einer Antwort in Form einer Korrektur, Ergänzung oder Differenzierung durch das jeweils andere rief. Dass es aber zwischen ihnen selbst in den vollendeten Arbeiten des Werkverzeichnisses kaum zu einer endgültigen Deckung kam, ist letztlich auch Hinweis auf ein dem Werkprozess Rouaults inhärentes Moment des Inachevé.

Einen besonderen Fall der Dominanz der Farbe stellten bei Rouault indes einige Beispiele von Unter- oder Übermalungen dar, in denen die großzügig aufgetragenen Farben scheinbar selbst formbildenden Charakter hatten, wie in „Profil – harmonie blanche“⁷⁷⁵. Dabei machte Rouault durch ihre isolierte Einbringung geradezu „ex negativo“ die Verläufe künftiger Konturen sichtbar. Auch in diesem Fall liegt die Analogie zur Glasmalerei nahe. So scheint der Maler hier die einzelnen Farben wie die losen Scheiben eines in Arbeit befindlichen Fensters noch ohne die sie verbindenden Bleiruten auf dem zugrunde liegenden Karton bewegt zu haben. Die Dynamik dieses Bewegens ging allerdings weit über jene Analogie hinaus. So löste Rouault die einzelnen Farben an anderer Stelle wieder aus der Begrenztheit ihrer isolierten Form und ließ sie, wie im Beispiel von „Vase et fruits“⁷⁷⁶,

⁷⁷³ Vgl. Kapitel 4.2.1.

⁷⁷⁴ Vgl. Passeron 1974, 305.

⁷⁷⁵ Inachevé Nr. 611, vgl. Abb. 92.

⁷⁷⁶ Inachevé Nr. 740, vgl. Abb. 84.

selbst zu malerischen Konturen werden. Andernorts schuf er mit ihnen durch Auslassungen in flächendeckenden Übermalungen nicht nur Konturen, sondern ganze Formen „ex negativo“ wie bei dem zentralen Blumenbouquet in „*Pierrots au bouquet, fleurs blanches*“⁷⁷⁷.

Die hier zum Ausdruck kommende formbildende Kraft der Farbe illustriert eine Reihe entsprechender Aussagen Rouaults. So heißt es etwa in jenem oft zitierten und an Äußerungen Paul Cézannes erinnernden Satz aus „*Divertissement*“: „Quand la couleur est à son diapason, certaine forme l'épouse sans façon.“⁷⁷⁸ An anderer Stelle bezog sich der Maler ausdrücklich auf Cézanne, wenn er schrieb:

Des critiques rient du mot du Père Cézanne: „Le contour me fuit“ [...]. A leurs yeux le maître d'Aix ici se condamne; à mon humble avis, il s'élève et porte le conflit au-dessus de lui et de nous. Ce mot lapidaire est en effet toute la peinture et va bien au-delà.⁷⁷⁹

Eine Bildung der Form im Sinne Cézannes aus der nuancenreichen Modellierung und Abstufung der Farbe kannte Rouault jedoch letztlich nicht. Während der von ihm geschätzte Provençale noch in der Tradition der mimetischen Auffassung des Bildes als einer bildnerischen Adäquation des unmittelbaren Sinneseindrucks stand, befreite Rouault die Farbe gerade in ihrem Wechselspiel mit der betonten Kontur aus dieser Funktion zu einem freien Spiel, in dem Cézannes Praxis der Modulation als allgemeines Prinzip subtiler farblicher Abstimmungen aus dem Bereich der Darstellung und der Bildung der Form auf denjenigen der Komposition des Bildes als Ganzem übertragen wurde.

Gohr schrieb in diesem Zusammenhang, Rouault habe bei Cézanne „in erster Linie eine neue künstlerische Souveränität, die Farbe frei nach einer selbstbestimmten Logik zu setzen“⁷⁸⁰ erkannt und auf die eigene Arbeit übertragen:

Wie er [Cézanne] sonderte Rouault die Elemente der Malerei, um sie auf einer höheren Ebene wieder zusammenzuführen. Und er bewertete das Geschehen im Bild ganz aus jetzt autonomen Mitteln, die nach immanenten Gesichtspunkten verwendet werden. Indem Rouault seine Farbgebung additiv aufbaut, ist er in gewisser Weise auch von dem Diktat des Motivs entlassen, und kann sich auf einer frei zu behandelnden Ebene bewegen.⁷⁸¹

⁷⁷⁷ Inachevé Nr. 599, vgl. Abb. 61-62.

⁷⁷⁸ *Divertissement*, Verve, 1943, 52.

⁷⁷⁹ Stella Vespertina, in: Rouault 1994, 112.

⁷⁸⁰ Gohr 1983, 130.

⁷⁸¹ Ebd., 129.

In dem Moment aber, wo sich das Bild vom Motiv löst, ist der Bezugspunkt der Farbe und der Zeichnung nicht mehr der dargestellte Gegenstand, sondern das Bild und seine Komposition selbst. Auch dort, wo die Kontur Gegenständliches umschließt und definiert, erscheint sie darum mehr als eine Struktur des Bildkörpers in seiner Gesamtheit als des jeweils definierten gegenständlichen Elements. Insofern trifft hier die Metapher vom Bild als einem eigenen Organismus aus Fleisch, Haut und Knochen in einer so realen Weise zu, wie es in letzter Konsequenz nur nach der Befreiung der bildnerischen Elemente aus dem Diktat des Illusionismus im Zuge der Moderne möglich war. Wenn auch Rouault jene traditionelle Metapher 1947 in „Stella Vespertina“ aufgriff, so klang darin diese Dimension bereits an:

...sous la chair n'y a-t-il pas muscles et os? A rechercher trop exclusivement, avec anxiété ou passion déréglée „la pulpe de fruit“, on peut parfois risquer de faire un art invertébré où l'on ait telle jouissance qu'on en oublie beaucoup d'autres points essentiels.⁷⁸²

Zugleich zeigt sich hier abermals eine Parallel zur Glasmalerei, bei der die Bleiruten als eine zunächst von der Darstellung unabhängige Struktur fungieren, die das Bild wie ein Skelett mit seinem Rahmen verstrebt. Auch wenn die einzelnen Ruten hier nicht, wie die Kontur bei den Bildern Rouaults als bildimmanent bezeichnet werden können, bestimmen sie doch auf eine Weise die Glasmalerei, dass sie zumindest als ihrem äußeren Erscheinungsbild immanent angesehen werden kann.

Als Beispiele für die Dominanz der Kontur im Werkprozess seien hier das Bild „Faubourg des longues peines“⁷⁸³ sowie die Übermalung der einstigen Vorlage zur Aquatinta „Christ et sainte femme“⁷⁸⁴ aus „Passion“ genannt. Die konkrete Faktur stand dabei im Zeichen des erwähnten „geschriebenen“⁷⁸⁵ Stils. Im ersten Beispiel kam es durch sie zu einem entscheidenden Ausgleich zwischen den beiden in ihm verbundenen, einerseits profan und andererseits religiös bestimmten Motivtopoi von „Mère et enfant“⁷⁸⁶ sowie „Notre-Dame de la Fin des Terres“⁷⁸⁷ aus dem Zyklus „Miserere“.⁷⁸⁸ So wurde mit den Konturen vor allem der allgemeine Rhythmus vorgegeben, in dem die Farben in freiem Wechselspiel zuei-

⁷⁸² Stella Vespertina, in: Rouault 1994, 113f.

⁷⁸³ Inachevé Nr. 684, vgl. Abb. 63-64.

⁷⁸⁴ Inachevé Nr. 356, vgl. Abb. 40.

⁷⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.1.2.

⁷⁸⁶ Diesen Topos entwickelte Rouault in den Jahren zwischen 1910 und 1912 (vgl. u.a. „Mère et enfants I-IV“, in: Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 429-432).

⁷⁸⁷ „En ces temps noirs de jactance et d'incroyance, Notre-Dame de la Fin des Terres vigilante“, vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 311, Kat.-Nr. 109c.

⁷⁸⁸ Vgl. Kapitel 4.2.2.

nander traten. Ihre strukturierende Funktion war hier weniger statischer als rhythmischer Natur. Dies wurde besonders in den schwungvollen, unverbundenen aber rhythmisch miteinander korrespondierenden Linien deutlich. Gerade mit ihnen gelang es Rouault, Schritt um Schritt die feste Struktur des Motivs aus dem „Miserere“ in die freiere Komposition von „Mère et enfant“ zu integrieren und das auf diese Weise neu entstandene Sujet als eigenständig zu etablieren.

Im zweiten Beispiel von „Christ et sainte femme“ diente die Kontur vor allem einer Erneuerung und Vereinfachung der beiden zentralen Gestalten sowie ihres für die Komposition konstitutiven Zueinanders. Dabei wurden die einstigen Differenzierungen, insbesondere bei der auf der linken Seite kauernden Frauengestalt, mit den neu eingebrachten Farben zunächst zurückgedrängt und die Form in der Folge mit einer vorsichtigen, noch suchenden Kontur in nur wenigen Zügen stärker auf ihre Essenz reduziert. Auf diese Weise wurde die Bildaussage von der schlichten Narration mehr und mehr auf das subtile und sprechende Wechselspiel der Farben und Formen im Ganzen der Komposition verlagert, deren Ausgleich für den Maler – ähnlich wie bei „Faubourg des longues peines“ – zunehmend im Vordergrund stand.

Doch führt dieses letzte Beispiel auch eindrücklich vor Augen, dass der breiten schwarzen Kontur über jene strukturierende Funktion hinaus im Sinne der Feststellung Venturis eine immer stärkere malerische Bedeutung zukam. Dies war bei Rouault vor allem gegen Ende des Werkprozesses zu beobachten, wenn der Bildkörper soweit gefestigt schien, dass er einer eigenen Strukturierung nicht mehr bedurfte. Hier fungiert die Kontur in erster Linie als Kontrastgeber zu den umgebenden Farben und erscheint zugleich durch ihre besondere Kontinuität innerhalb der Komposition als Grund, auf dem die Farben aufscheinen und erst eigentlich zur Geltung gebracht werden. In diesem Sinne schrieb auch Gohr von „einer Anordnung der Farbschichten auf dem Bildgrund dergestalt, daß die Farbe Schwarz in spannungsreicher Weise die Farbpläne untereinander vermittelt.“⁷⁸⁹ Im weiteren Verlauf seiner Argumentation heißt es bei ihm sogar ergänzend und stärker interpretierend, es scheine,

als ob Rouault den Raum zurückdrängt hinter die Figuren. Diese haften am Bildgrund, als ob ihre Materie aus diesem Grund quellen würde. So entsteht der paradoxe Eindruck, zugleich etwas ganz Nahes zu sehen [...] und etwas Fernes, das wie ein unbestimmter Fond nicht allein Ferne, sondern einen Resonanzraum hervorbringt.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Gohr 1983, 131.

⁷⁹⁰ Gohr 1997, 50f.

Dieser Eindruck hat bei den späten, pastosen Arbeiten sogar einen realen Hintergrund, wenn die dünnflüssig aufgetragenen Konturen innerhalb des erhabenen Farbreliefs wie Täler mit Kontakt zum Bildgrund erscheinen und jenes geheimnisvolle Changieren zwischen Nähe und Ferne erzeugen.

6.1.2. „Phosphorescence“ – die innere Leuchtkraft der Bilder Rouaults

Schon bei der Behandlung des Verhältnisses von Farbe und Kontur in der Malerei Rouaults wurde die besondere, zweifellos an die Glasmalerei erinnernde Leuchtkraft seiner Bilder angesprochen. Dabei scheint sie wie dort nicht einfach Reflex des auf das Bild auftreffenden Lichtes zu sein, sondern aus dem Innern des Bildes selbst zu kommen: „Bien loin de recevoir leur lumière de l’extérieur, les toiles de Rouault de 1948 à sa mort, semblent l’émettre.“⁷⁹¹ Noch eindeutiger im Sinne des von Rouault erlernten Handwerks heißt es bei Jean Grenier, in seinen Bildern schienen die „Wesen und Dinge von hinten beleuchtet“⁷⁹². Einer der Ersten, der sich eingehender mit diesem Phänomen beschäftigt hat, war jedoch erneut Venturi, der in diesem Zusammenhang den später oft zitierten Begriff der „Phosphoreszenz“ prägte. In seiner Monografie von 1948 beschrieb er die konkreten Wirkungen zunächst wie folgt:

En superposant couches sur couches de couleurs, en recherchant ce que Rouault appelle le „ton vrai“, quelque chose de magique ressort: il semble que la lumière ne se contente pas de frapper le tableau, mais qu’elle émane du tableau lui-même. Par conséquent même lorsque les tons sont foncés, ils sont lumineux par une lumière qui est en eux.⁷⁹³

Mit dieser Besonderheit, so Venturi im Anschluss, stehe Rouault einzig in der Kunstgeschichte:

C'est cela qui rend unique dans toute l'histoire de l'art le coloris de Rouault. Il a inventé une nouvelle ère pour le coloris. Rembrandt, Daumier et Cézanne, les grands adorateurs de la lumière, qui l'ont imprimé dans la plus profonde des ombres, reconnaîtraient qu'il y a quelque chose de nouveau dans le coloris de Rouault: c'est la phosphorescence.⁷⁹⁴

⁷⁹¹ Dorival/Rouault 1990, 137.

⁷⁹² Zit. nach: Courthion 1962, 386.

⁷⁹³ Venturi 1948, 84.

⁷⁹⁴ Ebd.

Physikalisch betrachtet bezeichnet die Phosphoreszenz einen zeitlich begrenzten Vorgang der energetischen Anregung und Entladung durch Lichtemittierung einzelner, hierfür aufgrund ihrer chemischen Struktur disponierter Stoffe. Was Venturi vor allem zu diesem Vergleich bewogen haben dürfte, ist der Umstand, dass das Licht hier nicht zuerst an der Oberfläche reflektiert wird, sondern scheinbar aus der Tiefe des angeregten Körpers selbst stammt, wobei sein genauer Ort unbestimmt bleibt. Dies entspricht dem Eindruck, dass die Leuchtkraft der Bilder Rouaults weniger in den verwendeten Farben selbst als im Raum zwischen ihnen und zwischen den einzelnen Schichten beheimatet ist.

Dieser Raum scheint durch die vielfältigen und nuancenreichen Bezüge einander im Farbkreis benachbarter oder komplementärer Farben von einer Spannung erfüllt, die das Auge des Betrachters in ähnlicher Weise aktiviert, wie das unbestimmte Licht phosphoreszierender Stoffe. So schien es folgerichtig, wenn Courthion fragte, ob statt von klassischem Licht hier nicht eher von einem „Glühen“ gesprochen werden müsse.⁷⁹⁵ Venturi schrieb im Blick auf das von ihm zur Veranschaulichung herangezogene Beispiel des „Benito“⁷⁹⁶ von 1937, Rouault erreiche Effekte der Phosphoreszenz, „par des trainées de couleurs intenses telles que du jaune chrome sur du noir ou du bleu. Le fond sombre apparaissant entre les clairs, ceux-ci brillent comme des météores dans la nuit“⁷⁹⁷. Vor Venturi hatte bereits der Japaner Tetsuzô Tanigawa Überlegungen zu den technischen Voraussetzungen dieser für Rouaults Bilder typischen Leuchtkraft angestellt: „On dirait que les pigments superposés en couches et en couches durciers ont été raclés au couteau et à la lime. Sur le col d'une peinture de clown une surface grattée de la sorte a l'éclat lisse d'email.“⁷⁹⁸

Dass sich Rouault, wie Tanigawa hier ausführte, auch des Spachtels bediente, um sensible Transparenzeffekte zwischen den Schichten zu erzeugen, ist unbestritten und wohl am anschaulichsten durch das Beispiel des „Apprenti-ouvrier“⁷⁹⁹ von 1925 illustriert. Dabei nutzte er den Spachtel ebenso zum Auftragen der pastosen Farbe wie zu ihrer partiellen Entfernung durch Schaben, Ziehen und Kratzen. Auch Paolo Bellini bemerkte dies in der bisher ausführlichsten Behandlung der Frage:

A volte il baluginare della luce, specie sui fondi, è ottenuto mediante superfici di colore scuro, generalmente il blu, sul quale è steso uno strato sottile di colore più chiaro e scintillante, che viene poi „tirato“, fino a togliere completamente il colore più chiaro dalle superfici piane, lasciandolo invece a piccole scaglie negli anfratti del colore

⁷⁹⁵ Vgl. Courthion 1980, 28.

⁷⁹⁶ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1981.

⁷⁹⁷ Venturi 1948, 88.

⁷⁹⁸ Zit. nach: AK Paris 2008, 29.

⁷⁹⁹ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2534.

di fondo, precedentemente asciugato. L'effetto che si ottiene è di una mirabile luminosità, con un luccicare simile a una cascata di faville.⁸⁰⁰

Die Verwendung des Spachtels blieb jedoch, wie bereits andernorts erwähnt,⁸⁰¹ im Spätwerk Rouaults trotz der immer stärkeren Materialität des Farbauftrags eine Ausnahme. Dort, wo er sich hier noch seiner bediente, dürfte er weniger die Farbe auf-, als frühere Farbschichten abgetragen und deren starkes Relief gemindert haben. In der Regel aber bediente er sich beim Aufbringen der Farben eines kräftigen, flachen Pinsels, der nicht nur einen sensibleren und direkteren Umgang mit ihnen zuließ, sondern ihm auch mehr Möglichkeiten des individuellen Ausdrucks bot.

Gleichwohl ergaben sich bei einem solchen Einsatz des Pinsels vergleichbare Effekte wie bei der Verwendung des Spachtels, etwa im Wechsel zwischen mehr lasierendem und mehr deckendem Auftrag, der oft allein durch die Modellierung der Farbe im jeweiligen Pinselstrich geschah. Dabei kam es selbst bei pastosem Farbauftrag zu ähnlich reizvollen Transparenzen, wie sie Bellini von der Spachteltechnik beschrieb: von einheitlich lasierendem bis hin zu äußerst magerem, stark, aber nicht gleichmäßig deckendem Auftrag, wo nicht selten die Farben der vorausgegangenen Schichten durchbrachen. Diese Wirkungen wurden im weiteren Verlauf des Werkprozesses durch die zunehmend bewegte Oberflächenstruktur noch gesteigert, mit der es bei neuen Farbaufträgen zu mannigfachen Spannungen zwischen den unvermischt bleibenden, übereinander liegenden Schichten kam. Zudem führten die natürlichen Verwerfungen des meist als Untergrund dienenden Papiers dazu, dass einzelne Farbschichten aufrissen und die unter ihnen liegende Farbe aufscheinen ließen.⁸⁰²

Jene Effekte aber wurden nicht gezielt von Rouault hervorgerufen, sondern ergaben sich aus der künstlerischen Arbeit wie aus einem natürlichen Wachstum und wurden als solche in den Dialog des Malers mit seinem Werk integriert. Dabei kam die Abstimmung der Farben in der Tiefe zu der gewöhnlichen Arbeit auf der Fläche noch hinzu und bildete zusammen mit ihr eine unerschöpfliche Fülle an horizontalen und vertikalen Bezügen, Kontrasten und Korrespondenzen, die immer wieder in die Einheit eines harmonischen Kolorits mündeten, sodass Venturi gleichzeitig von „*mille couleurs*“ und „*une couleur*“ sprechen konnte:

⁸⁰⁰ Bellini 1972, 40.

⁸⁰¹ Vgl. Kapitel 5.1.2.

⁸⁰² Vgl. Cherchève 1991, 28.

Le motif, l'image lui semblent morts s'ils ne sont pas colorés d'une façon pleine de transparence, de reflets, de rappels. La couleur lui paraît terne quand les couches de teintes superposées ne présentent pas, dans une étrange fantasmagorie, toutes les couleurs de l'iris. [...] les couleurs sont précieuses parce qu'elles sont composées de mille couleurs, [...] leur harmonie est riche parce qu'elle les comprend toutes. [...] l'observateur [...] reste émerveillé dans la mesure où il lui semble impossible d'expliquer la façon dont les couleurs infinies deviennent, naturellement, spontanément *une* couleur.⁸⁰³

Doch sind es auch die von Rouault gewählten Töne selbst und ihr Kontrast mit dem Schwarz der Konturen, die wesentlich den koloristischen Reiz seiner Kompositionen ausmachen. So verwendete Rouault im Spätwerk nicht einfach, wie vielfach in der Literatur zu lesen, die reinen Farben der fauvistischen Palette,⁸⁰⁴ sondern entwickelte aus ihnen unzählige Abstufungen und Nuancierungen durch Mischungen untereinander sowie durch sensible Abdunklungen und Aufhellungen mit Schwarz und Weiß, bei denen die reinen Farben lediglich wie Quell- und Sammelpunkte des allgemeinen Farbspiels fungierten. Für diese feine Abstimmung der unterschiedlichen Farbtöne und ihrer Nuancen findet sich bei Rouault selbst die sprechende, von Roulet im Zusammenhang seines Atelierbesuches in Golfe-Juan überlieferte Metapher des „faire chanter“⁸⁰⁵. Eines der faszinierendsten Beispiele hierfür ist der „Jeune clown jovial“⁸⁰⁶ aus der Donation'63, dessen Kolorit durch die drei Farben Rot, Gelb und Grün bestimmt ist, wobei sowohl das Grün in Form des Türkis als auch das Rot in Form des Violett zum Blau tendieren und somit letztlich alle Grundfarben in ihm präsent sind. Bis auf das kräftige Rot bleiben die reinen Farben jedoch „unausgesprochen“ und bilden lediglich den koloristischen Horizont der Komposition.

Zudem zeigt sich hier, dass Rouault mit Violett und Türkis oder hellem Grün und gedecktem Orange vor allem Farben in Beziehung setzte, die im Farbkreis weder unmittelbar benachbart sind, noch sich eindeutig komplementär verhalten. Auch diese, die Breite des Farbspektrums in ungewohnter Weise erschließende Art der Bezüge und ihre Differenzen zu üblichen Sehgewohnheiten dürften das Auge des Betrachters der Bilder Rouaults auf ganz eigene Weise aktivieren und zum typischen Eindruck jenes Vibrierens aus Licht und Farben führen, den Venturi später auch als „Stich ins Phosphoreszierende“ bezeichnete:

Hier kommt die Malerei Rouaults den alten Kirchenfenstern nahe, und die Farbe wird leuchtend wie sie, nur mit einem Stich ins Phosphoreszierende; hier hat sie einen Eigenwert, unabhängig von der Modellierung; denn diese Farbe – reich, tief und

⁸⁰³ Venturi 1948, 80.

⁸⁰⁴ Vgl. Dorival/Rouault 1990, 135; Lampe 2006, 216f ; Cherchève 1991, 34.

⁸⁰⁵ Roulet 1961, 264, vgl. Kapitel 4.1.

⁸⁰⁶ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67-68.

durchsichtig – zeigt den Werdeprozeß der Form, sie drängt sich nicht auf, sondern offenbart sich dem Auge langsam, und der Gehalt eines solchen Bildes ist die Malerei selbst.⁸⁰⁷

Mitunter erkundete der Maler in den Schichten der einzelnen Bearbeitungsdurchgänge die dargestellte Form wie in einem Vexierbild in immer neuen farbigen Nuancen, die sich wie ein Schimmer über die jeweils darunter liegenden Schichten legen. Dieses Farbenspiel, so scheint es gerade im Blick auf die „unvollendeten Arbeiten“, hätte vom Maler endlos fortgeführt werden können und erinnert an seine Worte aus den „Soliloques“ von den „nuances infinies de la sensibilité, dans le domaine de la forme et de la couleur.“⁸⁰⁸

Zur besonderen Entfaltung kamen diese Farbwirkungen bei Rouault nicht zuletzt auch durch seine Praxis einer Malerei „à reculons“, bei der die Farben im Idealfall durch weitgehende Trocknung der jeweils vorangegangenen Schichten unvermischt blieben und so in ihrer Farbkraft ungemindert in Beziehung traten. Entsprechende Effekte der klassischen Schichtenmalerei werden in jeder einschlägigen Literatur zur Geschichte der Maltechniken hervorgehoben.⁸⁰⁹ Wie bereits an anderer Stelle erörtert, war die Praxis des „à reculons“ bei Rouault jedoch zunächst vor allem durch die besondere Mischtechnik aus Öl, Gouache und Chinatusche bedingt. Hier war er durch die Verbindung aus wasser- und ölbasierten Bindemitteln zu jenem schrittweisen Vorgehen regelrecht gezwungen. Zugleich barg gerade diese Verbindung nochmals besondere Effekte im spannungsvollen Wechselspiel zwischen den deckenden, lichtintensiven Gouache- und den transparenteren, stärker lichtdurchlässigen Ölfarben.

Auch von diesen Effekten weiß man seit Jahrhunderten. So bedienten sich die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts bei den üblichen Untermalungen im geschichteten Bildaufbau der wasserlöslichen, lichtintensiven Tempera, die das durch die transparenteren Ölfarben der nachfolgenden Schichten dringende Licht im Bildgrund reflektierte und damit den hellen Partien einer Komposition zu besonderer Leuchtkraft verhalf. Auch wenn Rouault diese Wirkungen nicht mit jener strengen Systematik verfolgte, dürfte er um sie gewusst und sich ihrer gezielt bedient haben. Gerade in dem bis in die oberen Schichten hinein facettenreichen Wechsel aus deckenden und transparenten Farben liegt der Grund der besonderen, das Auge des Betrachters beständig aktivierenden Tiefenwirkung seiner Bilder. So finden sich an vielen Stellen dünne Schichten in Gouache, deren höhere Farbintensität auch unter den teils leichten, teils pastosen Aufträgen in Öl präsent bleibt und letztere in ihrer Leucht-

⁸⁰⁷ Venturi 1959, 85.

⁸⁰⁸ Soliloques, zit. nach: Rouault 1994, 41.

⁸⁰⁹ Vgl. Losos, Ludvík, Die Technik der Malerei, Prag 1988, 104.

kraft steigert. Zugleich legen sie sich mit ihrem mattem Glanz wie ein Schleier zwischen die Schichten aus Ölfarbe und scheinen wie eine Illustration dessen, was Dorival später mit der „*création d'une lumière aérienne*“⁸¹⁰ bezeichnete.

Mitunter hat Rouault diese besonderen Möglichkeiten der Mischtechnik innerhalb der Praxis einer Malerei „à reculons“ sogar mit einer für ihn ungewöhnlichen Systematik zur Steigerung der Leuchtkraft eingesetzt. So finden sich unter den „unvollendeten Arbeiten“ der Donation'63 nicht selten helle, meist weiße Untermalungen in Gouache, mit denen er für die weitere Arbeit offenbar einen lichtintensiven Grund zu schaffen beabsichtigte. Als Beispiel sei hier die Arbeit „*Profil – harmonie blanche*“⁸¹¹ genannt, bei der in breiten Flächen zunächst in Gouache und anschließend in Öl die helleren Partien indiziert wurden, um auf ihnen bei weiteren Differenzierungen das Farbenspiel besser zur Geltung zu bringen. Auch wenn Rouault später in vergleichbaren Fällen zur alleinigen Verwendung der Ölfarbe überging,⁸¹² wurde hier doch eine gewisse Systematik im Vorgehen ansichtig, die mit dem Changieren des jeweiligen Bearbeitungsdurchgangs zwischen dem transitorischen Charakter der Untermalung und jenem der endgültigen Differenzierung allgemein den Werkprozess Rouaults kennzeichnete und entscheidend zu jenem spannungsreichen Wechselspiel der Farben zwischen den Schichten beitrug.

6.1.3. „Collaborer avec la matière“ – die Eigenmacht der Farbmaterie

Neben der Verbindung aus leuchtenden Farben und schwarzer, umschließender Kontur ist auf der Ebene der Stilistik kein anderer Aspekt so charakteristisch für das Werk Rouaults wie derjenige einer geradezu haptischen Materialität seines Farbauftrags. In ihm zeigt sich auf besonders eindrückliche Weise Rouaults Selbstverständnis als „apprenti-ouvrier“⁸¹³. Letzteres darf als Erbe seiner familiären Herkunft sowie seiner frühen Erfahrungen im Handwerk der Glasmalerei betrachtet werden. Deren Relevanz für seine künstlerische Arbeit dürfte ihm jedoch erst langsam zu Bewusstsein gekommen sein. Erste Station war dabei das Studium bei Gustave Moreau an der Pariser École des Beaux-Arts. So berichtete Rouault später, der Lehrer habe ihn zu seinem eigenen Erstaunen auf den „*goût de la matière*“⁸¹⁴ seiner Arbeiten hingewiesen:

⁸¹⁰ Dorival/Rouault 1990, 136.

⁸¹¹ Inachevé Nr. 611, vgl. Abb. 92.

⁸¹² Vgl. u.a. „*Clown à la collerette blanche*“, Inachevé Nr. 326.

⁸¹³ Vgl. u.a. den Titel des Selbstbildnisses „*L'Apprenti ouvrier*“ (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2534).

⁸¹⁴ Courthion 1962, 76.

„Ah, vous aimez la matière, me dit-il, eh bien! vous verrez! Je vous souhaite du bonheur.“ [...]. Il pressentait que la matière m’était nécessaire, mais je ne m’en rendais pas moi-même très bien compte, je n’en avais pas la notion précise, ne sachant pas m’expliquer.⁸¹⁵

Aus dieser Feststellung Moreaus sprach dessen eigene Passion für die Materie, die sich unmittelbar in seiner Lehrtätigkeit niederschlug. So wurde von anderen damaligen Studenten wie Matisse berichtet, dass Moreau sie bei Besuchen im Louvre genau mit Händen und Lupe die Beschaffenheit der Leinwand und der malerischen Faktur der Bilder untersuchen ließ:

...l'on cherchait par tous les moyens à comprendre la matière, on tâtais le grain de la toile, on regardait en détails comment c’étais peint: les objets, les glacis, les passages de la lumière à l’ombre, on observait ça à la loupe.⁸¹⁶

Die starke diesbezügliche Neigung Rouaults fiel jedoch auch den Kommilitonen auf, die auf ihn den spöttischen Vierzeiler dichteten: „Monsieur Rouault / Fait sur son tableau / Et avec du jus de pipi / Croit allier Rembrandt à Signorelli.“⁸¹⁷ Vor dem Hintergrund der akademischen Feinmalerei war dies auch als eine humoristische aber doch reale Kritik an Rouaults unkonventionellem Umgang mit den klassischen Maltechniken zu verstehen. Derselben Kritik begegnete Rouault wenige Jahre später in verstärkter Form erneut bei der Ausstellung seiner frühen expressionistischen Werke in dem von ihm mitbegründeten Salon d’Automne. So ist in einer Kritik Louis Vauxcelles von 1904 zu lesen: „On ne perçoit rien, rien que pâte de caviar, cirage et bitume...“⁸¹⁸ Und François Thiébault-Sisson schrieb zur gleichen Zeit im Zusammenhang der Arbeiten Rouaults von einer „impénétrabilité de leurs tons, d’un noir d’encre, avivés par endroits de notes pourpres et qui semblent, à vrai dire, des gageures.“⁸¹⁹

Während der materiale Aspekt hier jedoch ganz im Zeichen der Rebellion stand, kam es gegen Ende des Jahrzehnts unter der Hinwendung zur Keramik langsam zu einer positiven

⁸¹⁵ Soliloques, in: Rouault 1994, 24. Wie so oft findet sich die hier berichtete Episode nochmals in anderem Kontext bei Rouault. So erscheint sie erneut in seinem Text „Stella Vespertina“ von 1947, in dem der Maler den Ausspruch Moreaus mit der Diagnose eines Arztes über einen Tumor verglich und abschließend schrieb: „En l’occurrence, je n’aurais pas tenu à être guéri. Je sais qu’il y a un amour charnel de la matière.“ (Stella Vespertina, in: Rouault 1994, 113).

⁸¹⁶ Matisse in einem Interview mit Courthion, in: Courthion, Paris 1962, 64.

⁸¹⁷ Ebd., 60.

⁸¹⁸ Zit. nach: Venturi 1948, 54. 1917 sah derselbe Vauxcelles allerdings im Sinne der späteren Formulierung Venturis von der „forme nouvelle“ eine Ordnung aus diesem scheinbaren Chaos hervorgehen (vgl. Venturi 1959, 64).

⁸¹⁹ Zit. nach: Venturi 1948, 54.

Neubewertung desselben. Ab 1906 arbeitete Rouault wie Matisse, Derain und andere in den Werkstätten des Keramikers André Metthey im nordwestlich von Paris gelegenen Asnières. Diese erneute Begegnung mit einem Handwerk dürfte auch die frühe, positiv bestimmte materiale Passion wachgerufen haben. Hier sei ihm, so Hergott, die „archaische Ambivalenz von Farbe und Feuer“⁸²⁰ aufgegangen, eine Erfahrung, die sich auch in einem Brief des Malers von 1913 an Suarès spiegelt:

Nous ne sommes pas les maîtres du feu disent les cuiseurs. Non certes et heureusement vous lui feriez faire de rudes sottises. Il est *mon maître à moi aussi*, mais je cherche à lui obéir, à profiter de son feu, de *ce qu'il me donne...*⁸²¹

Im gleichen Brief findet sich die später oft als entscheidende Zäsur in der weiteren Entwicklung Rouaults zitierte Passage: „Je crois avoir une *matière*, une *matière...* à quoi bon chercher un qualificatif, une *vraie matière...*“⁸²² Auch wenn es sich bei der hier von Rouault erwähnten Materie zunächst noch um die Keramik handelte, flossen die damaligen Erfahrungen doch von Beginn an unmittelbar in die Malerei ein und können mit Anne Lajoix durchaus als „vecteur essentielle de la démarche créatrice du peintre“⁸²³ bezeichnet werden.

Nicht zuletzt kehrte Rouault unter diesem Einfluss um 1909/10 zur Ölmalerei zurück, die sich von der Aquarell- und Gouachemalerei durch ihre stärkere materiale Qualität unterscheidet. Zudem fanden sich ähnliche Äußerungen, wie sie oben im Kontext der Keramik erschienen, damals auch bereits in Bezug auf die Malerei. So berichtete der Schriftsteller Henri Alain-Fournier 1910 in einem Brief an André Lhote von einem Treffen bei Jacques Rivière, bei dem Rouault kleine Notizen in die Runde gegeben habe, unter denen ihn und die übrige Gesellschaft die Formulierung „collaborer avec la matière“⁸²⁴ berührt habe. Letztere fand sich in einem nur wenig später geschriebenen Text Maritains zur ersten Einzelausstellung Rouaults in der Galerie Druet wieder, über den der Autor später ausdrücklich schrieb, er habe in ihm lediglich die Gedanken des Malers selbst aufgenommen und zu einem Ganzen gefügt: „Je n'ai fait que mettre ses idées en ordre et j'abdique toute responsabilité à leur égard.“⁸²⁵ Vor diesem Hintergrund wählte Maritain bei der Veröffent-

⁸²⁰ Hergott 1993, 20.

⁸²¹ Brief vom 27.04.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 49.

⁸²² Brief vom 27.04.1913, ebd., 48.

⁸²³ Lajoix, Anne, Rouault céramiste, in: AK Paris 1992, 43.

⁸²⁴ Henri Fournier am 23. Januar 1910 an Lhote, zit. nach: AK Paris 1992, 197.

⁸²⁵ Zit. nach: Gohr 1983, 58.

lichung auch das Pseudonym Jacques Favelle.⁸²⁶ In diesem Text aber kam zum ersten Mal in fast programmatischer Weise die neue positive Bedeutung der Materie für Rouault zum Ausdruck. Dabei spannte Maritain einen für das Selbstverständnis des Malers bedeutsamen Bogen zu den anonymen Handwerkern des christlichen Mittelalters:

Il est aussi, comme eux, préoccupé des moyens techniques de s'exprimer; comme eux, il pense toujours à la matière qu'il a entre les mains pour représenter les choses, il sait qu'elles a ses exigences, qu'il faut compter avec elle et qu'on ne la maîtrise qu'en respectant ses indications. Nos anciens ouvriers connaissaient ce droit de la matière à n'être manier qu'avec déférence: ils avaient découvert les règles qu'il fallait suivre pour la séduire. [...] Ils semblaient, à force de sainte habitude et de fervente fréquentation, collaborer avec la matière qu'ils employaient.⁸²⁷

Die Parallelen zu den obigen Zitaten Rouaults in Bezug auf die Keramik sind so auffallend, dass auch denkbar ist, dass die neuen Entwicklungen letztlich Frucht des Austausches zwischen dem Maler und dem Philosophen waren. In diesem Fall aber kann Maritain, der sich wenige Jahre später durch Rouault zu seinem ersten Hauptwerk, „Art et Scholastique“ inspirieren ließ, auch als Geburtshelfer von dessen Spätwerk mit dem für ihn zentralen Aspekt der Materialität betrachtet werden.

Interessanterweise scheint für Rouault in dem Moment, wo sich ihm in der Malerei eine adäquate Möglichkeit der Arbeit an der Materie eröffnete, die Keramik mehr und mehr in den Hintergrund geraten zu sein. Ein letztes Mal wurde die Bedeutung der Keramik für Rouault in einem Brief vom Juli 1913 deutlich, in dem er ihr „grâce à la matière“⁸²⁸ noch Priorität einräumte, jedoch an zweiter Stelle mit der gleichen Begründung bereits die Malerei sah: „grâce à ce je ne sais quoi qui tient aussi à la matière et à la peine, [...] à la sueur de l'ouvrier sur son œuvre.“⁸²⁹ Eines der wohl eindrücklichsten Beispiele für die in diesen Jahren auch in seiner Malerei zum Durchbruch kommende materiale Passion Rouaults stellt das frühe Bild „Christ aux outrages“⁸³⁰ dar, zu dem Beck schrieb:

Mit diesem Bild ist Rouault bereits 1913 dem tachistischen Gedanken ganz nah: dem spontanen sich Hineingraben ins Material, dem spontanen Mit-Ihm-Eins-Werden

⁸²⁶ Gohr ging fälschlicherweise davon aus, dass sich hinter diesem Pseudonym Jacques Rivière verbarg (vgl. Gohr 1983, 58). Trotz seiner diesbezüglichen Verweise wird in der neueren Literatur stets von Maritain als dem Autor des Textes gesprochen. Auch ein Vergleich mit dem später zitierten Text von Rivière zeigt, dass hier eine stärkere Nähe zur Diktion Maritains als zu derjenigen Rivières besteht.

⁸²⁷ Maritain, Jacques (unter dem Pseudonym Jacques Favelle), G. Rouault, Einführung zum Katalog der Ausstellung „Peintures et céramiques de G. Rouault“ in der Galerie Druet, 21.02.-05.03.1910, Paris 1910, zit. nach: AK Paris 1992, 200.

⁸²⁸ Brief vom 04.07.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 67.

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 869.

[...]. Die Erfahrungen, die Rouault hier mit der Farbe macht, fließen vor allem ins Spätwerk mit ein. In ihm ist das Material zum absolut gleichwertigen Partner der Form geworden.⁸³¹

Zuvor hatte es bei Beck geheißen, dieses Bild lebe „ebensosehr durch die Materialstruktur wie durch das Sujet selbst.“⁸³² Dabei ist bezeichnend, dass es sich hier um die Darstellung einer Gestalt handelt, die nach christlichem Verständnis mit der Inkarnation per se für eine beispiellose Aufwertung und Nobilitierung der Materie steht. In diesem Sinne schrieb auch Chapon:

Rouault, dans l’incarnation du Christ, dans la participation du divin à cette matière raturée, couturée, reçoit la confirmation que celle-ci peut-être le lieu d’une splendeur à reconnaître. C’est vers elle que s’achemine tout son œuvre.⁸³³

Auf dieses inkarnatorische Prinzip machte erstmals 1971 Cassou in seinem Artikel „L’Alchimiste“⁸³⁴ aufmerksam, in dem er sich im Anschluss an Maritain als bisher Einziger dezidiert dem Aspekt des Materialen bei Rouault widmete und in ihm den eigentlichen Mittelpunkt seiner Arbeit erkannte. Dabei stellte er eine scheinbar paradoxe, für die Kunst Rouaults insgesamt aber zentrale Bewegung fest – eine starke Limitierung der formalen Mittel auf der einen sowie eine äußerste, sich aus ihr erhebende spirituelle Weite und Höhe auf der anderen Seite: „...en cette féroce limitation [...], cet art de Rouault trouve son tremplin pour s’élèver aux plus amples épanouissements spirituels“⁸³⁵ Diese Bewegung gründete nach Cassou zunächst im Charakter der Materie als Mikrokosmos der sichtbaren Welt, der Rouault – und hier bezog er sich auf das obige Zitat aus einem Brief an Suarès – bei der Arbeit mit der Keramik aufgegangen sein dürfte:

...en cette technique la matière se révèle-t-elle plus évidente encore, plus réelle ou, comme il dit, plus „vraie“ que dans les calculs, les concertations et les finesse de la peinture. L’agent en est le feu, comme dans les opérations des alchimistes. Et comme en celles-ci on ne voit pas seulement un objet se former: on voit aussi et avant tout la matière, c’est-à-dire un morceau ou un résumé de la matière universelle, un microcosme, se transformer.⁸³⁶

Doch ging Cassou in der Folge noch über diese kosmische Dimension hinaus, wenn er, wie nach ihm Chapon, vor dem Hintergrund des christlichen Glaubens Rouaults schrieb:

⁸³¹ Beck 1983, 109f.

⁸³² Ebd., 109.

⁸³³ Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 34.

⁸³⁴ Cassou 1971, 81-86.

⁸³⁵ Ebd., 86.

⁸³⁶ Ebd., 82.

...l'univers-matière garderait son unité et ne désignerait et ne nommerait que lui-même: cet aspect sera un visage. Et d'abord et, pourrait-on justement dire, au premier chef, le visage du Christ. Dieu fait l'homme, incarné en notre matière.⁸³⁷

Jene Idee von dem in der Materie aufscheinenden Antlitz Christi führte Gohr später angesichts des vom Maler in vielen Variationen umkreisten Motivs der „Sainte Face“⁸³⁸ zu einem ungewöhnlichen bildtheoretischen Gedanken. Rouaults Arbeit stand ihm zufolge in der Tradition von Bildern, die wie das Schweißtuch der Veronika nach christlicher Überlieferung nicht gemalt wurden, sondern durch unmittelbare Berührung des Modells mit der Materie entstanden, sodass dessen Gegenwart in ihm weniger abbildhaft-illusionistischer, als materialer Natur ist:

Das Licht wirft nicht den lieblichen Umriß eines Mädchengesichtes an die Wand, aus dessen Nachzeichnen eine Legende der Griechen die Entstehung der Malerei erklärt: die Figur ist präsent wie ein Abdruck in einem geheimnisvoll, bedrohlich verschatteten Raum...⁸³⁹

Wie die hl. Veronika in der Legende als „unabsichtliche Künstlerin das Bild Christi abgenommen“⁸⁴⁰ und dabei kaum den Prozess der Abbildung beeinflusst habe, kenne auch die Malerei Rouaults eine passive Seite, in der die Eigenmacht der Materie zum Tragen komme:

Das Motiv drückt sich während des Arbeitsprozesses in diese Materie ein, die eigentlich etwas ganz anderes, etwas Abstraktes ist. In diesem Vorgang sinkt das Motiv zwischen die schwarzen Stege, und diese manchmal farbig aufgerauhten [sic] Ruten kommen aus dem Bildleib nach oben. Die daraus entstehende gegenläufige Bewegung erzeugt den Eindruck einer stillstehenden Komposition, die sich selbst reflektiert oder in sich meditiert. So gesehen erscheinen die Bilder wie ungemalt in dem Sinne, daß kein Künstlerindividuum ihr Verursacher war, sondern die Farbmaterie selbst.⁸⁴¹

Letztlich aber, so Gohr, sei es zu einer Verschränkung der beiden genannten Strategien gekommen, in deren Verlauf „die Farbmaterie [...] dem Bildkörper etwas Biegsmes, alchimistisch Wandelbares gibt, das sich von der Hand des Künstlers löst und unvorhergesehene Wege gehen kann.“⁸⁴² Das Wechselspiel zwischen dem eigenen schöpferischen Tun und

⁸³⁷ Ebd., 84.

⁸³⁸ Vgl. u.a. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1510.

⁸³⁹ Gohr 1997, 52.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Ebd., 56.

⁸⁴² Ebd., 58.

der materialen Eigenmacht der Farbe werde dabei zum zentralen Ort der künstlerischen Arbeit Rouaults:

In dieser Kluft operiert der Maler wie ein Alchimist, der die Verwandlungen und Verbindungen seiner Elemente in Gang setzt, so daß vor den Bildern Rouaults [...] immer auch das Gefühl mitschwingt, Zeuge eines noch flüssigen Vorgangs innerhalb der Malschicht zu werden.⁸⁴³

Dieser schon früh bei Rouault angeklungene dialogische Umgang mit der Materie spiegelt sich auch in einer Reihe von Metaphern, die in seinen späten Schriften wiederholt begegnen. So verwendete er etwa das Bild vom Maler, der an den „Lehm“ der Farbe wie ein Bauer an den Acker gebunden sei: „Je fus comme paysan en son champ, attaché à la glèbe picturale, comme pendu à la corde de chanvre, comme bœuf à l'attelage“⁸⁴⁴ Die Dimension der irdenen Materialität verband sich hier mit derjenigen des Säens und Reifenlassens als einer analogen Verbindung aus aktiven und passiven Momenten.⁸⁴⁵

Neben diese ausdrückliche materiale Passion und Sensibilität trat mit den Jahren jedoch noch ein anderes Moment, dem sich die taktile, reliefhafte Oberfläche der Bilder Rouaults verdankte: dasjenige der wiederholten Übermalungen. Dabei hatte dies auf einer anderen Ebene auch eine materiale Dimension, war das charakteristische Relief doch nicht zuletzt auch der besonderen, bereits an anderer Stelle ausführlich vorgestellten Mischtechnik geschuldet.⁸⁴⁶ So wölbten sich die farbigen Flächen unter den immer neuen Überarbeitungen in zunehmend pastosem Farbauftrag deutlich schneller als die ebenso häufig mit dünnflüssiger Chinatusche überarbeiteten Konturen. Letztere schienen sich damit wie Flusstäler in das immer erhabenere Relief der Farbflächen einzuschneiden.

Der Mechanismus dieser Entwicklungen zeigt sich in seiner ganzen Tragweite erneut auf besonders eindrückliche und mitunter tragische Weise im Zeugnis der „Inachevés“. Vor allem im Rahmen der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu den Holzschnitten von „Passion“ kam es zu einer ersten auffallenden Häufung starker Farbreliefs, die, ebenso wie die zahlreichen Variationen einzelner Motive, vom intensiven Ringen des Malers um Vollen-

⁸⁴³ Ebd., 56.

⁸⁴⁴ Soliloques, in: Rouault 1994, 19.

⁸⁴⁵ Ähnliches gilt auch für das Bild des Weinbauern, dessen sich Rouault 1939 in einem ursprünglich auf Englisch erschienenen Artikel der Zeitschrift „Verve“ bediente: „Joyfully, I have pressed the grape in the ancient vat with the vintagers.“ (Pictorial conceits, Verve, Nr. 4, Paris, Jan.-März 1939, 104). Auch hier entzieht sich der entscheidende Vorgang der Gärung nach der harten Arbeit der Pflege der Stöcke, der Ernte und des Pressens der Trauben bis zu einem gewissen Grad der Macht des Bauern, der vor allem der Geduld und der Kenntnis des Materials bedarf, um behutsam lenkend den Prozess im gewünschten Sinne voranzubringen.

⁸⁴⁶ Vgl. Kapitel 5.1.1.

dung zeugen. Hier bildet die konkrete Struktur mit ihren Erhöhungen und Vertiefungen oft genau jene Punkte ab, um deren Gestaltung Rouault vor allem gerungen hatte, sodass mit Hergott von einer „lente sédimentation“⁸⁴⁷ oder mit Courthion von „geologischen Überlagerungen“⁸⁴⁸ gesprochen werden kann, in denen der „Schweiß schöpferischer Arbeit [...] gleichsam zum Relief geronnen“⁸⁴⁹ war.

Dass es erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zum endgültigen Durchbruch des materialen Aspektes bei Rouault kam, dürfte auch der weitgehenden Verdrängung der Malerei durch die Grafik in den Jahren der Zusammenarbeit mit Vollard geschuldet gewesen sein. Erst als sich Rouault Mitte der dreißiger Jahre der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu „Passion“, vor allem aber intensiver der Vollendung seiner Bilder aus dem „achat 1913“⁸⁵⁰ widmete, rückte die Malerei wieder stärker in den Mittelpunkt seines künstlerischen Tuns. Hier verband sich nun die intensive Arbeit der vorangegangenen Jahre an der Entwicklung der Form und der Farbe in der Grafik mit der frühen, bereits weitgehend frei entwickelten materialen Passion im Sinne der These Gohrs von der Verschränkung der beiden Strategien einer Arbeit an der Form und mit der Eigenmacht der Farbmaterie.

Dabei schien das Ringen um die Form in vielfachen Übermalungen zu einem Katalysator der erneuten Entwicklung des materialen Aspekts geworden zu sein. Dies wird umso deutlicher, als das starke Farbrelied zu Beginn der vierziger Jahre, als Rouault aufgrund der Auseinandersetzung mit den Erben Vollards kaum noch auf ältere Arbeiten zurückgreifen und sich in fortgesetzten Übermalungen ihrer Vollendung widmen konnte, zunächst wieder merklich abnahm. Auch ein Zitat aus den 1944 erschienenen „Soliloques“, in dem sich Rouault von einer extensiven, unreflektierten Verwendung der Farbe ausdrücklich abwandte, bestätigt diese Beobachtung:

Des choses peintes légèrement peuvent être magnifiques. Ce n'est pas de „maçonner“ qui fait nécessairement la qualité d'une matière picturale, de manier le couteau à la palette comme une truelle.⁸⁵¹

Zwar begegnete schon um die Mitte desselben Jahrzehnts wieder jene typische, krustenartige Oberfläche, die Rouault nun immer mehr auch durch die besondere Art des Farbauftrags zu erreichen suchte. Einen entscheidenden neuerlichen Impuls erfuhr die Entfaltung der materialen und speziell plastischen Qualitäten der Farbe jedoch mit der Rückkehr der

⁸⁴⁷ Hergott 2006, 18.

⁸⁴⁸ Courthion 1980, 30.

⁸⁴⁹ Courthion 1962, 249.

⁸⁵⁰ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

⁸⁵¹ Soliloques, in: Rouault 1997, 26.

„unvollendeten Arbeiten“ aus den Händen der Erben Vollards, wo sich der Maler abermals vor der Aufgabe einer Überarbeitung und Vollendung hunderter Werke sah, die teilweise durch die für die späten dreißiger Jahre bereits typische Materialität gekennzeichnet waren. Hier kam es zu jener charakteristischen „ivresse de la matière“⁸⁵², die neben der Fülle des zurückgekehrten und zu überarbeitenden Materials auch mit der Tatsache des glücklichen Ausgangs des Prozesses in Zusammenhang gestanden haben dürfte.

Zahlreiche Beispiele für diese Entwicklung lassen sich bei den unvollendeten wie den vollendeten Werken Rouaults aus dieser Zeit finden. Aus der Reihe der „Inachevés“ sei auf eine kleine, hier nicht näher vorgestellte, aber eine eigene Betrachtung verdienende Arbeit mit dem Titel „Christ au crépuscule“⁸⁵³ hingewiesen. Sie ist nur wenig mehr als handgroß, trägt aber eine Fülle von Farbschichten, die mehr noch als von einem langen Ringen um die Form von geballter und geradezu verschwenderischer malerischer und materialer Leidenschaft zeugen. Die Frage nach dem herkömmlichen Abschluss geriet dabei vor dem künstlerischen Tun als solchem offensichtlich in den Hintergrund. In diesem Sinne heißt es auch bei Cassou: „L'intérêt principal, essentiel de l'opération est dans l'opération même.“⁸⁵⁴

Die einzelnen Farben sind bei dieser und ähnlichen Arbeiten oft direkt aus der Tube aufgetragen worden und erinnern an ein von Alexander Liberman überliefertes, die hier walten-de Leidenschaft mit Rabelaisschem Humor ausdrückendes Wort Rouaults vor einer leeren Farbtube: „Ich habe sie meuchlings ermordet“⁸⁵⁵ Das dichte Nebeneinander heller, strahlender Farben und ihre vielfältigen Reflexe auf dem bewegten Farbrelief erscheinen wie eine Synthese aus Effekten des Impressionismus und des abstrakten Expressionismus. Der ursprüngliche Bildgegenstand scheint nur noch den Rahmen für dieses freie Farb- und Materialspiel geliefert zu haben, sodass hier mit Waldemar George gesagt werden kann:

Die graphische Schutzhülle fällt. Ein Magma von Farbsubstanz tritt an ihre Stelle. Das Motiv taucht aus Verbindungen verklebter Töne auf, die brutal auf die Leinwand geschleudert oder wie mit der Maurerkelle fixiert werden.⁸⁵⁶

Doch konnte sich diese Lust Rouaults am reinen Bewegen der Farbmaterie bei ihm auch verselbständigen und gewissermaßen „leerlaufen“. Aus dem „collaborer“ wurde in diesem Fall ein einfaches „labourer“. Eine solche Gefahr klang etwa im Fall des „Paysage

⁸⁵² Cherchève 1991, 93.

⁸⁵³ Inachevé Nr. 757

⁸⁵⁴ Cassou 1971, 82.

⁸⁵⁵ Liberman 1961, 26.

⁸⁵⁶ George/Nouaille-Rouault 1981, 31.

biblique, silhouettes blanches“⁸⁵⁷ aus der Donation’63 an und stand wohl auch im Hintergrund der folgenden harschen Kritik Clement Greenbergs am Malstil Rouaults: „The style runs off by itself; we come away remembering colors and textures but not complete works of art.“⁸⁵⁸ Rouault selbst scheint sich dessen ebenfalls bewusst gewesen zu sein. Dies ging nicht nur aus dem obigen Zitat aus den „Soliloques“ hervor, sondern auch aus seinem von Coutot überlieferten Bedauern über die tragische Entwicklung des frühen, ihm von dem befreundeten Anwalt zur Überarbeitung überlassenen Bildes in den späten vierziger Jahren: „Hélas, [...] il est ,fatigué‘. Il n’y a plus rien à faire.“⁸⁵⁹

In der Regel aber zeigt sich in allen durch die „Inachevés“ dokumentierten Phasen der Bearbeitung bei Rouault ein äußerst sensibler Ausgleich zwischen den Aspekten der Farbe, der Form und des Materials, der einzigartige Früchte zeitigte. Exemplarisch sei dabei nochmals auf das kleine Fragment „Pietà“⁸⁶⁰ von einer Variation des Motivs „L’homme à la Myrrhe“ aus dem Illustrationsband „Passion“ hingewiesen, in dem sich die Behandlung der Farbmaterie als ein besonders intimes Zwiegespräch mit der Form und dem durch sie repräsentierten Inhalt gestaltete. So scheint der Leichnam Christi hier wie in einem kostbaren Bett aus „substances colorées“⁸⁶¹ zu ruhen und vom Künstler fast sinnbildhaft mit der Materie wie von Josef von Arimathäa mit wohlriechenden Salben umgeben worden zu sein.⁸⁶² In ihm wird auf geradezu berührende Weise illustriert, was Rouault 1947 mit Blick auf die anonymen mittelalterlichen Meister als sein Ideal definierte: „J’en aime l’ouvrier diligent / chérissant la matière qu’il travaille amoureusement.“⁸⁶³

6.2. Aspekte der Ikonografie

Im Bereich der Ikonografie führten vor allem zwei Aspekte immer wieder zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk Rouaults und seiner Stellung unter den zeitgenössischen Avantgarden. So sah sich der Maler zum einen angesichts der zunehmenden Tendenz zur Abstraktion sowie zur Ablehnung aller außerkünstlerischen Inhalte unter dem Diktum des „l’art pour l’art“ von Beginn an dem Vorwurf einer allzu schweren und zudem

⁸⁵⁷ Inachevé Nr. 177, vgl. Abb. 75.

⁸⁵⁸ Greenberg 1986, 25.

⁸⁵⁹ Zit. nach: Coutot 1985, 17.

⁸⁶⁰ Inachevé Nr. 347, vgl. Abb. 56.

⁸⁶¹ Cherchève 1991, 90.

⁸⁶² Vgl. Joh 19,38-42.

⁸⁶³ Rouault, Georges, Anciens et modernes, Verve, 15 novembre 1938, 104. In diesem Sinne schrieb auch Cassou: „Une telle science, matérielle, technique, ouvrière, en arrive à mériter un autre nom, qui est amour.“ (Cassou 1971, 86).

religiös geprägten Inhaltlichkeit ausgesetzt. Hier wird daher zunächst genauer nach dem Verhältnis zwischen Momenten der Figuration und der Abstraktion im Werk und Werkprozess Rouaults zu fragen sein. Zum anderen stieß der kleine, relativ früh im Werk Rouaults etablierte und in zahlreichen Variationen, aber auch Wiederaufnahmen bestehender Bilder immer neu umkreiste Motivkanon auf starke Vorbehalte. Dem modernen Streben nach Erneuerung und Stilpluralität setzte er eine seinerzeit ungewöhnliche Bewegung der Entschleunigung und fortgesetzten Vertiefung eines einmal gefundenen und bewährten motivischen Repertoires entgegen, die gleichwohl das Potential überraschender Innovation barg.

6.2.1. Figuration und Abstraktion – zum Verhältnis von Form und Inhalt

Der Frage nach dem Verhältnis von Figuration und Abstraktion liegt letztlich jene nach dem Verhältnis von Inhalt und Form zugrunde. Sie gehört zu den strittigsten Fragen innerhalb der Diskussion über den Charakter und die Bedeutung der Kunst Rouaults. Dabei schwingt in der Regel auch die Frage nach ihrer religiösen Verwurzelung mit, die zunächst mit dem modernen Streben nach umfassender Autonomie unvereinbar schien. Die wohl härteste diesbezügliche Kritik fand sich bei Clement Greenberg, der 1945 in „The Nation“ schrieb: „...it dawns on us that this passionate religious painter is really a kind of narrow virtuoso, maintaining content in order to exploit a style – unlike Matisse and Picasso, who work at and change style on order to achieve content.“⁸⁶⁴ Auch Haftmann sah Rouault als Antipode seines einstigen Studienkollegen und Exponenten des „l’art pour l’art“, Henri Matisse, wenn er schrieb, sie errichteten jeweils „Ikonen auf den ästhetischen oder dogmatischen Altären“⁸⁶⁵ ihrer Zeit. Diese Wahrnehmung scheint auch den Definitionen der Kunst als einem „bon fauteuil confortable“⁸⁶⁶ bei Matisse und einer „confession ardente“⁸⁶⁷ bei Rouault zu entsprechen.

Doch ist gerade hinsichtlich des Vergleichs zwischen Matisse und Rouault folgende, von Courthion überlieferte Episode erhelltend. Letzterer hatte ihnen wie anderen Künstlern unabhängig voneinander die Frage gestellt, ob sie auf einer einsamen Insel ohne die Hoffnung, je wieder einem Menschen zu begegnen, das Malen aufgeben würden. Matisse antwortete Courthion: „Es gibt keinen Künstler, keinen Dorfmaler ohne Publikum. Der Künst-

⁸⁶⁴ Greenberg 1986, 25.

⁸⁶⁵ Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1965, 98.

⁸⁶⁶ Matisse, Henri, Notes d’un peintre, in: La Grande Revue, LII, 24, Paris, 25.12.1908.

⁸⁶⁷ Rouault, Georges, Enquête sur l’art d’aujourd’hui (Christian Zervos), zit. nach: AK Strasbourg 2006, 39.

ler wünscht verstanden, der Maler gesehen zu werden!“ Rouaults Antwort sei hingegen gewesen: „Ich würde auch ohne Betrachter malen, auch ohne Hoffnung, je gesehen zu werden.“⁸⁶⁸ In einer späteren Fassung wird diese Aussage Rouaults noch durch den Zusatz ergänzt: „...ich brauche den geistigen Dialog.“⁸⁶⁹ Jene Äußerungen scheinen die zuvor beschriebene Wahrnehmung auf den Kopf zu stellen, war es doch gerade Rouault, der die Kunst hier im Sinne eines wörtlich verstandenen „l’art pour l’art“ ganz um ihrer selbst willen betrieb.

Diese unerwartete Dimension der Kunst Rouaults erkannten schon früh engste Freunde des Malers wie Jacques Maritain, den die Begegnung mit ihm zu der frühen kunstphilosophischen Schrift „Art et scolastique“ (1919) inspirierte.⁸⁷⁰ Im Jahr 1924 schrieb er in einem Aufsatz für die Revue Universelle die später oft zitierten, eine Einordnung Rouaults als vornehmlich religiösen Künstler relativierenden Worte: „Mais avant tout il est peintre, exclusivement peintre.“⁸⁷¹ Wesentlich später war bei Hergott, im Anschluss an Maritain, zu lesen: „La peinture est pour lui un problème pictural qu’il tente de résoudre. Il ne se laisse aller à aucune pensée spéculative. Ce qu’il cherche ce sont les accords de tons, les formes, les couleurs qui lui permettront d’arriver à l’harmonie...“⁸⁷² Vor dem Hintergrund des Spätwerks mit seiner „explosion de couleurs“⁸⁷³ und „ivresse de la matière“⁸⁷⁴ finden sich in der Rouault-Literatur sogar Hinweise auf Parallelen zu Strömungen des abstrakten Expressionismus wie dem französischen „Tachisme“⁸⁷⁵ oder dem amerikanischen „action painting“⁸⁷⁶, in denen sich das moderne Streben nach einer Autonomie der Kunst in letzter Radikalität zeigte.

Bei Hergott heißt es über das Verhältnis zwischen Form und Sujet: „Le sujet finit par importer peu. Il est le moule du tableau, qui conserve la mémoire de la forme, tout en la dépassant, inscrivant un infini sur le fini d’un dessin.“⁸⁷⁷ Später räumt er allerdings ein, der Betrachter der Bilder Rouaults befindet sich mit dem Maler „quelque part à mi-chemin de

⁸⁶⁸ Jeweils: Courthion 1962, 357f.

⁸⁶⁹ Courthion 1980, 22. Freilich bleibt aufgrund dieser Abweichungen unsicher, ob es sich tatsächlich um die Worte Rouaults handelte. Doch wird Courthion hier kaum eine Aussage hinzugefügt haben, die nicht zumindest der allgemeinen Intention des Malers entsprochen hätte.

⁸⁷⁰ Maritain, Raïssa, Die großen Freundschaften, Begegnungen mit Henri Bergson, Léon Bloy, Jacques Maritain, Pierre von der Meer de Walheren, Charles Péguy, Ernest Psichari, Georges Rouault, Pierre Termier und anderen Zeugen des Glaubens, Heidelberg 1954, 145.

⁸⁷¹ Maritain, J., 1924, zit. nach: AK Paris 1992, 224.

⁸⁷² Hergott 1992, 54

⁸⁷³ Cherchève 1991, 90.

⁸⁷⁴ Ebd., 93.

⁸⁷⁵ Beck 1983, 78.

⁸⁷⁶ Gohr 1983, 58 sowie Tézé, Jean-Marie, Georges Rouault: Action Painter, in: AK Boston 2008, 105-108.

⁸⁷⁷ Hergott 2006, 17.

*l'art et de la vie*⁸⁷⁸. Diese Aussage entspricht auch den Beobachtungen Dorivals, der gerade mit Blick auf die „unvollendeten Arbeiten“ der Donation'63 im Katalog der Ausstellung von 1964 im Louvre die Relevanz und Verschränkung beider Aspekte im Werk Rouaults herausstellte:

Deux contraires y cohabitent, une valeur humaine et une valeur d'art pur; et la nécessité intime qui poignait leur auteur d'atteindre à l'une et à l'autre, rien ne l'établit mieux, semble-t-il, que les œuvres inachevées de cette exposition, avec leurs continues retouches, leur perpétuelle remise en chantier – qui est, bien davantage encore, une remise en question. Dilemne insoluble? Que non pas; et ce même spectacle des efforts de Rouault prouve que, chez lui et pour lui, il ne saurait y avoir une autre solution que d'apporter une seule et même réponse à ces deux exigences.⁸⁷⁹

In Rouaults eigenen, mitunter scheinbar widersprüchlichen Aussagen spiegelt sich ebenfalls die Einheit jener Aspekte. So finden sich neben der oft als Hinweis auf eine religiöse Form des „art engagé“ verstandenen Rede von der „confession ardente“⁸⁸⁰ auch Äußerungen, die auf die Autonomie der Kunst verweisen. Besonders gern wird in diesem Zusammenhang folgender Satz zum Motiv der Richter in seinem Frühwerk zitiert: „Toque noir, robe rouge font de belles taches de couleur.“⁸⁸¹ Zwar stand diese Aussage im Kontext einer Polemik des Malers gegen die sich zu Richtern über die Kunst erhebenden Kunstkritiker.⁸⁸² So heißt es in einer einleitenden Bemerkung zu diesem Gedanken: „Il n'est pas nécessaire en art d'avoir des juges et celui-ci condamne d'ailleurs qui devrait être jugé lui-même si souvent.“⁸⁸³ Letztlich aber wehrte sich Rouault hier auch gegen die Annahme einer eigenen, über die rein malerischen Absichten hinausgehenden und von ihnen unabhängigen Inhaltlichkeit seiner Arbeiten: „Penser, pour un peintre, ne serait-ce pas avoir une vision *sensible et créatrice* de la forme et de la couleur [...]?“⁸⁸⁴

Eine Reihe weiterer Zitate des Künstlers weist ebenfalls auf die Bedeutung der Sprache von Farbe und Form vor jeder inhaltlichen Aufladung. So heißt es in einem Interview mit Jean Guenne aus dem Jahr 1924: „Je ne me suis jamais donné de programme. Mon art ne repose sur aucune combinaison et je redoute par-dessus tout ‚la charge‘.“⁸⁸⁵ Etwas später ist in einem Artikel für die „Comoedia“ 1926 zu lesen: „L'art est infiniment au-dessus de

⁸⁷⁸ Ebd., 18.

⁸⁷⁹ Dorival 1964, 18.

⁸⁸⁰ Siehe oben, zit. nach: AK Strasbourg 2006, 39.

⁸⁸¹ Zit. nach: Rouault 1994, 66.

⁸⁸² Vgl. auch: Kapitel 4.2.1.

⁸⁸³ Zit. nach: Rouault 1994, 66.

⁸⁸⁴ Zit. nach: ebd.

⁸⁸⁵ Zit. nach: AK Strasbourg 2006, 36.

la morale“⁸⁸⁶. Immer wieder wehrte sich Rouault gegen jenes hartnäckige Vorurteil, das ihn seit den frühen expressionistischen Bildern verfolgte. Noch 1946 versicherte er in einem langen Brief an Jacques und Raïssa Maritain:

...rien chez moi ne fut *calculé, combiné, orienté* en théories livresques au autres, thèses littéraires ou même spirituelles. Le point de départ ne fut jamais une thèse de doctorat... une histoire idéologique pure ou sur la tradition ou sur un empirisme anarchiste, non.⁸⁸⁷

All diesen Äußerungen ist zu entnehmen, dass Rouault mit der Rede von der Kunst als einer „confession ardente“⁸⁸⁸ weder in erster Linie ein religiöses, noch ein weltanschauliches oder moralisches Bekenntnis ansprach. Vielmehr handelte es sich bei ihm um ein malerisches „Bekenntnis“, dessen Mittel und Inhalt im Sinne der oben angeführten Aussage Maritains von 1924 zuerst die Malerei selbst war.

Zugleich erging sich Rouault in seiner Kunst nicht einfach nur in einem Ideal äußerer Schönheit im Sinne eines verkürzten Verständnisses des „l’art pour l’art“, sondern einer Schönheit, die als „Glanz der Wahrheit“⁸⁸⁹ immer auch inhaltliche Implikationen einschloss. Dieser selbstverständliche und zugleich innerste Konnex von Form und Inhalt bestimmte in ähnlicher Weise das Werk Rouaults wie auf rein formaler Ebene die Korrelation der beiden zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung. Wie dort handelt es sich auch hier um unterschiedliche Perspektiven auf dieselbe komplexe Realität, bei denen weniger von einem Gegeneinander als von einem fruchtbaren Ausgleich zu sprechen ist, der sie paradoxalement gerade in der beiderseitigen Bindung zu freierer Entfaltung ihrer je eigenen Potentiale führte.

Besonders deutlich werden entsprechende Ausgleichsbewegungen bei den Beispielen für das frühe Entwicklungsstadium des Komponierens innerhalb der *Donation’63*.⁸⁹⁰ Hier galt es, kompositorische Erwägungen gegenüber narrativen Elementen mehr zur Geltung zu bringen. So zerlegte Rouault in „Le grand arbre“⁸⁹¹ die vorgefundene ältere Bilderzählung unter radikalen Eingriffen nach den Gesetzen der Komposition, um auf der Grundlage einer neuen Abstimmung zwischen den Momenten der Komposition und der Darstellung das

⁸⁸⁶ Propos d’artistes, zit. nach: ebd., 45.

⁸⁸⁷ In: Rouault 1994, 175.

⁸⁸⁸ Enquête sur l’art d’aujourd’hui (Christian Zervos), zit. nach: AK Strasbourg 2006, 39 u. 41.

⁸⁸⁹ “Pulchritudo est splendor veritatis” ist ein Grundsatz der scholastischen Ästhetik nach Thomas von Aquin (*Summa theologiae I, 5,4.*). Vgl. auch Kapitel 7.1.2.

⁸⁹⁰ Vgl. Kapitel 4.2.1.

⁸⁹¹ Inachevé Nr. 716, vgl. Abb. 57-58.

Motiv fortzuentwickeln. Auch im Fall von „Robes rouges, toques noires“⁸⁹² nahm Rouault bei späteren Übermalungen einige zunächst der Bilderzählung dienende Differenzierungen in der Bildung der zentralen, frontal gegebenen Richterfigur zurück und löste das Motiv in einem allgemeinen Rhythmus aus roten und grauschwarzen oder -blauen Akzenten auf. Dabei bediente er sich der roten Gegenstandsfarbe der richterlichen Roben auch in anderen, inhaltlich zunächst nicht eingelösten lockeren Vertikalen, die den Rhythmus der Farben und Formen zwischen den beiden Figuren fortsetzen. Auch hinter dieser Maßnahme dürfte vor allem die Absicht gestanden haben, dem inhaltlichen Primat der frühen Darstellung stärkere kompositorische Impulse entgegenzusetzen und so zu einem gleichberechtigten Wechselspiel der beiden Aspekte zu gelangen.

Bei den Arbeiten in weiter fortgeschrittenen Stadien fanden sich ähnliche Tendenzen. So konnte im Beispiel der Wiederaufnahme des Motivs „Christ en croix“⁸⁹³ von 1920 geradezu von einer Dekomposition des Ausgangsbildes zugunsten einer Neuordnung des Motivs im Sinne jenes Gleichgewichtes zwischen formalen und inhaltlichen Absichten gesprochen werden. Im Fall von „Faubourg des Longues Peines“⁸⁹⁴ kam es durch die Etablierung eines eigenständigen und durchgängigen Rhythmus aus Farbe und Form sogar zur Verbindung zweier unterschiedlicher motivischer Traditionsträger in einem neuen, unabhängigen Motiv. Dabei entstammten die beiden Ausgangsmotive einer religiösen und einer profanen Tradition. Im Beispiel der Studie über einer Fotografie des Bildes „Jésus chez Marthe et Marie“⁸⁹⁵ kam es dagegen durch eine Straffung der Komposition nicht allein zu einer größeren Entsprechung zur dargestellten Episode aus dem Lukasevangelium.⁸⁹⁶ Auch die natürliche Perspektive entdeckte Rouault hier als zentrales kompositorisches Kontinuum wieder und setzte sie an die Stelle der reinen, die einzelnen Elemente verbindenden Bilderzählung. Damit fand er in ihr ein gestalterisches Mittel, in dem sich Komposition und Darstellung auf natürliche Weise vereinten.

Durch die inhaltlichen Implikationen formaler Entscheidungen und formalen Implikationen von Eingriffen in die Ikonografie ging die Komplexität jenes Wechselspiels jedoch noch über das Grundanliegen eines Ausgleichs zwischen ihnen hinaus und wurde im Sinne des von Rouault erwähnten „geistigen Dialogs“⁸⁹⁷ zum entscheidenden Ort einer Welt- und

⁸⁹² Inachevé Nr. 670, vgl. Abb. 59-60.

⁸⁹³ Dorival/Rouault 1988, Kat.-Nr. 867 (vgl. Abb. 78) sowie Inachevé Nr. 517 (vgl. Abb. 79).

⁸⁹⁴ Inachevé Nr. 684, vgl. Abb. 63-64.

⁸⁹⁵ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2395 (vgl. Abb. 80) sowie Inachevé Nr. 99 (vgl. Abb. 82).

⁸⁹⁶ Lk 10, 38-42.

⁸⁹⁷ Zitiert nach: Courthion 1980, 22.

Selbsterkenntnis.⁸⁹⁸ So zeigt sich neben den oben genannten Beispielen bei vielen weiteren Arbeiten der untersuchten Gruppe, wie Rouault durch die formale Verdichtung einer Komposition zu einer wesentlichen Klärung und Konzentration ihrer Bildaussage gelangte. Im letzten Entwicklungsstadium des „Differenzierens“ bestand jene formale und inhaltliche Verdichtung vor allem in einer weiteren Steigerung und Verfeinerung ihres Facettenreichums in einem fortgesetzten dialogischen Umkreisen des bereits Geschaffenen und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit. Dabei sei erneut auf das Beispiel des „Jeune clown jovial“⁸⁹⁹ verwiesen.

Doch zeigt sich schon in der Wahl des jeweiligen Motivs eine grundlegende Verschränkung formaler und inhaltlicher Interessen. Dorival erkannte hier sogar eine Vorrangigkeit der Form vor dem Inhalt, wenn er in seiner Einführung zum Katalog der Ausstellung von 1964 im Louvre im Anschluss an Maurice Denis' für die Entwicklung der Abstraktion folgenreiche „Définition du Néo-Traditionalisme“⁹⁰⁰ schrieb: „La cavalière chevauchant sa monture, elle est forme en hauteur s'opposant à une forme en longueur, avant de devenir écuyère ou Jeanne d'Arc.“⁹⁰¹ Ähnliches zeigte sich auch bei bestimmten figürlichen Haltungen, die sich in der Entwicklung eines Motivs konzentrierten und in der einmal gefundenen Form später auch Eingang in andere motivische Kontexte fanden. Darauf hatte Ende der vierziger Jahre schon Maurice Morel im Blick auf die Blätter des „Miserere“ hingewiesen:

... die gleiche Haltung, die gleiche Wendung eines Hauptes verrät hier die Trauer eines Vergil, dort die Hoffnung eines Sträflings, ein andermal die Resignation eines Sterbenden und gleich darauf den empörenden Triumph eines Eroberers, schließlich das königliche Leiden der Jungfrau der sieben Schwerter und dann nochmals den starren Blick des Blinden, der tröstend einen Sehenden führt.⁹⁰²

Hier scheint der formale Reiz einer bestimmten Haltung ihrer jeweiligen inhaltlichen Deutung vorausgegangen und erst später zum Ausdruck der Resignation oder des Triumphes, der Hoffnung oder des Leidens geworden zu sein.

Schon in der auffälligen Bevorzugung einfacher, klar strukturierter und leicht lesbarer Genres wie der ruhig ausgebreiteten Landschaft oder der ikonenhaften Köpfe zeigte sich

⁸⁹⁸ Vgl. auch Kapitel 4.3.2.

⁸⁹⁹ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67-68.

⁹⁰⁰ Maurice Denis schrieb 1890 in seiner „Définition du Néo-Traditionalisme“: „...qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées“ (Denis, Maurice, Art et Critique, 30. August 1890).

⁹⁰¹ Dorival 1964, 16.

⁹⁰² Morel, M., 1951, 15.

ein grundlegendes Interesse Rouaults an einem geordneten Wechselspiel zwischen Horizontalen und Vertikalen, deren kompositorische Einheit sich aus einem durchgehenden Rhythmus oder einer natürlichen Symmetrie sowie im Spätwerk oft zusätzlich aus der zusammenfassenden Rahmung ergab. Interessanterweise sah Cassou auch inhaltliche Parallelen zwischen diesen beiden Genres, die im Horizont der genannten formalen Gemeinsamkeiten zu stehen scheinen:

Les paysages aussi sont des visages, chacun avec sa physionomie, chacun avec son âme. Et sans doute ceci est-il plus évident si ces paysages sont dénués de figures, encore que celles-ci, quand il y en a, loin de se détacher, s'intègrent au paysage, en sont chacune un trait, un caractère, une lettre, un signe de plus.⁹⁰³

Letztlich bestand zwischen den beiden Aspekten des Inhalts und der Form ein dialogisches Wechselspiel, bei dem es – unter gewissen Reibungen – zu einer fortgesetzten Klärung und immer stärkeren Verschränkung kam. Welche Dynamik dieses Wechselspiel dabei entwickeln und welche Ergebnisse es zeitigen konnte, zeigt sich neben vielen anderen in dieser Arbeit besprochenen Beispielen besonders eindrücklich bei der Übermalung der Lithografie zum Motiv „Christ en croix“.⁹⁰⁴ Hier führte die Auseinandersetzung mit den rein bildnerischen Elementen von Farbe und Form zu einem überraschenden inhaltlichen Mehrwert von theologischer Brisanz. So schien sich das Kreuzigungsmotiv der zugrundeliegenden Grafik unter Rouaults zahlreichen Übermalungen mit vornehmlich formalem Interesse fast unmerklich zu einem Auferstehungsmotiv zu wandeln und ließ damit die Verschränkung von Kreuzestod und Auferstehung Jesu in der christlichen Eschatologie auf eine Weise sinnfällig werden, die in der Klarheit ihrer Aussage manches theologische Traktat übertreffen dürfte.

6.2.2. Retrospektion und Innovation – zur Wiederkehr der Motive

In seinem Aufsatz für den Katalog der Rouault-Retrospektive in Strasbourg schrieb Fabrice Hergott 2006 vom „établissement d'une des iconographies les plus stabilisées du XX^e siècle“⁹⁰⁵ bei Rouault. Auch Beck erkannte bereits in den Dirnen-, Zirkus- und Gerichtsdarstellungen der frühen expressionistischen Jahre den später typischen „topos-artigen

⁹⁰³ Zit. nach: XXe siècle, 85f.

⁹⁰⁴ Vgl. Abb. 93-95.

⁹⁰⁵ Hergott 2006, 18.

Rückgriff auf immer dieselben Themen“⁹⁰⁶. In den Jahren zwischen 1910 und 1920 kamen weitere, vor allem christliche Motive sowie Landschaften und Szenen aus der Pariser Vorstadt hinzu, die in der Folge nicht nur Eingang in den Grafik-Zyklus „Miserere“ fanden, sondern mit den zuvor genannten Themen schließlich jenen Fonds bildeten, aus dem Rouault Anregungen für große Teile seines malerischen Spätwerks schöpfte. Entsprechend heißt es bei Venturi: „Von 1903 bis 1918 erschienen die wesentlichen Motive seiner Kunst, wurden begründet und brauchten sich künftig nurmehr zu entwickeln.“⁹⁰⁷

Dieser Umstand musste in einer Zeit des unaufhörlichen Wandels und immer neuer „Ismen“ als Mangel an Innovationskraft erscheinen. Doch blieb Rouault, wenn er ältere Motive aufgriff, nicht einfach bei dem Erreichten stehen, sondern setzte den einmal bewährten Weg unter Einbeziehung aller neuen, seine Entwicklung gleichwohl begleitenden Erfahrungen sowie einer stets wachen künstlerischen Sensibilität gewissermaßen nach innen hin fort.⁹⁰⁸ Entsprechend heißt es bei Koja:

Kontinuität und ein fast unmerkliches „Ausreifen“ und „Wachsen“ eines einmal gefundenen Ausdruckskanons und ikonografischen Repertoires sind für Rouault charakteristischer als jähe Stilwechsel. Er erschloß sich seinen *einen* geistigen Kosmos bis in die letzte Dimension, anstatt flüchtiger Besucher vieler Welten zu sein.⁹⁰⁹

Auch bei Dorival ist in diesem Sinne sowohl von einer „permanence“ als auch von einer „évolution“ im Werk Rouaults zu lesen: „Rouault évolue sans cesse, le substrat de son art demeure toujours le même. Evolution et permanence; nous ici cette personnalité si riche et complexe.“⁹¹⁰ Dieses Wechselspiel zeigte sich besonders dort, wo Rouault nicht nur bestehende Motive in neuen Bildern wiederaufgriff, sondern auch die frühen Arbeiten selbst immer neu überarbeitete. Dabei konnte der Abstand zwischen dem ersten und dem letzten Pinselstrich nicht nur Jahre oder Jahrzehnte, sondern mitunter das ganze Schaffen umspannen, sodass der Maler 1950 zur Datierung seiner Bilder in einem Brief an den amerikanischen Kunsthändler Théodore Schempp schrieb:

⁹⁰⁶ Beck 1983, 91.

⁹⁰⁷ Venturi 1959, 65.

⁹⁰⁸ Venturi wies darauf hin, dass der bekannte „Vieux roi“⁹⁰⁸ von 1937 eine über zwanzigjährige, bis in das Jahr 1916 zurückreichende Geschichte habe, und doch ganz ein Werk Rouaults der späten dreißiger Jahre sei (vgl. Dorival/Rouault 1990, 90). Courthion berichtete in diesem Zusammenhang, dass Matisse in seiner Wohnung in Cimiez eine Reproduktion dieses Bildes neben diejenige eines Bildes von van Gogh geheftet hatte und eines Tages mit Blick auf die beiden Werke zu ihm gesagt habe: „Sehen Sie, neben dem Rouault sieht der van Gogh wie ein Gemälde aus dem 18. Jahrhundert aus.“ (Courthion 1962, 298).

⁹⁰⁹ Koja 1993, 31.

⁹¹⁰ Dorival/Rouault 1990, 287.

Je répète: tout en général, devrait être marqué 1897- 1950, voilà le vrai. Car tout aussi bien sujet religieux ou profane ont été sous ma griffe jours et nuit, Dimanche et fêtes, tantôt les plus petits et les plus grandes, excepté pour une partie pendant les démêlés forcées du procès...⁹¹¹

Welchen Anteil die Zusammenarbeit mit Vollard und der Vertrag über den Atelierkauf von 1913/17 mit seiner ungewöhnlichen Klausel an dieser Entwicklung hatte, ist Thema anderer Kapitel dieser Arbeit.⁹¹² Hier soll hingegen vor allem der Befund selbst in den Blick genommen werden. Dabei scheinen die Überarbeitungen früherer Bilder auch ihrerseits nicht selten eine neue Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik in weiteren Variationen angestoßen zu haben, sodass das Werk Rouaults mit Bellini allgemein als eine „unità in evoluzione“⁹¹³ bezeichnet werden kann.

Diese fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem einmal gefundenen, motivischen Repertoire war durch zwei gegenläufige Bewegungen gekennzeichnet: einer zunehmenden Vereinfachung und Klärung des allgemeinen kompositorischen Grundgerüsts sowie einer immer reicherem, vor allem farblichen Differenzierung und Nuancierung innerhalb dieses Gerüsts. Welche erneuernde Kraft darin verborgen sein konnte, zeigt sich auf besonders eindrückliche Weise bei der in den späten vierziger Jahren erfolgten Übermalung einer Arbeit zum Motiv „Hiver“⁹¹⁴ aus der Zeit um 1910 in „Nocturne d’automne“⁹¹⁵. Das als Ausgangspunkt dienende Motiv erfuhr hier einen geradezu revolutionären Wandel, ohne dass Rouault stärker in seine Grundstruktur eingriff. Unter einem überraschenden Rückbezug auf die Natur kam es lediglich zu deren Klärung und Verdichtung sowie in der Folge zu einer inhaltlichen Neuausrichtung. So reduzierte Rouault das unübersichtliche Geflecht einander kreuzender und parallel laufender Wege auf eine klare horizontale Vierteilung mit einem rhythmischen Wechsel von Land-, Wasser- und Himmelszonen, die nun so sehr der gewöhnlichen, auch perspektivischen Entwicklung einer Landschaft entspricht, dass dem überarbeiteten Motiv beinahe der Charakter einer „chose vue“⁹¹⁶ zukommt.

⁹¹¹ Unveröffentlichter Brief vom Februar 1950, Archiv der Fondation Georges Rouault. Eines der wohl eindrücklichsten Beispiele hierfür stellt die ebenfalls unter den Inachevés zu findende, jedoch nicht eigens abgebildete Arbeit „Le modèle, souvenir d’atelier“ (Inachevé Nr. 847) dar. Sie stammt noch aus der Zeit des Studiums an der École des Beaux-Arts oder den unmittelbar folgenden Jahren vom Ende des 19. Jahrhunderts und wurde von Rouault etwa fünf Jahrzehnte später Ende der vierziger Jahre in den Farben der beginnenden „dernière symphonie“ überarbeitet.

⁹¹² Vgl. Kapitel 5.3.1. sowie Kapitel 7.2.1.

⁹¹³ Bellini 1972, 35.

⁹¹⁴ Vgl. Abb. 76 (hier handelt es sich um ein Vergleichsbeispiel der von Rouault übermalten Version des Motivs „Hiver“).

⁹¹⁵ Inachevé Nr. 60, vgl. Abb. 77.

⁹¹⁶ Dieser im Zusammenhang der Bilder Rouaults ungewöhnliche Terminus wird von Dorival mehrfach in Bezug auf die unvollendeten Arbeiten der Donation ‘63 verwendet (Dorival 1964, S. 91).

In diese, neu in der natürlichen Perspektive verankerte Komposition konnte Rouault in freiem Spiel farbige Akzente als lockere Andeutungen von die Landschaft belebenden Figuren oder Bäumen einbringen. Damit aber befreite er das Motiv von den an seinem Ausgangspunkt stehenden narrativen, bisweilen sogar anekdotischen Elementen, um es allein mit den Mitteln der Komposition wiedererstehen zu lassen. Dies geschah auf so spielerische Weise, dass es zunächst scheint, als habe Rouault das Bild bei der Überarbeitung nicht im herkömmlichen Sinn fortgesetzt, sondern sich von seinen bildnerischen Vorgaben zu einem neuen „*jeu pictural*“⁹¹⁷ inspirieren lassen. Ein genauerer Blick aber zeigt, wie sensibel der Maler auch hier, bei aller spielerischen Freiheit des Vorgehens auf Bestehendes reagierte und dabei sowohl zu einer weiteren Verdichtung des bildnerischen Gefüges als auch zu einer wesentlichen Bereicherung und Differenzierung des Farbenspiels gelangte.

Im Spätwerk trat an die Stelle der Wiederaufnahmen älterer Motive mehr und mehr der bereits im vorausgegangenen Kapitel angedeutete Rückgriff auf die einfache, wiederholbare Struktur einzelner bevorzugter Genres wie demjenigen der Landschaft. Dabei scheinen Letztere für Rouault lediglich Gefäß für eine immer neue allgemeine Befragung der Elemente von Form und Farbe sowie des durch sie vermittelten Inhalts gewesen zu sein. Schon 1917 hatte er gegenüber Vollard geäußert: „Variations! Variations! Le mot est juste, c'est là mon lot. C'est ainsi que je puis travailler...“⁹¹⁸ Erst im Spätwerk aber führte der Maler jenen Ansatz zur Reife. Dies zeigt sich etwa in den kleinen Landschaftstudien, die gleich Variationen in der Musik in unterschiedlichen „Klangfarben“ um ein Thema kreisten.⁹¹⁹ Rouault selbst wurde von Roulet 1939 in Beaumont-sur-Sarthe vor vergleichbaren, in mehreren Alben gesammelten Studien mit den Worten zitiert: „J'avais le désir de varier le jeu pictural.“⁹²⁰

Ähnliches gilt auch für die so genannten „têtes imaginaires“⁹²¹. Sie wurden von Rouault im Spätwerk wie die Landschaften allen übrigen Genres vorgezogen, was auch in dem späten, erst nach seinem Tod durch Courthion realisierten Vorhaben der Publikation einer Auswahl von ihnen durch den Maler zum Ausdruck kam.⁹²² Bei ihnen handelt es sich, wie bei

⁹¹⁷ Mit dieser Formulierung überschrieb Rouault das dritte Kapitel seiner „Soliloques“ (vgl. AK Paris 1971, 40ff).

⁹¹⁸ Brief an Vollard von 1917, zit. nach Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 36, Anm. 224.

⁹¹⁹ Vgl. Kapitel 4.5.2.

⁹²⁰ Roulet 1961, 247.

⁹²¹ Hier handelt es sich um Darstellungen von Köpfen, die nicht im engen Sinne Porträts, sondern von Rouault frei erfunden worden sind.

⁹²² Courthion griff später dieses Vorhaben in „Visages. Dix études de l'atelier“ auf und berichtete davon in seiner Einführung (Courthion 1969, 1).

den Arbeiten der Donation'63, um Beispiele aus dem Fonds des Ateliers. Für die zunächst von Rouault geplante Auswahl ist dabei bezeichnend, dass sie nicht nach Geschlecht, Charakter oder Profession, sondern allein nach den drei Hauptansichten und damit rein formalen Gesichtspunkten erfolgen sollte: „[f]aces, trois-quarts, profils“⁹²³. Alle sekundären narrativen Elemente wurden hier auf eine letzte formale Essenz reduziert. Allerdings trat an ihre Stelle eine andere, sensible Differenzierung, die nirgends sonst so sinnfällig wird, wie im Beispiel des „Jeune clown jovial“⁹²⁴ aus der Donation'63. Er besticht gleichermaßen durch die Einfachheit seines formalen Aufbaus wie durch den Reichtum seines Kolorits und illustrierte so exemplarisch die von Hergott konstatierte Fähigkeit Rouaults, „aus einem Gesicht, das fast so einfach ist wie ein Ideogramm, eine vollendete Komposition von Sanftheit, Intelligenz und Raffinement zu schaffen.“⁹²⁵

Doch hat Rouault nicht nur Kompositionen als Ganze wiederaufgenommen, sondern sich auch einzelner bewährter Elemente aus ihnen gleich Bausteinen für neue Arbeiten bedient. Als Destillate seiner künstlerischen Erfahrung sowie seiner formalen und ikonografischen Vorlieben flossen sie in das weitere Werk ein und befruchteten es auf unterschiedlichste Weise. Für sie galt in besonderer Weise, was mit der allgemeinen Bezeichnung „clavier pictural“ für die „Inachevés“ aus dem Fonds Vollard gemeint war, bildeten sie doch eine „Klaviatur“, aus welcher der Maler immer neue bildnerische „Kompositionen“ zusammstellte. Ganz ähnlich schrieb 1948 der stark von Rouault beeinflusste Max Beckmann in seinen „Drei Briefen an eine Malerin“: „Lernen Sie die Formen der Natur auswendig, damit Sie sie verwerten können wie Noten in einem Musikstück.“⁹²⁶ Nur die Inspirationsquelle war bei Rouault eine andere, verwies seine Rede vom „clavier pictural“ doch nicht mehr unmittelbar auf die Natur, sondern auf die eigenen, bestehenden Arbeiten und damit bereits auf deren Übersetzung in die Sprache des Bildes und der künstlerischen Imagination.

Dass Rouault seine Inspiration in erster Linie aus der Welt der eigenen Bilder bezog, dürfte sich auch aus deren beständiger Gegenwart und der immer neuen Arbeit an ihnen aufgrund des Vertrages mit Vollard erklären. Hergott beschrieb diese fortwährende Nähe von hunderten, oft noch unvollendeten Werken und ihre Bedeutung für die Arbeit des Malers wie folgt:

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Inachevé Nr. 152, vgl. Abb. 67-68.

⁹²⁵ Hergott 1997, 124.

⁹²⁶ Beckmann, Max, Drei Briefe an eine Malerin (Dritter Brief), in: Beckmann, Max, Die Realität der Träume in den Bildern, Leipzig 1984, 185.

Er musste von Hunderten von Werken umgeben sein, an denen er malte. Ihr Licht, ihre Atmosphäre, ihre Farbe mussten ihm helfen, ihm die notwendige geistige Präsenz bieten und ein wenig die gleiche Rolle spielen wie Stösse von Büchern auf dem Tisch eines Schriftstellers.⁹²⁷

Aufschluss über den spezifischen Charakter der umgebenden Bilder als Reservoir eines allgemeinen bildnerischen Vokabulars bieten auf geradezu exemplarische Weise die vielen, in der Gruppe der „Inachevés“ zu findenden Fragmente, in denen der Maler einzelne Elemente isolierte und so explizit auf diese Funktion hinwies.⁹²⁸ Rouaults konkreter Umgang mit diesem Vokabular erinnert dabei erneut an seine frühe Arbeit als Glasmaler, etwa bei der Zusammenführung einzelner Scheiben mit mehr oder weniger darstellerischen Elementen zum gestalterischen Gesamtgebilde eines Fensters. Dass er nun die verschiedenen Elemente oft auch über inhaltliche und ikonografische Grenzen hinweg verwendete, scheint erneut auf ein primär formales Interesse an ihnen hinzuweisen. Dies hob auch Hergott hervor, als er schrieb: „Il sépare ses sujets de leur contexte en faisant intervenir leur activité sociale exactement comme un élément pictural.“⁹²⁹

Vor allem aus dem Kontext der Überarbeitung der Gouachevorlagen zu den Holzschnitten von „Passion“ finden sich unter den „Inachevés“ viele Fragmente, die im Einzelfall sogar der mehrmals übergangenen, schließlich aber verworfenen ursprünglichen Vorlage entnommen sind. Sie dienten in erster Linie als Vorbilder für eine weitere Beschäftigung mit dem entsprechenden Motiv, zeigen aber auch Elemente, die ebenso in anderen Zusammenhängen bei Rouault erscheinen und deren Funktion als allgemeine motivische Variable durch ihre Isolierung auf besondere Weise sinnfällig wird. So zeigt das Fragment „Christ assis“⁹³⁰ aus der einstigen Vorlage zu „Comme à l'herbe, l'eau de la fontaine...“ einen unter den übrigen Illustrationen wie letztlich im gesamten Œuvre Rouaults wiederkehrenden figürlichen Topos.

Dabei kam dieser Topos auch über vermeintlich unüberbrückbare inhaltliche Grenzen hinweg zum Einsatz, wenn er allein im Band „Passion“ sowohl der Christusgestalt aus „Viens plus près...“⁹³¹ als auch jener des Pilatus in „Jésus devant Pilate“⁹³² Pate stand. Vor diesem Hintergrund sah der Schweizer Theologe Hans Urs von Balthasar im Anschluss an eine bereits zitierte Beobachtung Morels zu den Blättern des „Miserere“ bei Rouault „die gleichen

⁹²⁷ Hergott 1997, 118.

⁹²⁸ Vgl. Kapitel 4.5.1.

⁹²⁹ Hergott 1992, 54.

⁹³⁰ Inachevé Nr. 842, Abb. 46.

⁹³¹ Passion, Paris 2005, 84, vgl. Abb. 48-50.

⁹³² Ebd., 48.

Gebärden, die in unmerklichen Abwandlungen scheinbar Widersprüchliches ausdrücken, in einer *coincidentia oppositorum*⁹³³ vereint. Erst in der Abstimmung mit dem Bildganzen fand das einzelne Element zu seiner spezifischen und durchaus differenzierten inhaltlichen Aussage. Zugleich zeigt sich in der formalen Nähe und Verwandtschaft des Ausdrucks mitunter konträrer menschlicher Typen, Regungen und Haltungen im Sinne Balthasars auch eine Verschränkung unterschiedlichster Facetten der menschlichen Existenz in derselben umfassenden Realität.

Weniger spannungsvoll war Rouaults Umgang mit einzelnen motivischen Elementen im Fall des Motivtopos der „Pierrots au bouquet de fleurs“. Hier hat er die beiden für sein Schaffen zentralen, aus je eigenen bildnerischen Traditionen stammenden Motive des „Pierrot“ und der „Fleurs décoratives“ zu einem neuen Topos verbunden. Die ursprüngliche Eigenständigkeit der beiden genannten Motive wird in mehreren Fragmenten aus der *Donation’63* ansichtig, wie etwa in der ausführlich in den Blick genommenen Arbeit „Vase et fruits“⁹³⁴. Bei ihrer Zusammenführung zeigte Rouault indes eine erstaunliche Freiheit und Variabilität auf gestalterischer Ebene. So changieren die Beispiele jenes Topos innerhalb weniger Jahre zwischen Momenten der Stilisierung, der anekdotischen Narration sowie illusionistischen Tendenzen.⁹³⁵ In frühen, stark stilisierten Versionen wie „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“⁹³⁶ kam es sogar zu einer Doppelung des Elements des Pierrots durch dessen Spiegelung auf der zentralen, hier von den „Fleurs décoratives“ eingenommenen Bildachse. In diesem Vorgehen wird nochmals das starke formale und kompositorische Interesse deutlich, welches Rouault allgemein beim Umgang mit seinem Formenvokabular leitete.

Eine solche Verbindung aus einem festen Formenkanon und einem freien, immer neu variierenden Umgang mit ihm zeigt sich auch in den Landschaften Rouaults. Hier kehrte vor allem im Spätwerk ein auf einfachste Chiffren reduziertes, aber nie nur formelhaft wiederholtes Vokabular von Figuren und Figurengruppen, Häusern, Türmen und Bäumen sowie der obligatorischen Sonnenscheibe wieder. Dorival schrieb über dieses Vokabular im Sinne der obigen Aussage Beckmanns in den „Drei Briefen an eine Malerin“ treffend von den „mots du dictionnaire que Rouault feuillette, pour écrire, grâce à eux, son Cantique des

⁹³³ Balthasar, Hans Urs von, Christus im Clown. Rouault, in: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Teil 1, Band 3: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965, 550. Balthasar bezog sich hier auf eine Äußerung Morels in seiner Einführung zum „Miserere“ (vgl. Morel 1951, 15).

⁹³⁴ Inachevé Nr. 740, vgl. Abb. 84.

⁹³⁵ Vgl. Inachevé Nr. 601, 166 und 167.

⁹³⁶ Inachevé Nr. 599, vgl. Abb. 61-62.

Créatures.“⁹³⁷ Wenn der Maler auch sie in Fragmenten isolierte und bisweilen sogar auf Leinwand aufzog,⁹³⁸ wurde darin eine überraschend starke Wertschätzung auch jener kleinen, scheinbar vollständig im Bildganzen aufgehenden, über ihre kompositorische Funktion hinaus kaum wahrgenommenen Elemente deutlich. Doch konnte sich in ihnen bei aller Reduziertheit auch ein bildnerischer Mikrokosmos verbergen, der pars pro toto eine Harmonie verbürgte, die Rouault für das Ganze des betreffenden Bildes angestrebt, doch nicht erreicht hatte.⁹³⁹

6.3. Malerei und Grafik – zur Korrelation zweier Medien im Werk Rouaults

Die Bedeutung der Grafik innerhalb des Schaffens Rouaults ist mit Recht immer wieder betont worden.⁹⁴⁰ Vor allem die Jahre der Zusammenarbeit mit Vollard zwischen 1913 und 1939 waren geprägt durch die Beschäftigung mit einer Vielzahl grafischer Projekte. Zwar brachte Rouault darüber in Briefen bisweilen sein Bedauern zum Ausdruck. Wesentliche Impulse hierfür aber kamen von ihm selbst. Schon der Beginn dieser Zusammenarbeit stand unter diesem Zeichen. So verband Rouault mit ihr auch die Hoffnung auf eine Publikation seiner damals in Arbeit befindlichen Alben. Später dürfte er den Kunsthändler sogar entscheidend zur Edition größerer „Livres d’artistes“ ermuntert haben. Vom Maler selbst entstanden über die Jahre neben den drei großen, in dieser Arbeit genauer in den Blick genommenen Bänden „Miserere“, „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ unter anderem Illustrationen zu Charles Baudelaires „Fleurs du mal“ oder zu Vollards „Réincarnation du Père Ubu“.

Der Kunsthändler seinerseits war, wie es der Vertrag über den Atelierkauf zeigt, anfangs vor allem am malerischen Werk Rouaults interessiert. Letzteres, insbesondere die Beschäftigung mit der Vollendung der den Atelierkauf umfassenden Arbeiten aber geriet vor der grafischen Tätigkeit bald in den Hintergrund. Erst ab Mitte der dreißiger Jahre wandte sich Rouault nach dem Abschluss der Bände „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ wieder verstärkt den Arbeiten aus dem „achat 1913“⁹⁴¹ zu. Mittlerweile aber hatte die intensive,

⁹³⁷ Dorival 1956, 47.

⁹³⁸ Als Beispiel sei hier das von Rouault später marouflierte Fragment „Mère et enfant“ (Inachevé Nr. 62) erwähnt. Es zeigt die Figuren in derart reduzierter Weise, dass bei der Wahl dieses Ausschnittes zweifelsohne weniger die konkrete Bildung der Form als der besondere Bezug zwischen Figur und Raum oder auch nur der sie durchwaltende Rhythmus und die hiervon ausgehende Harmonie entscheidend gewesen sein dürften.

⁹³⁹ Vgl. Kapitel 4.5.1.

⁹⁴⁰ Bei Cherchève heißt es etwa, die Grafik „occupe une place déterminante dans le développement pictural de Rouault.“ (Cherchève 1991, 57).

⁹⁴¹ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

über zwei Jahrzehnte währende Auseinandersetzung mit der Grafik tiefe Spuren in der Kunst Rouaults hinterlassen. Immerhin handelte es sich um die Jahre seiner allgemeinen künstlerischen Reife zwischen dem fünfundvierzigsten und fünfundsechzigsten Lebensjahr. Allein aufgrund dieser zeitlichen Erstreckung ist es kaum verwunderlich, dass die großen Illustrationswerke heute als zentrale Kristallisierungspunkte der Motivwelt Rouaults erscheinen.⁹⁴²

Ein wichtiges Movens dieser Kristallisation dürfte dabei ihr spezifischer Charakter als Zyklus gewesen sein. So war Rouault durch die Frage nach ihrer thematischen Geschlossenheit zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den für ihn zentralen Themenkreisen und der Beziehung der sie umfassenden Motive untereinander gezwungen. In diesem Sinne heißt es in einem undatierten Brief des Malers an Maurice Heine: „Tout livre a son poids, son architecture, sa clef de voûte – un début, une fin – *une vie propre*. N'en pas tenir compte, c'est s'exposer à de cruels déboires.“⁹⁴³ Auch der definitivere Charakter des druckgrafischen Werkes im Vergleich zu dem durch immer neue Überarbeitungen in einer fortgesetzten Evolution befindlichen malerischen Œuvre forderte von Rouault eine letzte Konzentration und Verdichtung seiner schöpferischen Intentionen.

Nicht zu unterschätzen waren zudem die wechselseitigen Anregungen zwischen den technischen Möglichkeiten und Erfordernissen der beiden Medien. So führte die aufwendige Arbeit an den Platten zum „Miserere“ zu einer wesentlichen Beruhigung der Form und die etwa ein Jahrzehnt später erfolgte Hinwendung zu den farbigen Aquatinten für „Cirque de l'Étoile filante“ und „Passion“ zu einem entscheidenden Durchbruch der Farbe in seinem malerischen Werk. Zugleich brachte Rouault neue, malerische Aspekte in die Grafik ein und entwickelte sie unter den Bedingungen des anderen Mediums weiter. Bei James Thrall Soby heißt es etwa in Bezug auf die Platten des „Miserere“, Rouault habe „geradezu auf die Kupferplatten gemalt“⁹⁴⁴ während Claude Roger-Marx dieselben Platten aufgrund ihrer ungewöhnlichen Dimensionen mit Leinwänden verglich.⁹⁴⁵ Bei J. A. Cartier heißt es schließlich zu diesem Zyklus: „Là, ses dons de peintre et d'artisan se confondent intimement dans le maniement des encres et des acides, la superpositions des tons, les passages intermédiaires du blanc au noir purs.“⁹⁴⁶

⁹⁴² So begegnen neben den bekannten 58 Blättern des „Miserere“ auch einzelne Motive aus der Reihe den in diesem Zusammenhang aufgegebenen Projekten wie „Automne“, „Va-nu-pieds“ oder „Parade“ das gesamte Schaffen hindurch.

⁹⁴³ Zit. nach: Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 18.

⁹⁴⁴ Courthion 1962, 354.

⁹⁴⁵ Vgl. Roger-Marx, Claude, Le testament de Rouault, in: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971, 118.

⁹⁴⁶ Cartier, J.A., Rouault. Artisan, Jardins des Arts, Nr. 20, Paris, Juni 1956, 484.

Möglicherweise kam es auch im Zuge der Arbeit am „Miserere“ zu einem letzten Durchbruch der für Rouault typischen, ihm bereits von der Glasmalerei her bekannten, hier unter Verwendung der Zuckeraquatinta erfolgten Betonung der breiten schwarzen Kontur. Überhaupt dürfte der Maler die Auseinandersetzung mit der handwerklichen Komponente dieser Arbeit wie schon bei der Beschäftigung mit der Keramik an seine frühen Erfahrungen im Handwerk der Glasmalerei erinnert und dessen Einfluss auf seine Kunst gestärkt haben. Seine Leidenschaft für die Dimension des Handwerklichen im Bereich der Grafik spricht aus vielen bekannten Zitaten, wohl aber besonders aus einer von Vollard in seinen „Souvenirs d'un marchand de tableaux“ überlieferten Begebenheit. Als er Rouault eines Tages im Treppenhaus seines Hôtel particulier in der Rue Martignac mit Feilen, Kratzeisen, Sticheln und Schmirgelpapier begegnet sei und gefragt habe, ob er mit ihnen an Radierungen oder Aquatinten arbeite, sei seine Antwort gewesen: „Appelez ça comme vous voudrez, on me donne un cuivre, je fonce dedans.“⁹⁴⁷

Darüber hinaus dürfte für Rouault auch der beständige Wechsel zwischen den beiden Medien selbst von Bedeutung gewesen sein. So bot er ihm den notwendigen Abstand zur Arbeit im jeweils anderen Medium und erneuerte seinen kritischen Blick für das dort Geschaffene. Dabei dürfte sich hier auch die bereits eigens in den Blick genommene Praxis einer Malerei „à reculons“⁹⁴⁸ sowie der parallelen Arbeit an mehreren Bildern gleichzeitig herausgebildet haben. So galt folgende Beobachtung Dolores DeStefanos über die immer neue Überarbeitung der Druckplatten zum „Miserere“ in nicht minderer Weise für das malerische Œuvre: „...we can assume that this was a process of trial and error: burnishing one section, etching another, and always making test prints to see how the work was progressing.“⁹⁴⁹ Auch Cherchève nahm an, dass dieser aufwendige Prozess der grafischen Überarbeitung Einfluss auf die Arbeitsweise des Malers gehabt haben könnte: „Avec les techniques de la gravure il découvre la possibilité d'amener lentement l'œuvre, à force de travail et par états successifs, à son achèvement.“⁹⁵⁰

Zu jenem fundamentalen Wechsel zwischen der Malerei und der Grafik kam es auch bei der Beschäftigung mit nur einem Motiv, wenn Rouault eine in Gouache oder Öl gemalte Vorlage mittels Heliogravüre zunächst auf die Druckplatte übertragen ließ, dort mit grafischen Mitteln aufwendig bearbeitete und später den Druck selbst oder die ursprüngliche

⁹⁴⁷ Zit. nach: Hergott 1992, 59.

⁹⁴⁸ Passeron 1974, 308, vgl. Kapitel 5.3.1.

⁹⁴⁹ DeStefano, Dolores, Never Satisfied: The Making of Miserere et Guerre, in: Flora, Holly, and Soo Yun Kang (Hg), Georges Rouault's Miserere et Guerre: this anguished world of shadows, London 2006, zugl. AK Museum of Biblical Art, New York, 30.03.-28.05.2006, 23.

⁹⁵⁰ Cherchène 1991, 61.

Vorlage erneut in Gouache oder Öl überging. Vor diesem Hintergrund schrieb Bret Waller in Bezug auf die Entwicklung eines Motivs zum „Miserere“ aus der Memorial Art Gallery der Universität von Rochester: „Since the images in the *Miserere* originally were created as wash drawings and oil paintings, the reworking of one of them in oil may be seen as yet another stage in a continuing metamorphosis.“⁹⁵¹ Seine Ausführungen zu der von ihm untersuchten Arbeit „Abandonné“ über dem Druck des gleichnamigen Motivs schloss er mit der Bemerkung: „In any case, the Gallery’s painting provides fascinating evidence of the perpetual dialogue between painting and printmaking that characterizes the oeuvre of one of the century’s modern masters.“⁹⁵²

Ein solcher Dialog zwischen den beiden Medien wurde durch die Existenz einer eigenen Druckerpresse im Atelier des Malers geradezu sinnfällig, über die es bei Hergott heißt: „La presse à gravures qu’il a dans son atelier lui permet de retravailler à l’huile, à la gouache, à l’encre ou à la détrempe des thèmes reproduits en série.“⁹⁵³ Ob Rouault jene Presse tatsächlich in diesem Sinne genutzt hat, ist heute kaum mehr festzustellen. Die Fülle der in Bezug zum grafischen Œuvre stehenden Arbeiten innerhalb der Donation’63 legt dies jedoch nahe. Neben den erwähnten 150 Arbeiten zum „Miserere“ sowie jeweils 37 Arbeiten zu „Cirque de l’Étoile filante“⁹⁵⁴ und „Passion“ konnten weitere 32 Werke, die im Zusammenhang der Illustrationen zu den „Réincarnations du Père Ubu“ stehen, 19 zu den beiden Illustrationsversionen der „Fleurs du mal“ sowie fünf zu den „Paysages légendaires“ eruiert werden. Hinzu kommen weitere Arbeiten zu Projekten wie „Bestiaires“, „Grotesques“, „Saltimbanques“, „Les Clowns“, „Funambules“, zu Werken aus der Sammlung „Maîtres et petites maîtres d’aujourd’hui“, aus den „Quatre Grandes Lithographies“ sowie zu der Lithografie „Christ en croix“. Insgesamt liegt ihre Zahl mit ungefähr 300 bei über einem Drittelpunkt des Gesamtfonds.

Schon im Rahmen der ersten Ausstellung der „Inachevés“ im Louvre 1964 wurde die Bedeutung ihres Zusammenhangs zu den Grafiken hervorgehoben. Dorival betonte in seiner Einführung des Katalogs zur Ausstellung besonders die vielen Studien und vorbereitenden Arbeiten zu den später aufgegebenen Motiven des „Miserere“: „...en découvrant, dans cette manifestation, tant de projets inédits pour des pièces non réalisées de *Miserere*, on se prendra à regretter, je pense, que cet album de cinquante-huit planches n’en compte pas la

⁹⁵¹ Waller, Bret, Rouault’s *Abandonné*: Transformation of an Image, Porticus. Journal of the Memorial Art Gallery of the University of Rochester, VII, 1984, 31.

⁹⁵² Ebd., 35.

⁹⁵³ Hergott in: AK Paris 1992, 57.

⁹⁵⁴ In dieser Zahl sind auch die nur teilweise übernommenen Arbeiten zum Vorgängerprojekt „Cirque“ enthalten.

centaine prévue originellement...“⁹⁵⁵ Auch Michel Hoog, der nach Aussage Dorivals ebenfalls an der Organisation der Ausstellung beteiligt gewesen ist, schrieb in einem Artikel zu selbiger in Bezug auf die Arbeiten zum „Miserere“: „Pour la première fois, sont montrés au public des lavis, des esquisses, des études préparatoires, ainsi que des maquettes achevées qui n'ont jamais été reportées sur le cuivre.“⁹⁵⁶

In der Tat befinden sich in der Donation’63 neben den Arbeiten zu den aufgegebenen Platten des „Miserere“ auch Vorarbeiten, die wie die Tuschzeichnung mit dem Titel „Caïn“ im Zusammenhang des Zyklus standen, nach Chapons Werkverzeichnis des grafischen Œuvres aber nicht zu den durch Heliogravüre übertragenen Motiven gehörten. Die meisten von Hoog mit „lavis“, „esquisses“ und „études préparatoires“ bezeichneten Arbeiten stellen jedoch nicht die eigentlichen Vorlagen, sondern Variationen zu ihnen oder zu Zwischenstadien der Drucke aus der Zeit der langjährigen Überarbeitung der Heliogravüren dar. Dies konnte am Beispiel des Inachevé Nr. 445 zum Motiv „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais!“ vom Blatt XXXII gezeigt werden.⁹⁵⁷ Hier scheint Rouault die jeweiligen Eingriffe auf der Druckplatte erprobt zu haben, was auf die enge Wechselbeziehung zwischen der Malerei und der Grafik auch während der primär grafischen Arbeit hinweist. Dies zeigen auch zahlreiche Pausen von Heliogravüren oder deren Vorlagen, in denen Rouault nach einer großen kompositorischen Linie für die Überarbeitung der Platten suchte. Dabei handelt es sich meist um Motive, die auf gemalte Vorlagen zurückgingen und wegen ihrer mangelhaften heliografischen Übertragung dem Maler viel Mühe bei der Überarbeitung der Druckplatten abverlangten.

Die mit 87 von insgesamt 150 Arbeiten weitaus größte Gruppe zum „Miserere“ stellen jedoch die Farbversuche dar. Sie dokumentieren auf eindrückliche Weise Rouaults Vorhaben einer farbigen Wiederaufnahme des Zyklus unter Einbeziehung aller hundert ursprünglich zu ihm gehörigen Motive. Möglicherweise hatte Rouault auch vor dem Hintergrund dieses Vorhabens die einstigen, mitunter farbigen Vorlagen zum „Miserere“ vernichtet, um von ihrem, noch für die frühen 1920er Jahre bestimmenden Kolorit nicht zu stark beeinflusst zu werden. Nirgends sonst erweisen sich die Arbeiten der Donation’63 jedoch so sehr als „instrument de travail“⁹⁵⁸ wie in diesen Farbversuchen, bei denen Rouault meist Gouache- und Ölfarbe direkt in die Drucke einbrachte. Begonnen hat er mit diesen Proben sehr behutsam, indem er zunächst lediglich mit Pastell über den Drucken arbeitete oder das Motiv

⁹⁵⁵ Dorival 1964, 13.

⁹⁵⁶ Hoog 1964, 217.

⁹⁵⁷ Vgl. Abb. 9-10.

⁹⁵⁸ Nähere Ausführungen zur Unterscheidung zwischen „œuvre inachevée“ und „instrument de travail“ finden sich in Kapitel 1.2. dieser Arbeit.

im Pausverfahren übernahm und die Farben anschließend in die Pause einbrachte. Relativ bald aber dürfte er zur oben angedeuteten Praxis des Malens mit flüssigen Gouache- und Ölfarben auf dem Druck übergangenen sein.

Dieses Verfahren wurde nicht zuletzt dadurch begünstigt, dass die einzelnen Drucke dieses Zyklus nicht gebunden waren, sondern als lose Sammlung existierten und somit frei auf sie zurückgegriffen werden konnte. Mit der immer großzügigeren Anwendung dieser Praxis kam es dabei bald auch zu autonomen malerischen Wiederaufnahmen und Fortführungen einzelner Motive unter Verwendung des jeweiligen Druckes als Untergrund.⁹⁵⁹ Dies bot sich schon wegen der für einen Druck ungewöhnlich großen, mehr an Leinwände erinnernden Formate an. Angesichts der Tatsache, dass auch die hier übergangenen Drucke in vielen Fällen auf Gemälde zurückgingen, die mittels Heliogravüre auf die Druckplatte übertragen worden waren, heißt es nochmals bei Waller in Ergänzung seiner beiden vorausgegangenen Zitate über die wechselvolle Geschichte jener Motive zwischen den Medien der Malerei und der Grafik: „The act of overpainting one of these prints in a sense simply restored the image to its original medium.“⁹⁶⁰

Im Fall der großen Illustrationswerke „Réincarnations du Père Ubu“, „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ war die Möglichkeiten einer direkten Arbeit über den jeweiligen Drucken nur teilweise gegeben. Hier hatte Rouault die Holzschnitte in den Textlauf integriert und lediglich die zahlenmäßig geringeren Aquatinten als lose Sammlung beigegeben. Daher ist es kaum verwunderlich, dass sich in der Donation'63 zwar eine größere Zahl von Übermalungen Letzterer findet, keine einzige aber von den Holzschnitten. Allerdings kommt noch ein weiterer Aspekt als mögliche Begründung dieses Befundes hinzu. So geschah die Umsetzung der Vorlagen für die einfarbigen Holzschnitte in nur einem Schritt und ohne das Zutun des Malers. Die Erstellung der Aquatinten erfolgte dagegen in mehreren Schritten vom Schwarzabzug bis zur farbigen Endfassung großenteils durch ihn selbst oder in enger Zusammenarbeit mit dem Drucker Lacourière. Einzelne Zwischendrucke von ihnen, wie sie auch bei der Überarbeitung der Druckplatten zum „Miserere“ anfielen, konnte Rouault hier daher zu weiteren Proben oder autonomen Fortsetzungen der Motive verwenden.

Bei der Übernahme von Motiven aus der Reihe der Holzschnitte behalf sich Rouault anderer Hilfsmittel wie der Pause, nicht selten aber auch der Fotografie. Dabei kam ihm zugute, dass sich auch der zuständige Holzschnieder Georges Aubert zur grafischen Umsetzung

⁹⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.1.3.

⁹⁶⁰ Waller 1984, 32.

der Gouachevorlagen einzelner Fotografien bediente, die dem Maler in der Folge zur freien Nutzung zur Verfügung standen. Zwar erwähnte Isabelle Rouault, dass die Übermalungen der entsprechenden Fotografien zunächst vor allem Indikationen für Aubert zur Erleichterung seiner Arbeit enthielten.⁹⁶¹ Auch hier aber dürfte sich der Maler dieses Hilfsmittels bald für eigene Zwecke bedient haben. So stand das Gros der übermalten Fotografien unter den auf das grafische Œuvre bezogenen Beispielen aus der Donation'63 im Zusammenhang der Überarbeitung der genannten Gouachevorlagen in Öl, die der Umsetzung der Vorlagen im Druck erst folgte. Die eigentliche Geschichte des Druckes ist dagegen kaum durch zusätzliche Arbeiten dokumentiert.

Gerade die malerische Überarbeitung der Holzschnittvorlagen zu „Passion“ aber darf als exemplarisch für das Verhältnis von Malerei und Grafik bei Rouault angesehen werden.⁹⁶² Wie schon beim „Miserere“ und bei den meisten übrigen großen Illustrationswerken diente Rouault hier trotz der Umsetzung im monochromen Druck eine gemalte, polychrome Vorlage. Mit ihrer von Vollard erbetenen malerischen Wiederaufnahme hat Rouault nun nicht nur gemäß Waller die jeweilige Arbeit wieder in das einstige Medium zurückgeführt, sondern die Grafik letztlich als bloßes Intermezzo innerhalb des allgemeinen Curriculums des jeweiligen Motivs erscheinen lassen. Auch nach Courthion fanden sich auf Gemälden, die als Vorbilder zu grafischen Arbeiten dienten, mitunter

spätere Daten als auf den Drucken, weil Rouault die Bilder nochmals überarbeitete, nachdem er für die Drucke das Imprimatur gegeben hatte. Einigen dieser Vorwürfe wendete er sich im Laufe seines Lebens immer wieder zu, lange nachdem sie im Druck ausgeführt waren.⁹⁶³

Trotz der Rückkehr zum Medium der Malerei bildete der Illustrationsband als Zyklus im Falle von „Passion“ allerdings nicht nur den gedanklichen Ausgangs-, sondern auch den bleibenden Mittelpunkt jener Arbeit. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass Rouault bei der Überarbeitung der Gouachevorlagen die einzelnen Motive im Sinne ihrer Erscheinung innerhalb des Bandes durch gemalte Rahmungen in der Art von Passepartouts vereinheitlichte und anschließend auf Leinwände im Format der Druckblätter aufzog. Zwar finden sich unter den zugehörigen Arbeiten der Donation'63 auch einige freiere Varianten der Motive.⁹⁶⁴ Dennoch scheint hier die Auseinandersetzung mit einem übergeordneten, einer größeren Reihe von Motiven vereinenden Thema, dessen Reichweite und Bedeu-

⁹⁶¹ Vgl. Dorival/Rouault 1990, 69.

⁹⁶² Vgl. Kapitel 3.4.

⁹⁶³ Courthion 1962, 441.

⁹⁶⁴ Vgl. u.a. Abb. 51-53.

tung es auszuloten galt, bis zuletzt im Zentrum gestanden zu haben. Dabei kam es zu einer Konzentration nicht nur seiner Gedanken-, sondern auch seiner Bild- und Formenwelt, die durch den Wechsel des Mediums und den durch ihn gewonnenen Abstand wesentlich begünstigt wurde.

7. „Toujours le même effort“ – zum Phänomen des Inachevé bei Rouault

In einem bereits zitierten Artikel Günter Metkens zur Ausstellung der „Inachevés“ im Louvre hatte es 1964 geheißen: „Wohl kein Künstler hat die Frage: Wann ist ein Kunstwerk vollendet? und Wer bestimmt, wann es fertig ist? in neuerer Zeit mit solcher Vehe- menz aufgeworfen wie Georges Rouault.“⁹⁶⁵ Im Folgenden soll abschließend nochmals eingehend nach den konkreten Hintergründen des Inachevé bei Rouault gefragt und so der Kreis der Fragestellungen geschlossen werden. Während der besondere Status der Arbeiten aus der Donation'63 bisher in erster Linie Anlass zu Untersuchungen des Werkprozesses gab und in deren Dienst stand, soll er nun selbst zum Untersuchungsgegenstand werden. Dabei wird zunächst nach der inneren, das Phänomen des Inachevé begünstigenden Disposition des Malers mit ihrem im Hintergrund stehenden, auch von seiner tiefen Religiosität geprägten Werkverständnis zu fragen sein. Im Weiteren folgt eine Betrachtung der äußeren, zur Herausbildung des Phänomens ebenfalls beitragenden oder dieses verschärfenden Begleitumstände, etwa in der Zusammenarbeit mit Vollard.

7.1. Innere Faktoren

Mit seiner das Phänomen des Inachevé bestimmenden inneren Disposition stand Rouault in einer langen Tradition des Verständnisses vom Kunstwerk als Ort einer ästhetischen, wenn auch nur bruchstückhaft bleibenden Vermittlung von Wahrheit, wobei Letztere auch bild-immanent als vollendete Schönheit begriffen werden konnte. Stets blieb das konkrete Werk hinter der vom Künstler angestrebten Idee zurück. Das Inachevé erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als einfache Folge dieses notwendig scheiternden Strebens, sondern auch als Sinnbild des übersteigenden Charakters der in den Blick genommenen Wirklichkeit selbst, welcher in ihm nach Belting sogar „seinen überzeugendsten Ausdruck“⁹⁶⁶ fand. Im besonderen Fall Rouaults war dieses Verständnis jedoch, wie in einem eigenen Kapitel

⁹⁶⁵ Metken 1964, 19.

⁹⁶⁶ Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München 1998, 233.

zu zeigen sein wird, eingebettet in eine religiöse Haltung, bei der das Streben nach Vollen-dung in einen fortwährenden Dialog mit dem geglaubten „Deus semper maior“⁹⁶⁷ als der je größerer Wirklichkeit mündete.

7.1.1. Das Inachevé als Ausdruck der Dialektik von Werk und Idee

Schon in der Akademiezeit war Rouaults künstlerische Arbeit nach eigener Aussage durch eine bisweilen zerstörerische Spannung zwischen hohem Anspruch und tiefen Selbstzweifeln bestimmt. So erinnerte sich der Maler 1939 anlässlich eines Besuches mit Roulet in der Pariser École des Beaux-Arts an seine einstige Arbeit am Bild „Christ mort pleuré par les Saintes Femmes“, das dort im Rahmen des Auswahlverfahrens für den „Prix de Rome“ des Jahres 1895 entstanden war:

J'ai commencé par dessiner mon tableau, puis je l'ai peint, fragment par fragment, minutieusement, comme un Primitif. Le premier mois tout alla bien. Et puis après ça n'allait plus du tout. J'ai pensé que tout était foutu.

Huit jours avant la date fixée pour la remise du tableau, vlan, vlan, je l'arrose à grands seaux d'eau, je le lave au savon noir et le frotte avec une brosse de blanchisseuse. Des ruisseaux verts s'écoulaient sous la porte jusque dans le couloir. [...] J'ai tout repeint en huit jours. [...] Quelques heures avant la remise du tableau, j'ai trouvé moyen de repeindre encore le bois de la croix qui me paraissait trop foncé.⁹⁶⁸

Kurz vor dem für die Abgabe vorgesehenen Termin hatte Rouault die Arbeit vieler Wochen zerstört, um das Bild in nur acht Tagen gänzlich neu zu malen. Dabei verband sich jene oben erwähnte Spannung mit einer außerordentlichen Kühnheit. Sie wurde sowohl von den Kommilitonen als auch von seinem Lehrer mit Verwunderung und Besorgnis aufgenommen. So wurde Gustave Moreau vom Maler mit folgenden Worten zitiert: „Vous n'êtes pas fait pour ces concours. On fait ça une fois dans sa vie. A peindre comme cela, vous deviendriez fou.“⁹⁶⁹ Von den übrigen Studenten berichtete der Rouault gegenüber Roulet: „J'ai su par la suite que les autres me regardaient à travers des trous percés dans la paroi et qu'ils se disaient entre eux: ,Il est fou! Il est devenu fou!“⁹⁷⁰

⁹⁶⁷ Der Begriff hat in der christlichen Tradition eine lange Geschichte und findet sich sinngemäß etwa bei Augustinus von Hippo oder Anselm von Canterbury, vor allem aber bei Ignatius von Loyola und in der von ihm begründeten jesuitischen Spiritualität (vgl. hierzu: Przywara, Erich, Deus semper maior. Theologie der Exerzitien, Freiburg im Breisgau 1938).

⁹⁶⁸ Roulet 1961, 100ff.

⁹⁶⁹ Ebd., 102.

⁹⁷⁰ Ebd.

Dass Rouault auch das Resultat dieser letzten Überarbeitungen am Ende nicht zufrieden stellte, ist einem anderen Zitat seines Lehrers zum gleichen Sujet zu entnehmen, das sich in den „Soliloques“ von 1944 findet: „Vous m’avez dit que c’était raté, voyons, vous ne savez donc pas ce que vous faites?“⁹⁷¹ Zweifel bezüglich seiner eigenen Arbeit scheinen damit offenbar schon früh Rouaults ständige Begleiter gewesen zu sein, wobei die Aussage Moreaus im genannten Fall zugleich auf deren Unbegründetheit verweist.⁹⁷² Ganz ähnliche Mechanismen wiederholten sich auch später bei Rouault. Dabei zog er selbst schon 1926 in einem Brief an Suarès Parallelen zum einstigen Ringen um den „Christ mort pleuré par les Sainte Femmes“:

...dans un coup de folie heureuse ou malheureuse, qu’en sais-je bien, avant *le départ (irrité de ce que j’entendais sur ce dessin du Christ mort que je fis assez jeune)*, j’ai „balayé“ trois toiles dont deux de plus de deux mètres – deux paysages et un Christ en croix plus petit – toiles qui datent, pour la conception, de 1913. J’avoue que j’étais tellement à bout que je n’ai pas bien su *ce que je faisais* – j’étais comme un homme ivre mais une fine pointe de volonté me soutenait encore.⁹⁷³

Zwar schrieb Rouault in diesem Fall nicht von einem „dessin du Christ mort“. Der Bezug zu der von Roulet überlieferten Episode aus der Akademiezeit ist jedoch evident. Auch hier blieb sich der Maler unschlüssig über die Bedeutung des Geschehenen und wies auf deren bleibende Ambivalenz, wenn er offen ließ, ob es sich um einen „coup de folie heureuse ou malheureuse“ gehandelt habe.

Nach der Akademiezeit wandte sich Rouault zunächst der Aquarelltechnik zu, bei der sich die Frage nach der Vollendung nicht in gleicher Weise stellte wie zuvor. Erst mit seiner erneuten Hinwendung zur Ölmalerei gegen Ende der 1900er Jahre wurde diese Frage wieder virulent. Dabei war das Inachevé zugleich Symptom und Prinzip einer noch unabgeschlossenen, das gesamte folgende Jahrzehnt prägenden Suche nach einer neuen, adäquaten Bildsprache. Hierzu bedurfte es einer weitgehenden Unabhängigkeit von äußeren Zwängen, wie einem Brief des Malers vom Mai 1913 an Suarès zu entnehmen ist: „Si j’avais et le souci de montrer ce que je fais et le souci d’une date, il serait à peu près certain que tout serait éreinté dans les vingt-quatre heures.“⁹⁷⁴

⁹⁷¹ Soliloques, in: Rouault 1994, 24.

⁹⁷² Im Falle des „Christ mort pleuré par les Saintes Femmes“ wird dies auch durch den Umstand bestätigt, dass das Bild als erste Arbeit Rouaults 1895-96 im Pariser Salon ausgestellt wurde und somit trotz des ausgebliebenen Erfolgs beim „Prix de Rome“ auf Zustimmung bei den Juroren des Salons gestoßen war. (vgl. Roulet 1961, 102).

⁹⁷³ Brief vom 05.04.1926, in: Rouault/Suarès 1960, 214.

⁹⁷⁴ Brief vom 27.05.1913, in: ebd., 52.

Der Verkauf und die Ausstellung einzelner Werke traten vor dieser Suche in den Hintergrund. Und wenn Rouault sich in diesen Jahren dennoch für eine Ausstellung seiner Arbeiten entschied, wurde er nicht müde, zu betonen, dass es sich lediglich um „pauvres ébauches“⁹⁷⁵ oder „matériaux d'étude“⁹⁷⁶ handelte. Im Sommer 1913 ging er noch darüber hinaus, wenn er sich in einem Brief an den Schriftsteller und Verleger Josef Florian ausdrücklich zur fehlenden Vollendung seiner Arbeiten bekannte und gegen das alte, in einer entsprechenden Kritik Léon Bloys ihm gegenüber verkörperte Ideal des „fini“ stellte: „certaines qualités de *sensibilité* et d'*harmonies* ne peuvent aller avec le *fini* au sens où il le désire“⁹⁷⁷ Suarès dagegen mahnte den Maler zu mehr Entschiedenheit beim Abschluss: „J'attends le moment où vous [...] ferez des tableaux, avec tout ce que dix ans d'essais, de recherches, de souffrances et d'après discussions ont dû vous apprendre.“⁹⁷⁸

Als es im Verlauf der zweiten Jahreshälfte 1913 zur Vereinbarung über den Atelierkauf durch Vollard kam, bestand zunächst Hoffnung darauf, dass deren noch lockere Verbindlichkeit Rouault zu stärkeren Bemühungen um einen Abschluss seiner Arbeiten bewegen und ihm zugleich den finanziellen Spielraum dazu bieten würde. Der Euphorie der ersten Monate, die sich etwa im Plan einer Einzelausstellung bei Vollard für das Frühjahr 1914 zeigte, folgte jedoch bald die Ernüchterung. So verzichtete Rouault in der Folge nicht nur auf die erwähnte Ausstellung, sondern auch auf die übliche Beteiligung an den „Salons“. Cherchève begründete dies allgemein mit einem veränderten Arbeitsrhythmus, der sich mit regelmäßigen Ausstellungsaktivitäten nicht mehr in Einklang bringen ließ.⁹⁷⁹ Vor allem aber durfte der Atelierkauf durch Vollard dem Maler bald mit ungewohnter Eindringlichkeit die Vorläufigkeit seiner bisherigen Arbeit vor Augen geführt haben.

Dem Studiencharakter, der ihnen nach Ansicht Rouaults bei den letzten Ausstellungen noch zukam, und mit dem er eine weitere Arbeit an ihnen bewusst offen ließ, drohte nun mit ihrem Erwerb durch Vollard der Status einer Endgültigkeit, die den Maler insbesondere angesichts des Umfangs des betreffenden Fonds erschreckt haben dürfte. Die Arbeit an

⁹⁷⁵ Brief um 1911, in: ebd., 14.

⁹⁷⁶ Brief vom 25.06.1913, in: ebd., 60.

⁹⁷⁷ Brief Rouaults an Florian vom Sommer 1913 (zit. nach Chapon I, 47, Anm. 34). Schon bei Rivière hatte es 1910 im Zusammenhang der ersten Einzelausstellung geheißen: „Cependant nous exigerons désormais de Rouault une manière plus stricte. Tant de ferventes études veulent aboutir à une réalisation définitive.“ (Rivière, Jacques, Une exposition de Georges Rouault, La Nouvelle Revue Française, 1910, 49-51, zit. nach: AK Paris 1992, 202).

⁹⁷⁸ Brief Suarès an Rouault vom 29. Juni 1913, in: Rouault/Suarès 1960, 65. Jacques Rivière hatte 1910 in seiner Rezension zur ersten Einzelausstellung Rouaults geschrieben: „Cependant nous exigerons désormais de Rouault une manière plus stricte. Tant de ferventes études veulent aboutir à une réalisation définitive.“ (Rivière, Jacques, Une exposition de Georges Rouault, La Nouvelle Revue Française, 1910, zit. nach: AK Paris 1992, 202.)

⁹⁷⁹ Cherchève in: AK Lugano 1997, 250.

der Vollendung erwies sich jedoch schnell als nahezu aussichtsloses Unterfangen. Mit neuer, ungeahnter Virulenz trat nun wieder jene alte Spannung zwischen hohem Anspruch und permanenten Selbstzweifeln zutage. So schrieb Rouault schon im November 1913 an Suarès den später viel zitierten Satz: „Le côté terrible de ma nature c'est que je ne suis jamais *content de moi, je ne jouis pas pleinement* de mes *réussites*, et j'ai toujours dans l'œil et dans l'esprit un progrès à accomplir.“⁹⁸⁰

Erschwerend kam hinzu, dass sich der Maler noch immer auf der Suche nach den ihm eigenen künstlerischen Mitteln befand. Mit den Bemühungen um die Vollendung des einzelnen Bildes konnte er diese allgemeine Suche nicht aufgeben. Der Vertrag mit seinem gewaltigen Umfang aber drängte zu raschen Lösungen. Dabei tat sich eine weitere, grundlegende Spannung auf, die Ende des Jahres 1913 in folgenden Worten aus einem Brief an Suarès zum Ausdruck kam: „J'ai piétiné par amour du résultat trop immédiat ou alors le contraire: recherche excessive et longue de la matière riche et rare et puissant.“⁹⁸¹ Suarès suchte in einem Brief vom April 1914 zwischen diesen Polen zu vermitteln: „Il nous faut du courage. Et la forme la plus vraie du courage, la plus lavée de rhétorique, est sans doute la patience.“⁹⁸² In seiner direkten Antwort schrieb Rouault zwar zunächst: „...je suis d'une patience (dans mon art bien entendu) inouïe...“⁹⁸³ Aber es fehlte ihm dennoch an Vertrauen in die eigene Arbeit, sodass es im Anschluss heißt: „Je me félicite tous les jours de ne rien avoir montré à personne, même à ceux (ils ne sont pas nombreux) qui ont pour ma personne ou pour mon art (...) une clairvoyance et une amitié agissante.“⁹⁸⁴

Es folgten Jahre immer neuer Überarbeitungen der betreffenden Werke, in denen der Maler jedoch wiederholt an den eigenen Ansprüchen scheiterte. Selbst als er um 1919/20 nach den turbulenten Jahren des Ersten Weltkriegs und seiner Zeit als Guardian in Saumur Vollard die ersten gut 200 Arbeiten aus dem „achat 1913“⁹⁸⁵ übergeben hatte, brachen die alten Zweifel wieder auf. Schon im Oktober 1920 bat er Vollard um ihre Rückgabe zu einer nochmaligen Revision: „Il est indispensable en dehors de tout (question d'art) que je puisse revoir cela, indispensable.“⁹⁸⁶ Aus dem Vorhaben einer Revision aber wurden schnell aufwendigere Überarbeitungen, die sich trotz der von Vollard ab 1921 zusätzlich gezahlten Bonifikationen bis zur zweiten Hälfte des folgenden Jahrzehnts hinzogen.⁹⁸⁷

⁹⁸⁰ Brief vom 01.11.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 81f.

⁹⁸¹ Brief vom 28.12.1913, in: ebd., 88.

⁹⁸² Brief Suarès an Rouault vom 25.04.1914, in: ebd., 99.

⁹⁸³ Brief vom 06.05.1914, in: ebd., 100.

⁹⁸⁴ Brief vom 06.05.1914, in: ebd.

⁹⁸⁵ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

⁹⁸⁶ Ebd.

⁹⁸⁷ Eine ausführliche Darstellung zu den Bonifikationen findet sich in Kapitel 1.1.2.

Hinter jenem Phänomen fortgesetzter Infragestellung und Überarbeitung stand letztlich die Erfahrung einer bleibenden Spannung zwischen Werk und Idee, welche die Arbeit von Künstlern nahezu aller Epochen prägte, für die Kunst der frühen und Klassischen Moderne aber besonders charakteristisch war. In diesen weiteren Kontext stellte auch der Verteidiger Rouaults im Prozess gegen die Erben Vollards die Arbeit seines Klienten:

C'est Bonnard surpris un jour de visite au Musée du Luxembourg en train de retoucher à la dérobée une de ses œuvres. Et il advint, dit-on, à Degas „de se ressaisir de toiles depuis longtemps accrochées aux murs de ses amis, de les rapporter dans son antre d'où rarement elles ressortaient.“ Pour Rouault, je n'en parle pas...⁹⁸⁸

Die bei der Arbeit leitende Idee überstieg hier letztlich stets das konkrete Werk und trieb die Künstler zu immer neuen Retuschen an, ohne dass sie ihrer letztlich gänzlich habhaft wurden. Jean Wahl schrieb über dieses Phänomen bei Rouault zu dessen Centenaire in der Zeitschrift XXe siècle: „Il y a en lui cette tension entre la volonté de l'adéquat et cette connaissance de l'inadéquation, et cela, c'est l'esprit lui-même.“⁹⁸⁹

Die hier von Wahl angesprochene Spannung wurzelte in dem wahrheitsästhetischen Anspruch, dass Kunst als ästhetischer Weg der Erkenntnis nicht nur sichtbare Wirklichkeit abbilde, sondern einen spezifischen Zugang zu der in und hinter ihr verborgenen Wahrheit selbst eröffne. Er erlebte vor allem in der Romantik als Reaktion auf den Rationalismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie auf die durch Immanuel Kant eingeläutete transzendentale Wende eine ungeahnte Blüte und prägte fortan entscheidend die Kunst bis zur Moderne. Mit dem zunehmenden Rückzug der Metaphysik und der Religion erschien die Kunst hier als letzter Garant eines übergeordneten Wissens oder, wie es André Malraux ausdrückte, als letzte „monnaie de l'absolu“⁹⁹⁰. Die philosophische Disziplin der Ästhetik stieg in diesem Zusammenhang, insbesondere unter ihren deutschen Vertretern Friedrich Wilhelm Schelling, Novalis und August Wilhelm Schlegel, vorübergehend zur Königsdisziplin der Philosophie auf und wurde zum „Schlussstein“⁹⁹¹ ihres ein letztes Mal als Einheit vorgestellten, wenn auch kaum mehr systematisch durchdrungenen Gebäudes.

Mit diesem Wahrheitsanspruch der Kunst aber gewann auch das Phänomen des Inachevé an Relevanz und erfuhr sogar eine positive Umdeutung. Schon die unvollendet gebliebenen Arbeiten im Spätwerk Michelangelos galten im Sinne des in der frühen Neuzeit aufkom-

⁹⁸⁸ Gazette du Palais 1947, 185a.

⁹⁸⁹ Wahl, Jean, Ansprache im Palais Chaillot 1958, zit. in: XXe siècle 1971, 127.

⁹⁹⁰ Titel eines kunstkritischen Bandes von André Malraux aus dem Jahr 1949, vgl. Belting 1998, 9.

⁹⁹¹ Klinger, Caroline, Ästhetik als Philosophie – Ästhetik als Kunstdtheorie, in: Jaeschke, Walter (Hg.), Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805), Hamburg 1999, 31.

menden Neuplatonismus als Zeichen des ewigen Ringens zwischen Geist und Materie.⁹⁹² Hier nun wurde dasselbe Phänomen zum legitimen künstlerischen Ausdruck der absoluten, das konkrete Werk in seiner materiellen Verfasstheit übersteigenden Idee. In der Philosophie machte – analog zum Inachevé oder „Non finito“ in der Kunst – das Wort vom „Fragment“ die Runde, in dem der Suchende nur bruchstückhaft die „ewigen“ Wahrheiten zu fassen vermochte. Gerade darin aber wurde es zum Künder Letzterer, weil es Andeutungen von ihnen enthielt und zugleich mit der Offenlegung seiner eigenen Grenzen den ontologischen Abstand zu ihnen herausstellte und den Betrachter auf diese Weise über sich hinauswies.

Als „Prototyp des nach dem Absoluten strebenden Künstlers“⁹⁹³ erscheint in der Romantik die fiktive Figur des Malers Frenhofer in Honoré de Balzacs „Le Chef-d’œuvre inconnu“ (1831/37). Zwar spielt die Novelle im Paris des 17. Jahrhunderts in den Künstlerkreisen um Nicolas Poussin. Die zentrale Problematik des Inachevé spiegelt jedoch die Gedankenwelt der Romantik. Dabei ist das Schicksal des im Mittelpunkt stehenden Malers und seines Werkes alles andere als ermutigend und erinnert auf fatale Weise an die tragische, von Coutot überlieferte „complète métamorphose“⁹⁹⁴ eines frühen Bildes von Rouault unter dessen wiederholten Übermalungen.⁹⁹⁵ So blieb das mit immer höheren Erwartungen besetzte „chef-d’œuvre“ letztlich „inconnu“, weil sein Schöpfer Frenhofer von der ihn leitenden Idee geblendet, über die realen Grenzen seines Werkes hinausgetragen wurde und im Glauben an höhere Vollendung das beinah Vollendete in fortgesetzten Überarbeitungen wieder zerstörte. Auf die nachfolgenden Künstlergenerationen aber hatte Balzacs Novelle eine weniger warnende als inspirierende Wirkung. So wurde Cézanne von Joachim Gasquet mit dem Ausspruch zitiert: „Frenhofer, c’est moi.“⁹⁹⁶ Und eine Generation nach ihm war es Picasso, der die Novelle nicht nur aufwendig illustrierte, sondern 1937 in jenem Haus der Pariser Rue des Grands-Augustins, wo nach Balzac Frenhofer gearbeitet hatte, ein Atelier mietete und dort unter anderem „Guernica“ schuf.⁹⁹⁷

⁹⁹² Vgl. Chastel, André, Le Fragmentaire, l’hybride et l’inachevé, in: Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium (28. bis 30. Mai 1956 in Saarbrücken). Bern – München 1959, 84.

⁹⁹³ Goeppert, Sebastian und Herma Goeppert-Frank, Nachwort in: Balzac, Honoré de, Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt am Main 1992, 120.

⁹⁹⁴ Coutot 1985, 17.

⁹⁹⁵ Vgl. Kapitel 4.3.3.

⁹⁹⁶ Gasquet, Joachim, Cézanne, Paris 1926, 66. Emile Bernard berichtete über ein weiteres, nonverbales Zeichen der Identifikation Cézannes mit dem Romanhelden: Er „klopfte mit dem Zeigefinger an seine Brust und bekannte sich durch mehrfache Wiederholung dieser Geste, ohne ein Wort zu sagen, zu der Person des Romans. Er war so ergriffen, dass ihm die Tränen in die Augen traten.“ (zit. nach: Doran, M., Gespräche mit Cézanne, Zürich 1982, 87.)

⁹⁹⁷ Goeppert 1992, 126f.

Bei Rouault findet sich nur eine versteckte Bezugnahme auf die Novelle in dem unveröffentlicht gebliebenen Entwurf einer Einführung zum „Miserere“.⁹⁹⁸ Dabei steht die mit einem ebenso anspruchsvollen wie skrupulösen künstlerischen Streben verbundene Gefahr des Scheiterns im Mittelpunkt. Seine trotz allem auffallende Zurückhaltung hinsichtlich einer Identifizierung mit Frenhofer könnte indes von einer Ambivalenz der Novelle herrühren, die im schonungslos aufgezeigten tragischen Ende Frenhofers eine bisher nur selten gesehene kritische Haltung des Autors gegenüber dem romantischen Kunstverständnis offenbarte. Diese Ambivalenz, die das romantische Ideal im Schicksal einer fiktiven Künstlerfigur auf die Spitze trieb und zugleich in dessen Scheitern als Mythos dekonstruierte, nahm Hans Belting in „Das unsichtbare Meisterwerk“⁹⁹⁹ zum Ausgangspunkt für seine kritische Betrachtung des von der Romantik geprägten modernen Werkbegriffs. Dabei verstand er die Novelle gerade mit der geschilderten Ambivalenz als „Schlüsseltext der Moderne“¹⁰⁰⁰.

Mit der Kulmination des romantischen Kunstbegriffs verband sich in der weiteren Geschichte der Kunst bis zur Moderne also schon früh auch dessen kritische Hinterfragung bis hin zu seiner radikalen Dekonstruktion und Ironisierung. Einer der Hauptvertreter dieser Entwicklung war dabei nach Belting in der Moderne Marcel Duchamp, der ihm als Leitfigur seiner im oben erwähnten Band formulierten Thesen diente. Rouault dagegen erscheint angesichts seines von dieser Entwicklung weitgehend unbeeinflusst gebliebenen Werkbegriffs als „dernier des romantiques“¹⁰⁰¹, wie sein Freund und Malerkollege André Lhote ihn bereits 1923 in einem Aufsatz nannte. Hiermit stand er wichtigen Vertretern der vorausgegangenen Künstlergeneration nahe wie Auguste Rodin und dem bereits erwähnten Cézanne, in deren Schaffen der romantische Werkbegriff und mit ihm die Problematik des Inachevé einen letzten unhinterfragten Höhepunkt erreichte.¹⁰⁰²

⁹⁹⁸ Zu seiner Zusammenarbeit mit Vollard heißt es hier: „....(Souvenez-vous du type du chef-d’œuvre inconnu de Balzac.) On conçoit fort bien, et moi le premier, qu’un célèbre manager chevronné et galonné ait pu demander sourcilleux quelques garanties.“ (Rouault, Georges, En souvenir d’Ambroise Vollard, 1946 [Archiv der Fondation Georges Rouault], 30).

⁹⁹⁹ Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

¹⁰⁰⁰ Ebd., 302.

¹⁰⁰¹ Lhote, André, Rouault, in: L’Amour de l’art, 12. Dezember 1923, 779-782, zit. nach: Rouault 1992, 220. 1937 schuf Rouault überdies ein Bild mit dem Titel „Le dernier romantique“ (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1827), das Steve Schloesser als Selbstbildnis deutete (vgl. AK Boston 2008, 299).

¹⁰⁰² Dem Phänomen des Inachevé bei Cézanne wurde im Jahr 2000 in Wien und Zürich eine eigene Ausstellung mit umfangreichem Katalog gewidmet: Schröder, Klaus Albrecht (Hg), Cézanne. Vollendet – Unvollendet, Ostfildern-Ruit 2000, zugl. AK Kunstforum Wien, 20. 01.-25.04.2000.

Der in der Romantik beliebte, von Balzac auch seinem Helden Frenhofer in den Mund gelegte Vergleich des Künstlers mit der mythologischen Figur des Orpheus besaß bei Rouault noch ungebrochene Relevanz.¹⁰⁰³ Balzac ließ in seiner Novelle Frenhofer sagen:

Oh! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irai te chercher dans tes limbes, beauté céleste!
Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie.¹⁰⁰⁴

Orpheus, der Erfinder der Musik und des Tanzes und damit allgemein Vertreter der Künste, folgte im antiken Mythos der durch einen Schlangenbiss getöteten Nymphe Eurydike, die als seine Geliebte in der späteren Auslegung zum Sinnbild der Kunst wurde, in die Unterwelt, um sie dem Hades zu entreißen. Mit seinem Gesang und dem Spiel der Lyra gewann er die Götter für sich und sein Vorhaben. Diese gewährten ihm schließlich, Eurydike zurück in das Leben zu führen, unter der Bedingung, dass er ihr vorangehen müsse, ohne sich zurückzuwenden. Als er aber beim gemeinsamen Aufstieg ihre Stimme nicht mehr vernahm und sich dennoch aus Sorge umwandte, entschwand sie kurz vor der sicher geglaubten Rettung zurück in den Hades. Dieser Mythos wurde in der Kunstgeschichte zum Bild des Künstlers, der in seinem Werk die Wahrheit zu fassen versuchte, sie aber im Moment vermeintlichen Erreichens wieder verlor.

In Rouaults Schriften finden sich zahlreiche Allusionen an diesen Mythos und seine Deutung als Sinnbild der künstlerischen Arbeit im Horizont wahrheitsästhetischen Anspruchs. So hieß es 1926 in der Einführung zu Charensols Monographie in Reaktion auf neuere, zum romantischen Kunstverständnis auf Distanz gehende Kritiker unter der Überschrift „parler peinture“:

Dis-moi encore, cher Orphée, et vous, tendre Eurydice, ombre fugitive et bienheureuse, ils vont vous faire parler, savants jongleurs du verbe, ombre fugitive, vous êtes si belle à fixé en vision relevée, Eurydice ma sœur en tendre mutisme.¹⁰⁰⁵

Der Text jener Einführung endet mit folgender Invokation Eurydikes durch Orpheus, mit dem sich der Maler identifiziert zu haben scheint: „Eurydice, Eurydice, tu n'es plus qu'une ombre dans la nuit, une ombre fugitive que je crois saisir dans mon délire.“¹⁰⁰⁶ Hier wurde deutlich, dass Rouault die eigene Sichtweise auch kritisch reflektierte, ohne sie jedoch aufzugeben. In den 1944 erschienenen „Soliloques“ heißt es nochmals: „Euridice! Euridice!

¹⁰⁰³ Vgl. hierzu: Schloesser 2008, 38 sowie Zucchelli-Charron 1990, 186.

¹⁰⁰⁴ Balzac, Honoré de, Le Chef-d'œuvre inconnu, Paris 2006, 58.

¹⁰⁰⁵ Charensol 1926, 8.

¹⁰⁰⁶ Ebd., 10.

s'écrie Orphée plaintif, voyant s'évanouir la forme fugitive, la forme bien-aimée.“¹⁰⁰⁷ Auch die Werke des Malers nahmen wiederholt auf den Mythos Bezug, insbesondere das an anderer Stelle behandelte und zunächst mit „Orphée“ betitelte Motiv „Sunt lacrymae rerum...“¹⁰⁰⁸ der Platte XXVII des „Miserere“-Zyklus sowie das zum weiteren Umkreis des Zyklus gehörende Motiv „L’Oiseau bleu“¹⁰⁰⁹.

Zahlreiche weitere Aussagen aus den Schriften Rouaults stehen jenem Verständnis des Mythos als Bild des künstlerischen Schaffens nahe, ohne sich explizit auf ihn zu beziehen, wie etwa, wenn in „Cirque de l’Étoile filante“ von der „triste et tendre beauté éphémère“¹⁰¹⁰ die Rede ist. Dennoch ist angesichts der übrigen Zeugnisse des Malers auf einen wesentlichen Unterschied zwischen dem traditionellen Verständnis des Mythos und dem spezifischen Kontext seiner Verwendung bei Rouault hinzuweisen. So entzog sich das Ideal der Kunst hier nicht wie Eurydike dem Orpheus bei dessen Versuch, sich ihrer zu vergewissern, sondern erscheint immer schon als eine Realität jenseits jedes künstlerischen Zugriffs, wie es insbesondere in jenem bereits mehrmals zitierten „j’ai toujours dans l’œil et dans l’esprit un progrès à accomplir“¹⁰¹¹ zum Ausdruck kommt.

Andererseits erscheint die Kunst als eine Form der ästhetischen Konkretion jener geistigen Wirklichkeit, die erst in ihr, wenn auch nur bruchstückhaft, „wahr“ zu werden scheint. Insofern kann zur Beschreibung des spannungsvollen Verhältnisses zwischen Werk und Idee bei Rouault von einer klassischen Dialektik gesprochen werden, die auf eine Annäherung beider Seiten im Sinne einer Synthese zielte, ohne diese aber je ganz zu erreichen. Ihr Erreichen bedeutete letztlich ebenso die Vollendung des einzelnen Werkes in seiner umfassenden Identität mit der angestrebten Idee wie deren vollständiges „Wahrwerden“ in dessen konkreter künstlerischer Gestalt. Die bleibende Spannung in dieser auf Einheit zielen- den Dialektik aber erscheint als der eigentliche Raum ästhetischer Erkenntnis in der Kunst. Sie war zuletzt zentrales Movens in der fortgesetzten Auseinandersetzung Rouaults mit seinen Werken und gab zugleich der bleibenden Erfahrung des Ungenügens im Ringen um Vollendung eine positive Wendung.

¹⁰⁰⁷ Rouault 1994, 51.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Abb. 20-21.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1702 sowie: Chapon/Rouault 1978, Bd. I, 316.

¹⁰¹⁰ Cirque de l’Étoile filante, Paris 2004, 127.

¹⁰¹¹ Brief vom 01.11.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 81f.

7.1.2. Das Inachevé als Ausdruck einer religiösen Haltung

Die höhere, von Rouault in der Kunst angestrebte Wirklichkeit blieb im Horizont seines christlichen Glaubens jedoch kein fernes Abstraktum, sondern wurde als der „Deus semper maior“¹⁰¹² zugleich zu einem personalen Gegenüber. In der bisherigen Literatur wurde nur wenig und peripher über entsprechende Implikationen des Glaubens für die künstlerische Arbeit Rouaults geschrieben. Erst in jüngerer Zeit fanden sich erste diesbezügliche Ansätze in den Aufsätzen James F. Keenans sowie Roberto S. Goizuetas im Katalog zur Ausstellung „Mystique Masque. Semblance and Reality in Georges Rouault“ 2008 im McMullen Museum of Art in Boston.¹⁰¹³ Wer den Einfluss des Religiösen auf die Kunst Rouaults aber lediglich an der Ikonografie seiner Bilder festmacht, berührt zweifelsohne nur die Oberfläche seines Werkes. So ist weder seine Ikonografie nur religiös, noch lassen sich andere, scheinbar originär künstlerische Bereiche seines Schaffens ohne diesen Einfluss denken. In diesem Sinne äußerste sich auch der Maler selbst 1958 gegenüber Pierre Courthion in seinem letzten Interview: „Il n'y a pas de l'art sacré, mais il y a [...] l'art de ceux qui ont la fois, il y a l'art qui est un acte et non plus un spectacle.“¹⁰¹⁴

Der christliche Glaube war keine äußere Zutat seiner Kunst, sondern untrennbar mit dieser verbunden. Doch kam es zu dieser Einheit nicht auf Kosten der freien Entfaltung beider Seiten. Vielmehr scheint der Glaube bei Rouault ebenso sehr Ermöglichungsgrund für die Entfaltung der Kunst gewesen zu sein wie diese ihrerseits wesentliche Impulse zur Vertiefung des Glaubens lieferte. In diesem Sinne heißt es bei Eric Newton: „Rouault gehört zu den wenigen Künstlern, von denen gesagt werden kann, daß in ihrem Werk Stil und Gehalt so eng verflochten sind, daß das Persönliche des Stils erst den Sinngehalt voll zur Entfaltung bringt“¹⁰¹⁵ Auch Anne-Marie Zucchelli-Charron schrieb über diese Dimension der Arbeit Rouaults: „la quête de la beauté dans son sens le plus esthétique et la quête spirituelle se confondent.“¹⁰¹⁶ Wie das expressionistische Frühwerk Ausdruck eines existenziellen Ringens des Malers um den Glauben angesichts der Widersprüche seiner Zeit war, so spiegelte der beruhigte Stil seines Spätwerks eine im Glauben gefundene, zumindest vorläufige Klärung auch dieser Widersprüche.

¹⁰¹² Vgl. hierzu: Przywara, Erich, Deus semper maior. Theologie der Exerzitien, Freiburg im Breisgau 1938.

¹⁰¹³ Keenan, James F., Et Véronique au tendre lin passe encore sur le chemin..., in: AK Boston 2008, 437-448; Goizueta, Roberto S., Rouault's Christ: A Call to Aesthetic Conversion, in: AK Boston 2008, 449-457.

¹⁰¹⁴ Rouault in: Courthion, Pierre, Georges Rouault. Don Quichotte chrétien à qui la vie apparaissait tout en noir, Arts, 19.02.1958, o.S.

¹⁰¹⁵ Newton, Eric und William Neil, 2000 Jahre christliche Kunst, München 1967, 290.

¹⁰¹⁶ Zucchelli-Charron 1990, 188.

Die das Spätwerk bestimmende innere Klarheit Rouaults im Glauben war dabei nicht zuletzt Frucht seiner engen Freundschaft mit einigen bedeutenden Vertretern des jungen Renouveau Catholique wie Léon Bloy sowie dem Philosophenehepaar Jacques und Raïssa Maritain, aber auch mit dem ebenfalls streng religiösen, vom Jansenismus beeinflussten Schriftsteller und Essayisten André Suarès.¹⁰¹⁷ Mit Letzterem führte Rouault auf eigene Initiative hin ab 1911 einen intensiven, später veröffentlichten Briefwechsel. In ihm ermutigte der etwas ältere Suarès den Maler in der Phase des Umbruchs zum beruhigten Spätwerk immer wieder dazu, sich selbst treu zu bleiben und auf die Einheit von Kunst und Glaube hinzuarbeiten. In einem Brief vom September 1912 heißt es:

Je voudrais vous guérir de la négation, mon cher Rouault. Il faudrait vous persuader de vivre pour vous et pour votre idéal plus que contre les autres. Le temps passé à nier et à combattre est du temps perdu. ... Je voudrais délivrer votre peinture de la contradiction. C'est la contradiction qui entrave vos dons d'artiste.¹⁰¹⁸

Rainer Beck schrieb über Suarès, es sei „bemerkenswert, mit welch wissender Zartheit er dem verzweifelten Rouault über die entscheidende Phase zwischen 1910 und 1920“¹⁰¹⁹ hinweggeholfen habe.

Über Bloy, den Rouault seit 1904 gekannt und der mit seiner gewaltigen, prophetischen Sprache und seinem antibürgerlichen Impetus zunächst jene Phase der Revolte in den expressionistischen Jahren bei ihm ausgelöst hatte, kam der Maler um 1910 schließlich mit den jungen Maritains in Kontakt. Beide – er ursprünglich protestantisch, sie jüdisch – waren selbst unter dem Einfluss Bloys 1906 zum katholischen Glauben konvertiert und beschäftigten sich intensiv mit dem seinerzeit aufkommenden Neuthomismus. Die sich rasch zwischen Maritain und Rouault trotz der Verschiedenheit ihrer Herkunft und Temperamente entwickelnde Freundschaft manifestierte sich unter anderem in der Bitte des Malers, der noch weitgehend unbekannte Freund möge das Vorwort zum Katalog seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Druet im Frühjahr 1910 schreiben.¹⁰²⁰ Den damals bereits in Versailles lebenden Maritains folgte Rouault mit seiner Familie zudem 1912 in die Residenzstadt vor den Toren von Paris und blieb dort für vier Jahre bis 1916.¹⁰²¹ In dieser Zeit

¹⁰¹⁷ Vgl. hierzu auch: Beck 1983, 99ff.

¹⁰¹⁸ Brief vom 01.09.1912, in: Rouault/Suarès 1960, 28.

¹⁰¹⁹ Beck 1983, 100.

¹⁰²⁰ Maritain tat dies unter dem Pseudonym Jacques Favelle.

¹⁰²¹ Die Vertrautheit zwischen Rouault und Maritain auch und gerade auf der geistlichen Ebene zeigte sich u.a. in der Taufpatenschaft Maritains für den Sohn Michel Rouault (vgl. Beck 1983, 99).

gab es einen intensiven Austausch mit Maritain, der nicht zuletzt zu dessen erster kunstphilosophischer Abhandlung „Art et scolastique“¹⁰²² führte.

Das Haus der Maritains entwickelte sich in Versailles bald zu einem geistlichen und geistigen Zentrum, das im Laufe der Jahre von vielen namhaften Kirchenmännern, Intellektuellen und Künstlern, unter ihnen auch Jacques Rivière und Jean Cocteau, aufgesucht wurde. Wegen der Bedeutung des Neuthomismus für Maritain als der prägenden Figur dieses Zentrums wurde später auch von den „Cercles thomistes“¹⁰²³ gesprochen. Der im Mittelpunkt von Maritains Schrift „Art et scolastique“ stehende Neuthomismus dürfte neben dem intensiven Austausch mit Suarès ein weiterer wesentlicher Impuls für den in dieser Zeit vollzogenen stilistischen Wandel Rouaults gewesen sein. Raïssa Maritain schrieb darüber später:

Nicht ohne innere Bewegung konnten wir verfolgen, wie sich sein geduldiges Schaffen in einer [...] außerordentlich seltenen Reinheit der künstlerischen Absicht entfaltete. So haben wir ihn von einer düsteren Epoche zu einer lichtvollen schreiten sehen; er entwickelte sich stetig zur Heiterkeit, zur vollen Beherrschung des Bildstoffes wie auch zur vollkommenen Mühelosigkeit und zusammenfassenden Kraft seiner großen Zeichnungen.¹⁰²⁴

Ebenfalls von Raïssa Maritain ist zu erfahren, dass das Beispiel der künstlerischen Arbeit Rouaults als wichtige zeitgenössische Folie für das Werk ihres Mannes „Art et scolastique“ diente:

Jacques dachte an Rouault, als er Art et Scolastique [...] schrieb, [...] in dem er die Grundprobleme der Ästhetik in der philosophischen Sicht des Aristoteles und des hl. Thomas analysiert und aufzeigt, welche Rechtfertigung die moderne Kunst [...] in den [...] Prinzipien der Metaphysik findet.¹⁰²⁵

Maritain selbst schrieb 1924 in einem Artikel über Rouault für die Zeitschrift „La Revue Universelle“: „Un philosophe pourrait étudier en lui la vertu d’art comme à l’état pur, avec toutes ses exigences, ses mystères et ses pudeurs.“¹⁰²⁶ Welchen konkreten Einfluss jedoch der Neuthomismus Maritains auch umgekehrt auf die Entwicklung des Malers hatte, wird

¹⁰²² Maritain, Jacques, Art et scolastique, Paris 1920.

¹⁰²³ Journet, Charles und Jacques Maritain, Correspondances I, 1920-1929, Fribourg – Paris 1996, 10.

¹⁰²⁴ Maritain, Raïssa, Die großen Freundschaften, Heidelberg 1954, 145.

¹⁰²⁵ Ebd., 219.

¹⁰²⁶ Maritain in: AK Paris 1992, 224. Bei Zucchelli heißt es in diesem Zusammenhang: „...le philosophe envisage cette œuvre sous l’angle d’une foi impérieuse qui lie si étroitement les expériences artistiques et spirituelles qu’il organise toute la démarche artistique autour de la pensée religieuse“ (Zucchelli-Charron 1990, 240).

in der von ihm nach Aussage Raïssa Maritains häufig gebrauchten, dem scholastischen Denken nahe stehenden Begrifflichkeit der „inneren Ordnung“¹⁰²⁷ deutlich.

In der Tat beschwore Rouault etwa in einer Umfrage von 1936 „un ordre assez hautain“ in „forme, couleur, harmonie“¹⁰²⁸ oder in den „Soliloques“ aus dem Jahr 1944 die drei Momente „équilibre, ordre et mesure“¹⁰²⁹. Im streng systematisch konstruierten Gedankengebäude der Scholastik war der Begriff der Ordnung nicht nur Inhalt des Redens von Wirklichkeit, sondern beschrieb auch die scholastische Methode selbst, die bei einem Blick auf die obigen Äußerungen Rouaults für ihn ebenfalls vorbildhaft geworden sein dürfte. In „Art et scolastique“ schrieb Maritain seinerseits ausführlich über die drei Kriterien der Schönheit (pulchritudo) als dem letzten Ziel der Kunst nach Thomas von Aquin: claritas, concordia, integritas.¹⁰³⁰ In ihrer Dreiheit sowie ihrer inhaltlichen Grundaussage erinnern diese stark an Rouaults oben genannte „trinité bénie“¹⁰³¹ aus „forme, couleur, harmonie“, welche in gewisser Weise als dessen persönliche Übersetzung in die Sprache der Malerei erscheinen.

Für die Frage nach dem religiösen Hintergrund des Inachevé bei Rouault ist jedoch vor allem Maritains in der Nachfolge Thomas von Aquins stehende Einordnung des Schönen als Transzental bedeutsam: „Comme l'un, le vrai et le bien, il est l'être même pris sous un certain aspect, il est une propriété de l'être; il n'est pas un accident surajouté à l'être, il n'ajoute à l'être qu'une relation de raison...“¹⁰³² Maritain führte in diesem Zusammenhang zudem den Begriff der Analogie ein, mit dem der Vollbesitz der von ihm genannten Kriterien der Schönheit allein in Gott zu finden sei und von der nur partiell sowie in Form der Partizipation an Letzterem aufscheinenden Schönheit in allem Seienden unterschieden werden müsse: „Comme l'être et les autres transcendantaux, il est essentiellement analogue [...]. Dieu est leur 'souverain analogue', et ils ne se retrouvent dans les choses que comme un reflet dispersé et prismatisé du visage de Dieu.“¹⁰³³ Angesichts dieser Partizipation des Kunstschönen an Gott als dem Souverän des Schönen aber erscheint das letzte Ziel der Kunst aus der Sicht Maritains notwendig als ein das konkrete Werk je übersteigendes.

¹⁰²⁷ Maritain, R., 1954, 218.

¹⁰²⁸ Rouault in einer Umfrage zum Thema: „L'art peut-il utiliser la photographie?“ in: Revue de l'art ancien et moderne, Paris, März 1936, 88.

¹⁰²⁹ Soliloques, in: Rouault 1994, 16.

¹⁰³⁰ Vgl. Maritain, Jacques, Art et scolastique, in: Maritain, Jacques et Raïssa, Œuvres Complètes, Volume I, Fribourg/Paris 1986, 642.

¹⁰³¹ Stella Vespertina, zit. nach: Rouault 1994, 115.

¹⁰³² Maritain, J., 1986, 648.

¹⁰³³ Ebd., 648f.

Hier verbindet sich die Ästhetik Maritains in der Tradition der Scholastik mit dem im vorausgegangenen Kapitel betrachteten wahrheitsästhetischen Anspruch der romantischen Philosophie. Diese ungewöhnliche Überschneidung spielte interessanterweise auch bei der Entwicklung der modernen Terminologie vom „l’art pour l’art“ eine Rolle. So konnte die Kunst in jenem Maße, wie sie der Schönheit als ihrem ureigensten Ziel verpflichtet war, kraft ihrer darin gegründeten transzendentalen Bestimmung ganz um ihrer selbst willen betrieben werden. In Victor Cousin bezog sich sogar einer der wichtigsten Protagonisten des „l’art pour l’art“-Begriffs im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts auf die scholastische Tradition, als er 1818 in seinen philosophischen Vorlesungen über das Fundament der absoluten Ideen des Wahren, Schönen und Guten äußerte: „Dieu se manifeste à nous par trois formes accessibles à notre faiblesse: par l’idée du vrai, par l’idée du bien et par l’idée du beau; ces trois idées sont toutes trois filles du même père [...] ni l’une ni l’autre ne doit être mise au service de ses sœurs.“¹⁰³⁴

Maritain ging jedoch noch über den autonomieästhetischen Ansatz Cousins hinaus, indem er einen klaren ontologischen Sprung zwischen dem, der die Schönheit als „souverain analogue“ in Reinform verkörpert, und dessen Reflex in der Kunst erkannte. So erhob sich für ihn hinter der Suche des Künstlers nach dem Schönen die Schönheit selbst und ließ auch das vollkommene Kunstschoene lediglich als deren Reflex erscheinen. Das Ringen um Vollendung in der Kunst stand damit vor einem wesentlich weiteren Horizont, von dem es zugleich seine Würde bezog und in seine natürlichen Grenzen verwiesen wurde. Zur Klärung dieses ontologischen Abstandes bietet sich wiederum der von Maritain bereits im oben erwähnten Zitat eingeführte Begriff der Analogie in seiner etwa zeitgleich von Erich Przywara entwickelten modernen theologischen Definition als „analogia entis“¹⁰³⁵ an. Sie besagt, dass einer Verwandtschaft in einzelnen Eigenschaften wie den Kriterien des Schönen claritas, concordia und integritas jeweils eine noch größere, weil ontologische Verschiedenheit gegenüberstehe.¹⁰³⁶

Rouaults Streben nach Vollendung ist unter diesem Blickwinkel nicht mit dem nach Belting fatalen Anspruch einer absoluten Kunst im Sinne Frenhofers vergleichbar, sondern eingebettet in einen größeren Zusammenhang und offen auf diesen hin. Fehlende Vollen-

¹⁰³⁴ Cousin, Victor, Cours de Philosophie, professé à la Faculté de Lettres pendant l’année 1818, sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien, zit. nach: Luckscheiter, Roman, L’art pour l’art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2003, 85.

¹⁰³⁵ Vgl. Przywara, Erich, Analogia entis, München 1932.

¹⁰³⁶ Przywara griff hier folgendes Theorem des 4. Laterankonzils von 1215 auf: „inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda.“ (Denzinger, Heinrich, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg/Basel/Wien 2005, 806).

dung erscheint hier nicht mehr als Makel einer sich selbst absolut setzenden Kunst, sondern wird – mehr noch als in der romantischen Vorstellung vom „Fragment“ – zu einem Sinnbild der übersteigenden Wirklichkeit selbst im „souverain analogue“. Andeutungen dieser Wirklichkeit in Gestalt der genannten Kriterien verweisen dabei ebenso auf ihn wie das Fehlen ihres Vollbesitzes. Und so bleibt das Abbild der Kunst offen auf sein Urbild hin, gerade weil ihm aufgrund seiner ontologischen Differenz zum Urbild die letzte Vollendung verwehrt bleibt.

Damit aber gleicht das Leben des Künstlers der Existenzform des Pilgers in der das christliche Leben allgemein kennzeichnenden eschatologischen Spannung des „schon und noch nicht“¹⁰³⁷. In Rouaults Äußerungen zur Kunst begegnet überraschend häufig jene Terminologie der Pilgerschaft. Dabei findet sich neben der expliziten Verwendung des Begriffs „Pilger“¹⁰³⁸ nicht selten das biblische Bild vom Gelobten Land, das Moses als Führer des Volkes Israel aus Ägypten zwar vom Berg Nebo aus zu sehen, nicht aber zu betreten vermochte. So hieß es 1926 in einem Brief an Suarès: „c'est une Terre promise où il ne me sera pas permis de pénétrer de mon vivant.“¹⁰³⁹ Auch 1947 war in seinem illustrierten Gedichtband „Stella Vespertina“ zu lesen: „Il faut un long, un persévérant et parfois un tragique effort pour succomber seulement en vue de la Terre promise. Heureux ceux qui y parviennent.“¹⁰⁴⁰ Dieses bei Rouault an vielen weiteren Stellen wiederkehrende Bild stellte dabei die Umschreibung einer künstlerischen Heimat dar, in der es galt, mit „simplicité et amour“¹⁰⁴¹ ganz seiner Berufung zu folgen.

Zugleich war die ersehnte Heimat für Rouault nicht nur eine Realität jenseits seiner irdischen Pilgerschaft, sondern im „Schon und Noch-Nicht eschatologischer Vollendung“¹⁰⁴² auch Teil ebendieser. Dies galt umso mehr, als nach Jean Cassou für den Christen in der einfachen, von Rouault mit großer Passion und Sensibilität bearbeiteten Materie auch das Antlitz des menschgewordenen Gottes aufschien: „l'univers-matière garderait son unité et ne désignerait [...] que lui-même: cet aspect sera un visage. Et [...] au premier chef, le visage du Christ. Dieu fait l'homme, incarné en notre matière.“¹⁰⁴³ Kraft dieser Nähe eines

¹⁰³⁷ Diese Formulierung bezeichnet in der christlichen Eschatologie die Situation der Kirche als pilgerndes Gottesvolk zwischen dem Anbruch des Gottesreiches in Leiden, Tod und Auferstehung Jesu Christi sowie seiner Vollendung am Ende der Zeiten.

¹⁰³⁸ Cirque de l’Étoile filante, Paris 2004, 133; Divertissement, Paris 1943, 33; Rouault 1994, 15, 19, 21, 51 sowie 140, vgl. hier auch: Zucchelli-Charron 1990, 170f.

¹⁰³⁹ Brief von 1926, ohne genaue Datumsangabe, in: Rouault/Suarès 1960, 230.

¹⁰⁴⁰ Rouault 1994, 110.

¹⁰⁴¹ Rouault über Cézanne in „Noli me tangere“, zit. nach: Rouault 1994, 56.

¹⁰⁴² Krause, Gerhard und Gerhard Müller, Theologische Realenzyklopädie, Band 14, Berlin/New York 1985, 647.

¹⁰⁴³ Cassou, Jean, L’Alchimiste, in: XXe siècle, Paris 1971, 84.

die Schönheit in ihrer Reinform verkörpernden und doch in die Niederungen des irdischen Lebens hinabsteigenden Gottes wurde die Malerei für Rouault zu einer Form des Dialogs mit der Schönheit über die Schönheit im Medium des Bildes, die nach Cassou auch als „Gebet“¹⁰⁴⁴ bezeichnet werden kann – durch alle Brüche des Lebens hindurch und bei aller Begrenztheit der eigenen künstlerischen Möglichkeiten.

Das Bild war hier nicht mehr nur Selbstzweck im Sinne eines verkürzten Verständnisses des „l’art pour l’art“, sondern diente in erster Linie dem Dialog mit jener umfassenden Wirklichkeit – von der reinen Schönheit bis hin zu deren tiefster Gebrochenheit, die ihrerseits in der Gebrochenheit und Bruchstückhaftigkeit des einzelnen Werkes ihren Ausdruck fand. Jener Dialog barg dabei für den Künstler neben der angestrebten Erkenntnis auch eine unmittelbare Nähe zum Erkannten, über die es schon bei Cézanne im Interview mit Gasquet geheißen hatte: „Ich muß immer arbeiten, nicht um zur Vollendung zu gelangen [...] ...nur um des Vergnügens willen, der Wahrheit und dem Wissen näher zu kommen.“¹⁰⁴⁵ Die Vollendung des einzelnen Werkes wurde bei Rouault vor diesem Hintergrund sekundär. Stattdessen erschien der Weg als das Ziel, weil er den Maler mit der in den Blick genommenen Wirklichkeit bereits auf vielfältige Weise in Berührung brachte, ohne diese in ein konkretes Werk mit dem Anspruch der Vollendung zu zwingen.

7.2. Äußere Faktoren

Obgleich das Phänomen des Inachevé bei Rouault in dessen innerer Disposition grundgelegt war, hatten die äußeren Umstände seiner Arbeit doch einen nicht unwesentlichen Anteil an seiner spezifischen Ausprägung. So erfuhr nicht nur der Wille des „toujours faire mieux“¹⁰⁴⁶ durch den Vertrag mit Vollard über den Atelierkauf und die mit ihm verbundene Klausel eine erhebliche Zuspitzung. Auch die notorische Überlastung durch zahlreiche zusätzliche Projekte, die in der Zusammenarbeit zwischen Maler und Kunsthändler bald von beiden Seiten initiiert wurden, führte dazu, dass Rouault kaum mehr Zeit für die Vollendung der Bilder aus dem „achat 1913“¹⁰⁴⁷ blieb. Immer wieder musste er die Arbeit an ihnen über längere Zeit unterbrechen. Allerdings entwickelte er aus dieser Erfahrung die besondere, zunehmend systematisch eingesetzte Strategie einer Malerei „à reculons“¹⁰⁴⁸,

¹⁰⁴⁴ Ebd., 86.

¹⁰⁴⁵ Paul Cézanne, Briefe, Zürich 1962, 138 (die Übersetzung in der hier zitierten Form stammt von Gottfried Boehm: Boehm 2000, 35f).

¹⁰⁴⁶ Coutot 1985, 16.

¹⁰⁴⁷ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Kapitel 5.3.1. sowie 7.2.2.

die auch nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Vollard im positiven Sinn wesentlich seine Arbeitsweise prägte.

7.2.1. Das Inachevé in der Beziehung zu Vollard

Im Gerichtsprozess von 1946/47 nannten die Erben Vollards Rouault einen „génie paresseux“¹⁰⁴⁹, der sich nach der Vorauszahlung der für den Atelierkauf von 1913/17 vertraglich festgesetzten Summe durch den Kunsthändler kaum mehr mit der Vollendung der betreffenden Arbeiten beschäftigt habe. Auch wenn der Vertrag mit seiner ungewöhnlichen Klausel ein solches Kalkül herauszufordern schien, zeigt doch ein genauer Blick auf die Entwicklung der Problematik des Inachevé bei Rouault das Gegenteil. So wurde bereits an anderer Stelle herausgearbeitet, dass die Unbeschwertheit des Malers im Umgang mit seinen Arbeiten, die zum Phänomen des Inachevé und mit ihm zu der genannten Vertragsklausel führte, schon nach der ersten mündlichen Vereinbarung über den Atelierkauf im Mai 1913 jäh abbrach. In der Hoffnung auf die vereinbarten Zahlungen durch Vollard und die damit verbundene Aussicht auf eine Rückkehr mit der inzwischen gewachsenen Familie nach Paris hatte sich Rouault an die Vollendung seiner Arbeiten gemacht, wurde jedoch bald vom Umfang der Aufgabe und dem an sich selbst gestellten Anspruch nahezu erdrückt. An die Stelle des unbekümmerten „je vais de l'un à l'autre sans cesse et sans presse“¹⁰⁵⁰ trat bald der „même effort depuis des années et sur les mêmes toiles et les mêmes œuvres“¹⁰⁵¹.

Mitte der zwanziger Jahre schrieb Rouault schließlich, „qu'il ne se rappelle pas avoir commencé un seul nouveau tableau après 1916, mais seulement réélaboré, perfectionné et transformé des tableaux ébauchés précédemment.“¹⁰⁵² Die in diesen Jahren für Vollard vollendeten Arbeiten forderte der Maler indes bereits 1920 zu weiteren Überarbeitungen zurück. Hinzu kam Vollards zunehmende Vereinnahmung Rouaults durch zahlreiche neue, meist grafische Projekte. Unter der Last dieser Aufgaben kam es zu einer immer stärkeren Vereinsamung des Malers und zu einem weitgehenden Rückzug aus dem allgemeinen Kunstbetrieb, was auch den einstigen Kollegen nicht verborgen blieb. So schrieb André Lhote 1923 in der Zeitschrift „L'Amour de l'art“: „...on ne parle pas de Rouault. Il

¹⁰⁴⁹ Zit. nach: Chabot 1971, 56.

¹⁰⁵⁰ Brief vom 27.05.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 53.

¹⁰⁵¹ Brief vom 18.11.1915, in: ebd., 134.

¹⁰⁵² Venturi 1948, 74.

n'expose plus, et qui peut se flatter de l'avoir rencontré dans une soirée ou une vernissage?“¹⁰⁵³

Georges Charensol, von dem wenige Jahre später die erste umfangreichere Monografie über Rouault erscheinen sollte, thematisierte diese Problematik 1924 erstmals in einem Interview mit dem Maler. Dabei wurde die ganze Komplexität des Problems deutlich. So entgegnete Rouault auf die Frage „Pourquoi ne montrez-vous jamais vos peintures?“ zunächst mit: „Vollard ne veut pas, que j'expose.“ Als Charensol aber auf die entgegengesetzte Behauptung Vollards verwies, antwortete der Maler mit folgenden Worten:

...c'est vrai, mes toiles sont toutes ébauchées et je les montrerai seulement quand elles seront terminées. Mais tout de même si je n'expose pas c'est bien à cause de Vollard, il m'accable de travail; il me fait illustrer trop de livres; il me demande de faire de peinture pour chaque planche...¹⁰⁵⁴

Anschließend erwähnte Rouault, dass sich bereits zahlreiche Bilder von ihm bei Vollard befänden, mit denen er sich in zwei Jahren eine Ausstellung vorstellen könne. Auf die Frage Charensols, warum er sie nicht gleich ausstelle, hieß es jedoch erneut: „Elles ne sont pas toutes terminées, il faudrait que je fasse un tri et je n'ai pas le temps.“¹⁰⁵⁵

Neben der Arbeitslast verlieh allerdings auch die allgemeine Strategie Vollards als Kunsthändler der Problematik eine zusätzliche Dynamik. Letztere bestand darin, die Werke junger, viel versprechender Künstler vom Markt abzuschöpfen und nur von Zeit zu Zeit durch gezielte Verkäufe oder Ausstellungen in der Öffentlichkeit erscheinen zu lassen. Auf diese Weise konnte er das Interesse an ihnen wecken und wachhalten, zugleich aber durch seine weitgehende Monopolstellung den Wert der Arbeiten selbst bestimmen. Dabei bescheinigte ihm ein Autor der Zeitschrift „Aux Ecoutes“ eine „patience de l'Indien qui foule le sentier de la guerre.“¹⁰⁵⁶ Louis Vauxcelles verglich das Schicksal Rouaults vor diesem Hintergrund in einem Artikel von 1924 schließlich mit demjenigen Cézannes unter Vollard, indem er schrieb: „Mr. Vollard ayant fait pour lui ce qu'il fit jadis pour Cézanne: il le met en cave.“¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ Lhote, André, Rouault, L'Amour de l'art, 12.12.1923, zit. nach: AK Paris 1992, 229. Ganz ähnlich heißt es auch 1946 in Rouaults unveröffentlicht gebliebenem Text „En souvenir d'Ambroise Vollard“ (Archiv der Fondation Georges Rouault): „J'étais, bien certes, le bourreau de travail que disait feu Ambroise, sinon maudit et certains me voyaient mort où disparu, du moins excommunié de la communauté des peintres, je ne montrais pas le bout de mon nez même au facteur.“ (En souvenir d'Ambroise Vollard, unveröfftl., 1946,13).

¹⁰⁵⁴ Charensol, Georges, Chez Georges Rouault, Paris-Journal, Paris, 14. November 1924.

¹⁰⁵⁵ Ebd.

¹⁰⁵⁶ Zit. nach: Giertler 2006, 183.

¹⁰⁵⁷ L'Ère Nouvelle, 24.04.1924, zit. nach: ebd. Dieses Vorgehen Vollards mit den Arbeiten Cézannes beschrieb auch Gertrude Stein. So habe der Kunsthändler sie durch immer neue Ausflüchte bei den Verhandlungen um eine Landschaft des Provençalen beinah zur Verzweiflung gebracht (vgl. Dumas 2007, 32).

Diese Verkaufs- und Ausstellungspolitik, bei der ein Großteil der erworbenen Bilder zunächst in die Magazine wanderte, dürfte Rouaults ebenso anspruchsvoller wie skrupulöser Natur insofern entgegen gekommen sein, als die eigenen Arbeiten für ihn erreichbar blieben und wieder überarbeitet werden konnten. In diesem Sinne schrieb später auch John Russel:

Vollard liked to take pictures and hoard them. Rouault welcomed the chance to keep pictures by him and work and re-work them for years together. Relieved of the necessity of putting pictures on exhibition, he completed fewer and fewer, in the first years of his association with Vollard, and showed none et all.¹⁰⁵⁸

Als 1924 in der Galerie Druet nach etlichen Jahren erneut eine Einzelausstellung des Malers stattfand, gingen bezeichnenderweise alle dort gezeigten 88 Bilder und 8 Keramiken auf die Schaffensjahre zwischen 1897 und 1919 zurück. Auch wenn Rouault und Vollard sich von Beginn an in dieser Hinsicht einander Vorhaltungen machten, dürfte hier doch ein stilles Einvernehmen zwischen ihnen geherrscht haben.¹⁰⁵⁹ Und so ist es nicht verwunderlich, dass Rouault 1926 in der Antwort auf einen Artikel über Vollard unter dem Titel „Histoire d’Ubu, marchand de tableaux“ den Kunsthändler gegen entsprechende Mutmaßungen in Schutz nahm:

On a dit que M. A. Vollard m’enterre vivant... Lazare, lève-toi et Lazare se lève: [...]. Les morts parfois ressuscitent, et les vivants sont parfois morts. Je le suis peut-être déjà, qu’on sais-je? et s’il fait exposition de moi que de gens seront déçus...¹⁰⁶⁰

Dass hinter dem Prinzip fortgesetzter Infragestellung und Überarbeitung kein bewusstes Kalkül der Verzögerung bei der Herausgabe der von Vollard bereits bezahlten Arbeiten lag, zeigt indes auch die Tatsache, dass dieselbe Problematik ebenso gegenüber anderen Sammlern und Auftraggebern bestand, wo es keine entsprechende Klausel wie im Vertrag mit Vollard gab. So bekundete die Schweizer Sammlerin Hedy Hahnloser-Ingold in einem Brief an den Maler Respekt und Verständnis, aber auch leise Bedenken gegenüber seinen immer neuen Retuschen an den von ihr erworbenen oder zu erwerbenden Arbeiten:

De ma part je vous assure, je ne voulais que vous aider à solutionner votre propre question, à savoir: Si vous avez raison ou non de reprendre toujours vos toiles. Si

¹⁰⁵⁸ Russell 1966, 10.

¹⁰⁵⁹ In einem Brief an Vollard von 1928 bat der Maler den Kunsthändler jedoch, „de dire, quand on vous demande à voir mes œuvres, au lieu de dire que vous les avez vendues ou qu’elles sont chez moi, que vous n’êtes pas désireux ni moi non plus de les montrer avant qu’elles soient signées et retouchées...“ (Brief an Vollard vom 27.07.1928, Archiv der Fondation Georges Rouault).

¹⁰⁶⁰ La réponse du berger, Comoedia, 3. Januar 1926.

j'avais constaté qu'une seule de toutes ces peintures reprises m'avait fait surgir un petit regret, je vous l'aurais dit, mais je vous ai loyalement témoigné avec ma lettre la grande haute estime que j'avais justement devant ces preuves de la conscience d'artiste.¹⁰⁶¹

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht aber ein Bericht des Choreografen George Balanchine von der gemeinsamen Arbeit an der Aufführung des „Fils prodigue“ durch die Ballets russes im Sommer 1929 in Monte Carlo. Rouault, der wie vor ihm Picasso, Matisse, Braque oder de Chirico vom Leiter des Ensembles, Sergej Diaghilew, um den Entwurf der Bühnendekoration und der Kostüme gebeten worden war, hielt sich hierzu für einige Monate in Monte Carlo auf. Doch bekamen die Verantwortlichen lange nichts von dem zu Gesicht, was der Maler im Stillen in seinem Hotelzimmer an Entwürfen geschaffen hatte. Bernard Taper schrieb hierzu in seiner Balanchine-Biografie von 1984 unter Berufung auf dessen Erzählungen:

When Diaghilev would ask how the designs were coming along, he would reply “I’m thinking”. As time went by, Diaghilev grew increasingly anxious about the designs. He kept asking Rouault to show him some oft the sketches, but Rouault always put him off.¹⁰⁶²

Schließlich habe sich Diaghilew keines anderen Mittels zu helfen gewusst, als in Abwesenheit des Malers in dessen Zimmer einzudringen. Dabei sei er auf hunderte Skizzen gestoßen, von denen er in Sorge um die baldige Aufführung einige als Vorlagen mitgenommen habe.

From the hotel’s concierge, he obtained a key to Rouault’s room, into which he stole one day while Rouault was out. There, according to Balanchine’s account of the episode, Diaghilev found hundreds of sketches lying about. He snatched up a handful.¹⁰⁶³

Auf der Grundlage dieser Entwürfe, so Taper, hätten der Bühnenbildner Prince Scherwaschidze und die Kostümbildnerin Vera Sudeikina im Wesentlichen die Ausgestaltung der Aufführung vorgenommen. Aus den Schriften und Briefen Rouaults ist über diese konkrete Begebenheit nichts zu erfahren. Lediglich gegen Ende der Vorbereitungen beklagte er störende Eingriffe der Techniker in die Gestaltung, durch die er gezwungen wor-

¹⁰⁶¹ Hahnloser-Ingold 1992, 41.

¹⁰⁶² Taper, Bernard, *Balanchine. A Biography. With a New Epilogue*, New York 1984, 106.

¹⁰⁶³ Ebd., 106f.

den sei, drei Nächte hindurch die Dekoration zu überarbeiten – auch dies ein Zeichen seines hohen Anspruchs und seiner diesbezüglichen Unnachgiebigkeit.¹⁰⁶⁴

Nach Abschluss dieser Arbeiten begann für Rouault die wohl schwierigste Phase in der Zusammenarbeit mit Vollard. Die neuen, bereits fortgeschrittenen Projekte zu „Cirque“ und „Passion“ verlangten wegen Vollards Bruch mit dem zuständigen Drucker Potin sowie Bedenken des Kunsthändlers bezüglich der von Suarès geschriebenen Texte nach aufwendigen Überarbeitungen und beschäftigten ihn beinah Tag und Nacht.¹⁰⁶⁵ Es ist dies die Zeit, in der sich Rouault seinen eigenen, später oft zitierten Worten zufolge als „prisonnier volontaire“¹⁰⁶⁶ fast ganz in die Rue Martignac zurückzog und auch die Nächte in einer kleinen, von Vollard zu Verfügung gestellten Kammer unter dem Dach verbrachte.¹⁰⁶⁷ Ende des Jahres 1930 hieß es dazu in einem Brief an Suarès: „Atlas soulevant le monde [e]st un enfant comparativement à moi grâce à cet A. Vollard. J'en crève. J'ai fait le point. 448 dessins dont 80 seulement sont livrés. Quel avenir? Je ne parle pas des centaines de cuivre et peinture à retoucher...“¹⁰⁶⁸

Dennoch drängte Vollard weiter auf eine Vollendung und Auslieferung der Arbeiten aus dem „achat 1913“¹⁰⁶⁹. So sah ein Vertrag vom Mai 1931, entgegen der ursprünglichen Klausel, eine genaue Zahl von Bildern vor, die Rouault pro Jahr dem Kunsthändler zu übergeben habe.¹⁰⁷⁰ Der Maler aber scheint aufgrund der intensiven Arbeit an den Illustrationen diesen Vereinbarungen nicht nachgekommen zu sein. Dabei dürfte Vollard bei vielen, von ihm bereits für vollendet gehaltenen Bildern lediglich die fehlende Signatur von Rouault erwartet haben, während er selbst diese Arbeiten im Ringen um Vollendung immer neu hinterfragte und überarbeitete. Vor diesem Hintergrund und angesichts mehrerer Schwächeanfälle, die Rouault im Sommer 1934 in den überhitzten Atelierräumen unter dem Dach in der Rue Martignac erlitt,¹⁰⁷¹ schrieb Suarès schließlich in Bezug auf die Forderungen Vollards an den Maler sowie dessen eigene Ansprüche:

¹⁰⁶⁴ Vgl. Courthion 1962, 241 sowie Brief Rouaults an Suarès von 1929, in: Rouault/Suarès 1960, 249.

¹⁰⁶⁵ Die Überarbeitung beider Illustrationsbände geschah zunächst vor dem Hintergrund des Bruches Vollards mit dem zuständigen Drucker Potin, im Falle von „Cirque“ jedoch zusätzlich wegen der Ablehnung des ursprünglichen Textes von Suarès durch Vollard.

¹⁰⁶⁶ Nouaille-Rouault 1998, 79.

¹⁰⁶⁷ Geneviève Nouaille-Rouault schrieb über diese Zeit: „Ce ne fut pas sans protestations véhémentes de notre part. Certes, le contact entre nous; parents et enfants, n'a jamais été rompu, nous allions tous librement de la maison aux ateliers Vollard, mais cela compliquait la vie.“(ebd., 79f).

¹⁰⁶⁸ Brief an Suarès vom 05.12.1930, in: Rouault/Suarès 1960, 259f. Chapon schrieb, dass sich die Zahl der 448 Zeichnungen auf die Vorlagen zu den Holzschnitten aller damals in Arbeit befindlicher Illustrationswerke bezogen habe (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. II, 28).

¹⁰⁶⁹ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Künzi 2008, 178.

¹⁰⁷¹ Brief vom 07.07.1934, in: Rouault/Suarès 1960, 281.

...il croit que vous êtes plus exigeante pour vous-même que lui. Il n'a pas tout à fait tort, avouez-le. L'artiste-né est ainsi. Le plus dure n'est pas de faire, c'est de se séparer enfin de ce qu'on fait; car au fond on n'en est jamais assez content pour décider qu'on a fini. On rêve toujours à quelque mieux.¹⁰⁷²

Insbesondere die zahlreichen, unter den „Inachevés“ zu findenden Variationen zu Motiven der Holzschnitte aus „Passion“, die in den folgenden Jahren im Rahmen der von Vollard erbetenen Überarbeitung der Gouachevorlagen entstanden, zeigen jedoch, dass Rouault von seinen hohen Ansprüchen nicht abrückte. Wo der Kunsthändler nur einige wenige Retuschen wünschte, schuf er nach aufwendigen Überarbeitungen der originalen Gouachevorlagen oftmals mehrere Variationen des entsprechenden Motivs, von denen mitunter eine die ursprüngliche, unter zahlreichen Übermalungen zerstörte Vorlage ersetzte.¹⁰⁷³

Erst nach Abschluss dieser Arbeiten und Überwindung der schweren Vertrauenskrise zwischen Rouault und Vollard um die Mitte der 1930er Jahre kam es im Frühjahr 1937 zur Auslieferung eines Teils der Bilder aus dem „achat 1913“.¹⁰⁷⁴ Dabei dürfte es schon gegen Ende des vorausgegangenen Jahres zu einer Absprache gekommen sein, der zufolge Rouault täglich 15 der bereits weitgehend vollendeten Arbeiten auswählen und signieren sollte. Stattdessen aber ließ sich der Maler, wie aus dem folgenden Brief Vollards vom Februar 1937 hervorgeht, zunächst zu einer Zerstörung derjenigen Arbeiten hinreißen, die seinem Anspruch nicht genügten:

Je vous rappellerai que, déjà il y a quelques mois, vous aviez pris l'engagement de venir signer des tableaux et qu'après avoir passé l'atelier une quinzaine de jours, j'ai pu constater que, sans avoir signer un seul tableau, vous vous étiez encore livré à des destructions...¹⁰⁷⁵

Offenbar hatte für den Künstler die Sorge, solche Arbeiten, die seinem Anspruch nicht genügten, jedem Zugriff zu entziehen, Priorität vor der vereinbarten Herausgabe vollendeter und signierter Bilder. Dies zeigt, dass die Zweifel an der eigenen Arbeit virulenter waren, als die Überzeugung von der in ihr erbrachten Leistung. Die Höhe des Anspruchs, an welchem Rouault seine Arbeiten damals maß, wird nicht zuletzt in der Tatsache deutlich, dass er sich selbst bei dem bekannten „Vieux roi“¹⁰⁷⁶ von 1937 als einem seiner Hauptwerke

¹⁰⁷² Brief von Suarès an Rouault vom 30.09.1934, ebd., 290.

¹⁰⁷³ Vgl. Kapitel 3.4.

¹⁰⁷⁴ Laut Vertrag von 1939, vgl. Kapitel 1.1.2.

¹⁰⁷⁵ Brief Vollards vom 01.02.1937, zit. nach: Künzi 2008, 178.

¹⁰⁷⁶ Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 1803.

nur nach intensivem Drängen der Familie für eine Herausgabe entschied.¹⁰⁷⁷ Wie schwer ihm eine solche Trennung fiel, ist dabei auch den Erinnerungen Nouaille-Rouaults zu entnehmen:

Rouault éprouvait à se séparer d'une peinture un véritable déchirement. Une fois l'œuvre signée, c'était la délivrance, l'euphorie: „Emportez-la, que je ne la voie plus, cachez-la!...“ [...]. Chez nous il n'y eut jamais de tableau de Rouault accroché au mur. Sa tentation de „retoucher“ eut été trop forte. Il eut fallu en ce cas, supprimer tout escabeau car il était fort leste.¹⁰⁷⁸

Dies zeigt abermals, dass das Inachevé bei Rouault einer grundsätzlichen Disposition des Künstlers geschuldet war, die gleichwohl durch die speziellen Bedingungen der Arbeit unter Vollard zusätzlich an Dynamik gewann. Angesichts dessen mag es fast erstaunen, dass Rouault bis 1939 neben den großen Illustrationswerken, die ihn bei der Arbeit an der Vollendung des „achat 1913“¹⁰⁷⁹ hinderten, doch immerhin fast 600 Bilder an Vollard ablieferte.

Nach 1939 entspannte sich die Situation für Rouault zunächst insofern, als es ihm mit dem gleichwohl bedauerten Entzug der Arbeiten aus dem Fonds Vollards unmöglich war, weiter an deren Vollendung zu arbeiten. Zugleich konnte er sich nach dem Wegfall der grafischen Arbeit wieder ganz der Malerei widmen. Und tatsächlich zeigten sich bald wieder Anzeichen für jene Lockerheit des Umgangs mit dem eigenen Werk, wie sie für ihn in den Jahren vor 1913 charakteristisch gewesen ist. So erinnert der Bericht Roulets von der beschwingten Arbeit des Malers im Atelier von Golfe-Juan an mehreren Bildern gleichzeitig an dessen frühes „...je vais de l'un à l'autre sans cesse et sans presse“¹⁰⁸⁰. Zwar stand am Ende dieser Episode die Aussage des Malers: „Le terrible, en art, c'est de savoir s'arrêter. C'est Bonnard qui a dit cela. Il a bien raison.“¹⁰⁸¹ Der Druck kam hier aber nicht mehr von außen, sondern lediglich aus dem eigenen künstlerischen Anspruch: „Le travail qu'il y a là-dessus, peu de gens peuvent s'en rendre compte. Quelquefois je perds pied et quelquefois ça va.“¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁷ Vgl. Rabinow 2006, 166.

¹⁰⁷⁸ Nouaille-Rouault 1998, 81. In der ersten Veröffentlichung ihrer Erinnerungen schrieb Nouaille-Rouault über die gemeinsame Arbeit ihrer Schwester Isabelle mit dem Maler an der Inventarisierung der Bilder in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre: „Wie werde ich damit zurechtkommen?“ fragte er sich verzweifelt beim Ordnen seiner Gemälde. „Warum willst Du nicht wenigstens vier beenden?“ regte sie an. Doch nein!... er wollte 103 vollenden... Und es gab Krach... Nach vierzig Jahren hat Isabelle noch Alpträume. Sie musste manchmal zwischen ihrem Vater und Vollard [...] vermitteln.“ (George/Nouaille-Rouault 1981, 81).

¹⁰⁷⁹ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

¹⁰⁸⁰ Brief vom 27.05.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 53. Vgl. Kapitel 4.1.

¹⁰⁸¹ Vgl. Roulet 1961, 265.

¹⁰⁸² Vgl. ebd., 265.

Auch die Bilder dieser Zeit zeigen eine neue Unbefangenheit und zunehmend frei entfaltete malerische Leidenschaft. Dies gilt insbesondere für die zahlreichen, von Rouault auch als Ersatz für sein verloren geglaubtes „clavier pictural“¹⁰⁸³ geschaffenen Studien in der Donation’63 mit ihrem für das kleine Format oft ungewöhnlich großzügigen, pastosen Farbaufrag.¹⁰⁸⁴ Einzige Ausnahme in dieser Entwicklung bildeten die aufreibenden Jahre der gerichtlichen Auseinandersetzung mit den Erben Vollards zwischen 1944 und 1947, in denen nicht nur die künstlerische Produktion Rouaults insgesamt merklich zurückging, sondern an die Stelle freier malerischer Entfaltung vorübergehend auch eine bisweilen feste, fast ängstliche Formensprache und nicht selten eine mechanische Behandlung der Farbmaterie trat. Diese Beobachtung lässt sich vor allem an den im Rahmen des Prozesses vollendeten zwölf Arbeiten ablesen, von denen später fünf in den Band „Stella Vespertina“ aufgenommen wurden.¹⁰⁸⁵

7.2.2. Das Inachevé als Konsequenz der Arbeitsweise Rouaults

Spätestens seit dem Ende der Akademiezeit war die Arbeitsweise Rouaults durch eine besondere Offenheit in Bezug auf den Abschluss und die Vollendung eines Bildes gekennzeichnet. Sie zeigte sich nicht zuletzt darin, dass der Maler bald kaum mehr die Leinwand als klassischen Bildträger verwendete, sondern fast durchgehend einfaches Papier, das erst bei erfolgreichem oder vielversprechendem Verlauf auf Leinwand aufgezogen wurde. Vor der Entscheidung für eine solche Maroufage aber galten die Arbeiten Rouaults für ihn selbst als „pauvre[s] ébauche[s]“¹⁰⁸⁶, die entweder als Vorlagen für andere Arbeiten dienten oder einer weiteren Überarbeitung harrten. Angesichts dessen hatte es schon 1910 in einer Rezension Jacques Rivières zur ersten Einzelausstellung des Malers in der Galerie Druet geheißen: „Cependant nous exigerons désormais de Rouault une manière plus stricte. Tant de ferventes études veulent aboutir à une réalisation définitive.“¹⁰⁸⁷

Diese auch mit einer intensiven Suche nach dem eigenen künstlerischen Standpunkt verbundene Offenheit des Werkprozesses schien zunächst wenig geeignet für eine wie auch immer geartete vertragliche Bindung des Künstlers an einen Kunsthändler. Daher bestand Rouault auf die Einfügung jener ungewöhnlichen Klausel zur Vollendung der den Vertrag

¹⁰⁸³ Rouault in einem Brief an Chabot, zit. nach: Dorival (Centenaire) 1971, 153.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Abb. 86-88 und 89-91.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Abb. 69-70.

¹⁰⁸⁶ Brief um 1911, in: Rouault/Suarès 1960, 14.

¹⁰⁸⁷ Rivière 1910, zit. nach: AK Paris 1992, 202.

mit Vollard umfassenden Arbeiten. Jene neue, wenn auch lockere Verbindlichkeit des Vertrages ließ zunächst Hoffnungen auf die von Rivière angemahnte „*manière plus stricte*“ bei Rouault wachsen. Das Gegenteil aber war der Fall. Zwar folgten Jahre intensiven Ringens um einen Abschluss der betreffenden Arbeiten, doch ohne den erwünschten Erfolg. Die Unbekümmertheit der vorausgegangenen Jahre, in denen sich der Maler nicht gescheut hatte, auch Studien und Skizzen auf Ausstellungen zu präsentieren, wich schnell einer allgemeinen Scham über deren bleibendes Ungenügen. Die ganze Tragik dieser Entwicklung kam zum Ausdruck, als Suarès ihn im November 1915 nach den Ergebnissen seiner Arbeit der letzten Jahre fragte:

...vous devez avoir fait *mille et mille œuvres*, voyons les donc enfin même si elles sont pauvres, ce sont tout de même les filles de votre cœur et de votre esprit. [...] ...mais alors votre travail où est-il? ...l'effort énorme où vous vous épusez parfois, ne le détruisez-vous pas?¹⁰⁸⁸

Rouaults Antwort war ein verzweifeltes Bekenntnis:

Nous touchons là mon secret. [...]: C'est toujours le même effort depuis des années et sur les mêmes toiles et les mêmes œuvres. Seulement et *heureusement* j'ai travaillé à côté et j'ai parfois une ou deux variantes du même sujet (...).¹⁰⁸⁹

An die Stelle der von Suarès vermuteten „*mille et mille œuvres*“ war eine nicht minder große Zahl von Retuschen und Repentirs an den immer gleichen Bildern getreten. Zwar hatte es erste Anzeichen für diese Praxis schon einige Monate vor dem Vertrag mit Vollard gegeben.¹⁰⁹⁰ Ihre charakteristische, oft auch tragische Ausprägung erhielt sie aber erst vor dem Hintergrund dieses Vertrags. Hier geriet sie nicht nur ins Spannungsfeld zwischen einfachem Abschluss auf der einen und dem Ideal einer umfassenden Vollendung auf der anderen Seite, sondern wirkte auf diese Spannung geradezu wie ein Katalysator. Hinzu kam eine Vielzahl mit Vollard in der Folge parallel begonnener grafischer Projekte, die dem Maler kaum mehr Zeit ließen, sich konzentriert der Malerei zu widmen. Über zwei Jahrzehnte mit wiederholten Übermalungen, Verwerfungen und Retuschen sollten vergehen, bis Rouault schließlich eine größere Zahl von Arbeiten aus dem „*achat 1913*“ vollendet und Vollard übergeben hatte.

¹⁰⁸⁸ Hier handelt es sich um eine Passage aus einem nicht erhaltenen Brief Suarès vom November 1915, die in der Antwort Rouaults aber vollständig zitiert wurde (Brief vom 18.11.1915, in: ebd., 133).

¹⁰⁸⁹ Brief vom 18.11.1915, in: ebd., 134.

¹⁰⁹⁰ So schrieb Rouault im erwähnten Brief vom Mai 1913 über die Arbeit an älteren Bildern: „...ce sont les germes repris, amplifiés ou corrigés, certains datent de douze ans mais tous, je veux qu'ils soient, même les satiriques, amenés au point...“ (Brief vom 27.05.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 53).

Doch hatte die geschilderte Entwicklung eine positive Kehrseite. So gewann die sich unter ihr etablierende, durch viele aufeinanderfolgende Arbeitsdurchgänge gekennzeichnete Praxis auch jenseits der genannten Zwänge an System und wurde zu einem der wichtigsten Kennzeichen der Arbeitsweise Rouaults. Schon 1926 hieß es in der ersten Rouault-Monografie von Charensol: „Il arrive très fréquemment qu'il ébauche une toile, puis qu'il l'abandonne pendant des mois pour le reprendre ensuite, qu'il l'abandonne encore et la termine enfin, bien des années après.“¹⁰⁹¹ Dabei entsprach diese Vorgehensweise auch materialen, mit der besonderen Mischtechnik Rouaults aus Öl- und Gouachefarbe sowie Chinatusche verbundenen Erfordernissen. So waren lange Trocknungszeiten zwischen den Bearbeitungsdurchgängen notwendig, um Verwerfungen zwischen den einzelnen Schichten der wasser- und ölhaltigen Farben vorzubeugen.¹⁰⁹² Jene Zeiten widmete der Maler unter Vollard den oben genannten grafischen Projekten und später zahlreichen, parallel begonnenen Arbeiten. Dies aber bewirkte auch im Spätwerk zwangsläufig eine Verschleppung der Frage nach der Vollendung, weil ein solcher Anspruch vom einzelnen Bearbeitungsdurchgang fast gänzlich genommen wurde.

Passeron führte in „L’Œuvre pictural et les fonctions de l’apparence“¹⁰⁹³ für diese Praxis den Terminus einer Malerei „à reculons“ ein und stellte ihn in einer Ausweitung des klassischen Begriffs der Schichtenmalerei jenem der Malerei „alla prima“ gegenüber. Dabei kam er zu der auch im Zusammenhang der Arbeit Rouaults interessanten Feststellung, dass die bei der Primamalerei in der Regel vorausgehenden Studien und Skizzen sich hier letztlich in einem Bild versammelten. So heißt es hier über die Primamalerei:

On pourrait dire que les couches successives que superposent *sur le tableau* ceux qui peignent „à reculons“, ont été ici, exécutées, à part les une des autres, sur des supports [...] séparés, dont on a fini par privilégier l’un des états considéré [...] comme le *dernier*.¹⁰⁹⁴

Schon Charles Baudelaire hatte nach der Betrachtung von Bildern seines Zeitgenossen Eugène Delacroix im Sinne dieser Beobachtung Passerons geschrieben: „un tableau [...] consiste en une série de tableaux superposés“¹⁰⁹⁵ Erst im Übereinander der einzelnen malerischen Anläufe kam es demnach zu einer schrittweisen Verdichtung und Differenzierung.

¹⁰⁹¹ Charensol 1926, 35.

¹⁰⁹² Vgl. Kapitel 5.1.1.

¹⁰⁹³ Passeron 1974.

¹⁰⁹⁴ Ebd., 308.

¹⁰⁹⁵ Baudelaire, Charles, Art romantique, Paris 1852, zit. nach: Saarbrücken 1959, 64.

Vor diesem Hintergrund beschrieb Fabrice Hergott die Genese der Bilder Rouaults als ein „natürliches Phänomen, das eher dem normalen Wachstum der Bäume [...] entspricht, als der [...] logischen Entwicklung eines künstlerischen Werkes.“¹⁰⁹⁶ Diese schrittweise Entwicklung aber führte letztlich ebenso wenig zur Vollendung, wie das Wachstum eines Baumes – um im Bild Hergotts zu bleiben – an einem bestimmten Punkt als abgeschlossen gelten kann. Und so konstatierte Passeron bei den Vertretern der Malerei „à reculons“ folgerichtig allgemein eine stärkere Neigung zum Inachevé:

Remarquons que ce regret d'abandonner l'œuvre, ce non-achèvement fondamental du tableau apparaît surtout chez les peintres qui peignent par couches successives, font l'*autocorrection* de leurs œuvres, et donnent rarement dans la transe créatrice.¹⁰⁹⁷

Diese Aussage findet im Befund der Arbeiten Rouaults aus der Donation’63 eine eindrucksvolle Bestätigung, die noch weit über die Beobachtungen Baudelaires zum Werk Delacroix’ hinausgeht und neben der Methodik auch die konkrete Faktur seines Farbauftrags betrifft. Denn während für Delacroix als einem der frühen Protagonisten des Inachevé in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch der klassische Grundsatz des „ébaucher avec un balai et finir avec une aiguille“¹⁰⁹⁸ galt, unterschieden sich bei Rouault die Aufträge der einzelnen Bearbeitungsschichten zuletzt kaum mehr voneinander.

Bei der Betrachtung der verschiedenen Ausführungsgrade der unvollendeten Arbeiten aus der Donation’63 war deswegen bereits von einer „Perpetuierung der Skizze“ nach dem Prinzip des „ébauche sur ébauche“ die Rede,¹⁰⁹⁹ bei dem es nicht mehr um eine Vollendung im herkömmlichen Sinne ging, sondern um einen je neu und aus neuen Blickwinkeln geführten Dialog mit dem Medium des Bildes und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit. Rouaults zunächst als „work in progress“¹¹⁰⁰ wahrgenommener Werkprozess erschien vor diesem Hintergrund wie ein „dialogue à l'infini“¹¹⁰¹. Dabei wurde diese Entwicklung mit der Praxis des „à reculons“¹¹⁰² geradezu herausgefordert. So war angesichts der oft großen Zeitabstände zwischen den einzelnen Bearbeitungsdurchgängen nur selten eine unmittelbare und selbstverständliche Anknüpfung an das bereits Geschaffene möglich. Stattdessen nahm Rouault den im Bild begonnenen Dialog unter entsprechend veränderten

¹⁰⁹⁶ Hergott 1993, 19.

¹⁰⁹⁷ Passeron 1974, 312f.

¹⁰⁹⁸ Zit. nach: ebd., 84.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Kapitel 4.2.3. sowie 4.3.2.

¹¹⁰⁰ Vgl. Lampe 2006, 215.

¹¹⁰¹ Vgl. Kapitel 4.3.2.

¹¹⁰² Vgl. Kapitel 5.3.1.

Vorzeichen wieder auf und fügte ihm jeweils eine neue Facette hinzu, ohne das bereits Bestehende ganz zur Vollendung zu bringen.

Doch hatte diese Strategie auch vor dem Hintergrund der getrennten Behandlung der beiden zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung eine gewisse Notwendigkeit. Zu dieser Trennung in den einzelnen, aufeinanderfolgenden Bearbeitungsdurchgängen war Rouault aufgrund der unterschiedlichen, für sie verwendeten Materialien gezwungen.¹¹⁰³ Jeder neue Durchgang rief dabei nach Ergänzung durch das jeweils andere bildnerische Element. In diesem fortwährenden Austausch der beiden Elemente aber schien sich der immer neue Perspektivwechsel des Malers im Dialog mit dem Bild und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit in gewisser Weise zu materialisieren. Zusätzlich in Gang gehalten wurde jene Bewegung indes von der materialen Passion Rouaults, deren schon früh in der Formulierung vom „collaborer avec la matière“¹¹⁰⁴ prägnant zum Ausdruck gekommene dialogische Komponente als eigene Facette in den beschriebenen Dialog einging.

Die in diesem allgemeinen dialogischen Charakter der Arbeit Rouaults begründete Offenheit der Genese des einzelnen Werkes setzte sich auch in der Breite seines Gesamtwerkes fort, das Bellini daher treffend als „unità in evoluzione“¹¹⁰⁵ bezeichnete. So dienten die immer neuen Überarbeitungen eines Bildes und die mit ihnen jeweils eingenommenen Perspektiven ebenso einer allgemeinen Recherche des Malers wie die von ihm parallel begonnenen und bearbeiteten Variationen verwandter Motive. Dabei scheint es, als habe für ihn auch hier weniger das einzelne Werk und dessen Vollendung im Mittelpunkt gestanden, als die Malerei selbst sowie der mit und in ihr leidenschaftlich geführte Dialog, über den es zuletzt in einem Interview mit Courthion hieß: „...ich brauche den geistigen Dialog.“¹¹⁰⁶ Die weitgehende Selbstzwecklichkeit jenes Dialogs im Sinne eines wörtlich verstandenen „l’art pour l’art“ hatte indes schon Cassou in seinem Beitrag zum Centenaire des Malers 1971 herausgestellt: „l’intérêt principale, essentiel de l’opération est dans l’opération même.“¹¹⁰⁷

¹¹⁰³ Vgl. Kapitel 6.1.1.

¹¹⁰⁴ Zit. nach: AK Paris 1992, 197 (vgl. Kapitel 6.1.3.).

¹¹⁰⁵ Bellini 1972, 35.

¹¹⁰⁶ Courthion 1980, 22. Freilich bleibt aufgrund dieser Abweichungen unsicher, ob es sich tatsächlich um die Worte Rouaults handelte. Doch wird Courthion hier kaum eine Aussage hinzugefügt haben, die nicht zumindest der allgemeinen Intention des Malers entsprochen hätte.

¹¹⁰⁷ Cassou 1971, 82.

Resümee

Mit dieser ersten systematischen Untersuchung des in der Donation'63 fast vollständig dem französischen Staat übereigneten malerischen Nachlasses Rouaults bestätigt sich auf eindrückliche Weise André Chastels frühe Einschätzung jenes Fonds als „révélation de l'atelier“¹¹⁰⁸. So gibt die etwa 900 Arbeiten umfassende Schenkung in ihrer Gesamtheit wie im einzelnen Werk unschätzbare Aufschlüsse über zentrale, bisher ungeklärte Aspekte des Werkprozesses Rouaults, von der allgemeinen Problematik des Inachevé über die grundlegende Wechselbeziehung zwischen der Arbeit des Malers und des Grafikers bis hin zu Fragen bezüglich der allgemeinen Natur seiner Kunst, etwa nach der auffallenden Begrenztheit seines Formenkanons, der haptischen Materialität seiner Bilder oder der Entwicklung der Elemente von Farbe und Zeichnung in der ihm eigenen, stark von den frühen Erfahrungen als Glasmaler geprägten Form des „Cloisonnisme“.

Eine Untersuchung der Donation'63 unter dem Gesichtspunkt des Werkprozesses wurde somit ebenso dem ausdrücklichen Anliegen der Erben Rouaults wie dem besonderen Charakter der Arbeiten gerecht. Allerdings stellte sich eine nähere Analyse des aufgrund mangelnder bisheriger Aufarbeitung zunächst unübersehbar und monolithisch erscheinenden Fonds als äußerst schwierig und zeitintensiv dar. Oft zeigte sich erst in eingehenden Untersuchungen, welche konkrete Geschichte sich hinter der einzelnen Arbeit verbarg, sodass zahlreiche Einzelbetrachtungen bis zur endgültigen Auswahl der hier exemplarisch vorgestellten Arbeiten notwendig waren. Zugleich aber galt es, über sie nicht den Blick für die Gruppe als Ganzer und ihre besondere Aussagekraft zu verlieren. Auch ihr sollte in jener Auswahl Rechnung getragen werden. Dies schlug sich in einem grundlegenden Wechsel zwischen statistischen Erhebungen und genauen, auf das einzelne Werk gerichteten Analysen nieder.

Beim Blick auf die Gruppe als Ganze zeigte sich zunächst, dass knapp die Hälfte der pauschal als „unvollendet“ bezeichneten Arbeiten weniger der Kategorie des autonomen, lediglich unvollendet gebliebenen Werkes als derjenigen der Studie zuzurechnen ist. Diese Beobachtung war dabei nicht allein für eine angemessene Bewertung der spezifischen Aussagekraft der einzelnen Arbeiten von Bedeutung. Sie wirft auch allgemein Licht auf die vielschichtige Problematik des Inachevé bei Rouault. So darf vermutet werden, dass nicht nur der dieser Schenkung zugrunde liegende „Fonds Vollard“¹¹⁰⁹, sondern auch der

¹¹⁰⁸ Chastel, André, Au Louvre. Rouault: révélation de l'atelier, Le Monde, 02.07.1964.

¹¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 1.1.3.

an dessen Ausgangspunkt stehende „achat 1913“¹¹¹⁰ einen ähnlich großen Anteil an Studien wie die Donation’63 selbst beinhaltete. Jene Studien aber fielen dadurch von Beginn an mit Vollards kompromissloser Forderung des „tout ou rien“¹¹¹¹ unter die Kategorie „vollendet/unvollendet“ fielen, obgleich sie vom Maler ursprünglich nicht primär vor diesem Horizont geschaffen worden waren.

Eine Scheidung dieser beiden Kategorien des autonomen unvollendeten Werkes und der Studie hatte für die vorliegenden Untersuchungen auch methodische Bedeutung, war doch mit ihr eine getrennte Behandlung der Genese des grafischen und des malerischen Werkes möglich. So wurde bald deutlich, dass die große Mehrzahl der Studien im Kontext der Grafik angesiedelt war und dessen Entwicklung auch aus der Perspektive des anderen Mediums erheblich zu erhellen vermochte. Besonders hervorzuheben ist dabei, dass sich unter ihnen die einzige bislang bekannte Vorlage zu den einst 100 Heliogravüren des „Misere-re“-Zyklus identifizieren ließ. Zwar handelt es sich bei ihr mit „La mort l’a pris comme il sortait du lit d’orties (II)“¹¹¹² um eine Vorlage zu den später verworfenen Platten. Dennoch schließt sich mit ihr eine signifikante Leerstelle beim Versuch einer Rekonstruktion der Entwicklung des Zyklus als Ganzem. Da es sich zudem um eine der in Öl geschaffenen polychromen Vorlagen handelt, ist sie für die Forschung auch insofern wertvoll, als mit ihr eine Vorlagenform transparent wird, die nicht, wie die monochromen Tuschzeichnungen, relativ treu durch die Heliogravüren dokumentiert ist.

Zahlenmäßig von besonderem Gewicht sind unter den Arbeiten zum „Miserere“ die Proben zu einer farbigen Wiederaufnahme des Zyklus, bei denen Rouault sich in der Regel der monochromen Aquatinten von 1927 als Untergrund bediente. Aufgrund ihrer Beschränkung des Farbauftrags auf die Binnenflächen der einzelnen Formen waren sie verhältnismäßig leicht zu identifizieren, auch wenn der Maler sie in einigen Fällen später als autonome Arbeiten fortführte. Möglicherweise ist hier allgemein der Beginn für die spätere Praxis des Malens auf Drucken bei Rouault anzusetzen. So fanden sich in der Donation’63 neben ihnen auch malerische Überarbeitungen von Aquatinten aus den Bänden „Cirque de l’Étoile filante“ und „Passion“ sowie von einzelnen Lithografien.¹¹¹³ Allerdings dürfte es sich bei ihnen ebenfalls in der Regel um einfache Fortführungen einstiger Farbversuche und nicht um eine systematische Nutzung der reproduktiven Möglichkeiten des Druckes gehandelt haben.

¹¹¹⁰ Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160 (vgl. Kapitel 1.1.1.).

¹¹¹¹ Forderung Vollards im Zusammenhang des Vertrages von 1913, zit. nach: Coutot 1985, 4.

¹¹¹² Vgl. Inachevé Nr. 870, Abb. 2.

¹¹¹³ Vgl. Abb. 93-95.

Von kaum geringerer Bedeutung als die Entdeckung der genannten Vorlage zum „Misere-re“ dürfte auch diejenige einiger stark überarbeiteter und teilweise fragmentierter Gouachevorlagen zu den Holzschnitten von „Passion“ sein.¹¹¹⁴ Sie wurden von Rouault offenbar im Zuge der allgemeinen Überarbeitung jener Vorlagen verworfen und durch neue Arbeiten ersetzt. Angesichts dieses Befundes muss die bislang gängige Auffassung revidiert werden, dass es sich bei den heute im Idemitsu Museum of Art in Tokio befindlichen Bildern zu „Passion“ stets um die vom Maler Mitte der dreißiger Jahre überarbeiteten Originalvorlagen handelt. Wie zahlreiche begleitende Studien und Variationen zeigt dies den großen, für den Blick von außen fast unverhältnismäßig erscheinenden Aufwand, mit dem Rouault an die von Vollard erbetene Überarbeitung der Gouachevorlagen ging. Darüber hinaus fand sich unter den Arbeiten der Donation’63 eine später leicht überarbeitete Vorlage zum Motiv „Christ et sainte femme“¹¹¹⁵ aus der Reihe der insgesamt 17 Aquatinten zu „Passion“. Auch sie stellt das bislang einzige Beispiel einer solchen Vorlage dar.

Hinsichtlich des malerischen Œuvres war der Befund dagegen wesentlich heterogener und nicht durch jene Eindeutigkeit der Bezüge gekennzeichnet. Zwar zeigte sich, dass Rouault auch hier bestehende Themen immer neu umkreiste und wiederholt aufnahm. Bei der Praxis der Überarbeitung ging der jeweilige Ursprung jedoch naturgemäß ganz in der neuen Komposition auf und war nur noch selten greifbar. Neben einer freien Variation des Bildes „Christ en croix“¹¹¹⁶ aus dem Jahr 1920 sowie dem interessanten Fall einer Studie über einer Fotografie von „Jésus chez Marthe et Marie“¹¹¹⁷ (um 1945) konnte jedoch auch die Überarbeitung eines frühen Landschaftsbildes aus der 1910 bis 1912 entstandenen Reihe „Hiver“¹¹¹⁸ gegen Ende der 1940er Jahre identifiziert werden. Dabei erstaunte, wie Rouault hier nach fast vier Jahrzehnten unter radikal veränderten stilistischen Vorzeichen doch sensibel auf die vorgefundene Komposition reagierte und durch die vorgenommenen Retuschen zu einer signifikanten Klärung und Verdichtung derselben gelangte.

Vor allem aber galt das Augenmerk bei den im Kontext des malerischen Œuvres stehenden Arbeiten dem Status des Inachevé und dem Versuch einer allgemeinen Rekonstruktion einzelner Stufen der Werkgenese mithilfe der unterschiedlichen, in ihnen dokumentierten Entwicklungsstadien. Dabei zeigte sich, dass sie keineswegs immer kurz vor der Vollendung standen, wie angesichts des bekannten Zögerns Rouaults vor dem Abschluss eines Bildes und der diesbezüglichen Vorwürfe seitens Vollards und seiner Erben zu vermuten

¹¹¹⁴ Vgl. Kapitel 3.4.

¹¹¹⁵ Inachevé Nr. 356, vgl. Abb. 40.

¹¹¹⁶ Inachevé Nr. 517, vgl. Abb. 78-79.

¹¹¹⁷ Inachevé Nr. 99, vgl. Abb. 80-82.

¹¹¹⁸ Inachevé Nr. 60, vgl. Abb. 76-77.

gewesen wäre. So konnten mit den Momenten des „Komponierens“¹¹¹⁹, des „Konsolidierens“¹¹²⁰ und des „Differenzierens“¹¹²¹ drei zentrale, durch eine zunehmende materiale, formale und inhaltliche Verdichtung gekennzeichnete Stufen ausgemacht werden. Neben den in diesem Zusammenhang vorgestellten Beispielen eines einfachen Inachevés fanden sich jedoch auch solche, die auf ein andauerndes Ringen mit dem Werk noch nach seinem vermeintlichen Abschluss hinwiesen und unter dem Begriff eines „Inachevé jenseits der Vollendung“¹¹²² zu fassen versucht wurden.

Hinter dem Phänomen des Inachevé stand bei Rouault zunächst ein romantisches Werkverständnis, das von einer bleibenden Dialektik zwischen Werk und Idee geprägt war und seinen wohl prägnantesten Ausdruck in der Figur des Malers Frenhofer aus Honoré de Balzacs „Le Chef-d’œuvre inconnu“ (1831) fand.¹¹²³ Hoher künstlerischer Anspruch und permanente Selbstzweifel ließen Frenhofer das als Synthese seines Schaffens angekündigte „Meisterwerk“ immer wieder überarbeiten, bis die jungen Maler François Pourbus und Nicolas Poussin als seine erwartungsvollen Bewunderer schließlich erstaunt vor einer „mu-raille de peinture“¹¹²⁴ standen. Das tragische Ende jener Novelle aber hielt die nachfolgenden Künstlergenerationen bis hinein in die Moderne keineswegs von vergleichbaren Ansprüchen ab. Vielmehr waren Cézanne als Wegbereiter der Moderne und Picasso als deren bedeutendster Exponent glühende Verehrer Frenhofers.¹¹²⁵ Noch mehr als diese aber verkörperte Rouault in seinem Werk die kompromisslose künstlerische Suche jener fiktiven Figur und das mit ihr einhergehende Phänomen des Inachevé. Schon 1913 hatte es in einem Brief an Suarès geheißen: „j’ai toujours dans l’œil et dans l’esprit un progrès à accomplir.“¹¹²⁶

Eine beträchtliche zusätzliche Brisanz erhielt die Problematik bei Rouault durch die besonderen äußereren Umstände seiner über 25-jährigen Zusammenarbeit mit Vollard.¹¹²⁷ So scheint der Maler hier zwischen den eigenen Ansprüchen und den Forderungen des Kunsthändlers regelrecht aufgerieben worden zu sein. Hatte er beim Atelierkauf durch Vollard 1913 mit der ungewöhnlichen Klausel bezüglich des Inachevé noch selbst um Aufschub für die Vollendung der ihn umfassenden Arbeiten gebeten, so verfolgte ihn diese Forde-

¹¹¹⁹ Vgl. Kapitel 4.2.1.

¹¹²⁰ Vgl. Kapitel 4.2.2.

¹¹²¹ Vgl. Kapitel 4.2.3.

¹¹²² Vgl. Kapitel 4.3.3.

¹¹²³ Vgl. Kapitel 7.1.1.

¹¹²⁴ Balzac 2006, 74.

¹¹²⁵ Vgl. Kapitel 7.1.1.

¹¹²⁶ Brief vom 01.11.1913, in: Rouault/Suarès 1960, 81f.

¹¹²⁷ Vgl. Kapitel 7.2.1.

rung nun nicht nur hartnäckig bis in die späten dreißiger Jahre. Vor allem ließen ihm zahlreiche weitere, schon bald von ihm wie vom Kunsthändler angestoßene grafische Projekte kaum mehr Zeit für eine Beschäftigung mit den Bildern aus dem „achat 1913“¹¹²⁸. Ihre Vollendung erwies sich vor diesem Hintergrund wie ein fortgesetztes, durch immer neue Vorhaben unterbrochenes „work in progress“¹¹²⁹.

Später hat sich der Maler hingegen den hier erzwungenen Rhythmus aus zeitlich mitunter weit auseinander liegenden Bearbeitungsdurchgängen in der sich mehr und mehr etablierenden Praxis einer Malerei „à reculons“¹¹³⁰ zu eigen gemacht, indem er die jeweils notwendigen Trocknungszeiten durch die Arbeit an anderen, parallel begonnenen Bildern nutzte. Diese Entwicklung kennzeichnete vor allem die letzten beiden Schaffensjahrzehnte nach dem Tod Vollards, als sich die beschriebene Praxis mit einer frei entfalteten malerischen Leidenschaft verband und der herkömmliche Abschluss der Bilder für Rouault zunehmend in den Hintergrund geriet. So erschienen die Übermalungen schließlich wie eine „Perpetuierung der Skizze“¹¹³¹, bei welcher der anhaltende Dialog des Künstlers mit dem Medium des Bildes und der in ihm in den Blick genommenen Wirklichkeit im Vordergrund stand.¹¹³² Der je neue Farbauftrag führte das Bild dabei nicht mehr einer Vollendung im eigentlichen Sinn zu, sondern fügte ihm oft lediglich eine neue, der aktuellen stilistischen Entwicklung entsprechende Facette hinzu.

Diese im Spätwerk Rouaults als entscheidende Lösung innerhalb der Spannung zwischen Werk und Idee aufscheinende dialogische Komponente zeigte sich auch in einer Vielzahl kleinformatiger Studien unter den Arbeiten der Donation'63.¹¹³³ Sie begleiteten die Arbeit des Malers an den autonomen Bildern, ohne ganz in dieser Referenzialität aufzugehen. Vielmehr wurden sie als weitgehend gleichberechtigtes Medium des Dialogs zu einem Sinnbild jener die autonomen Bilder und ihre immer neuen Überarbeitungen bestimmenden Verbindung aus Selbstreferenzialität und bleibender Offenheit auf die im Medium des Bildes in den Blick genommene Wirklichkeit. Flach über den großen Arbeitstisch gebreitet, der bei Rouault schon bald nach der Akademiezeit die klassische Staffelei abgelöst hatte,¹¹³⁴ konnten sie von ihm nach Belieben hergenommen und bearbeitet werden, ohne dass sie einer letzten Vollendung zugeführt werden mussten. Ganz in malerischer Leidenschaft

¹¹²⁸ Rouault in einem Brief an Vollard vom 14.10.1920, in: Rouault 1994, 160.

¹¹²⁹ Vgl. Lampe 2006, 214ff

¹¹³⁰ Passeron 1974, 305ff, vgl. Kapitel 5.3.1.

¹¹³¹ Vgl. Kapitel 7.2.2.

¹¹³² Vgl. Kapitel 4.3.2.

¹¹³³ Vgl. Kapitel 4.5.2.

¹¹³⁴ Vgl. Kapitel 5.3.3.

versunken, bewegte sich Rouault hier zwischen ihnen wie einst als Glasmaler inmitten von „mosaïques de verres“, die er 1911 in einem Brief an Suarès rückblickend als „mon Paradis“¹¹³⁵ bezeichnet hatte.

Die Offenheit jenes Dialogs wurde dabei auch durch die Wahl des Papiers als bevorzugtem Untergrund begünstigt, das von Rouault erst später gegebenenfalls auf Leinwand aufgezogen wurde.¹¹³⁶ Auf diese Weise konnte der Maler jede seiner Arbeiten mit der Lockerheit einer Studie beginnen und erst bei erfolgreichem oder vielversprechendem Verlauf mit ihr den Anspruch eines autonomen, auf Vollendung hin ausgerichteten Werkes verbinden. Zugleich barg diese Vorgehensweise eine Reihe von praktischen Vorteilen, die im Vergleich zur Leinwand eine deutlich größere Flexibilität im Werkprozess versprachen. So erleichterte sie nicht nur das freie Bewegen der jeweiligen Arbeit auf der Tischplatte, sondern auch spätere Eingriffe in deren Format durch Beschneidungen und Fragmentierungen, aber auch Ergänzungen und Collagierungen.¹¹³⁷ Vor dem Hintergrund dieser schier unerschöpflichen Möglichkeiten Rouaults im Umgang mit den ihn umgebenden Arbeiten wird nicht zuletzt auch seine Bezeichnung derselben als „clavier pictural“¹¹³⁸ verständlich.

Als entscheidendes Instrument des zunehmend im Zentrum seiner Arbeit stehenden Dialogs diente Rouaults indes eine bildimmanente dialogische Komponente. So konnte gezeigt werden, dass die zentralen bildnerischen Elemente von Farbe und Zeichnung aufgrund der unterschiedlichen für sie verwendeten Materialien in getrennten Arbeitsdurchgängen behandelt wurden und hier als wechselseitige Korrektive zueinander traten.¹¹³⁹ Jeder mit einem der beiden Elemente vorgenommene Eingriff rief dabei nach einer natürlichen Ergänzung durch das jeweils andere. Damit aber materialisierten die von Rouault in seiner besonderen Form des Cloisonnisme weitgehend autonom entwickelten Elemente in gewisser Weise die unterschiedlichen, von ihm in jenem Dialog immer neu eingenommenen Perspektiven. Zugleich schien in ihrem bleibenden Dualismus ein der Kunst Rouaults inhärentes Moment des Inachevé auf, das seine Arbeit am einzelnen Bild notwendig zu einem „dialogue à l’infini“¹¹⁴⁰ werden ließ.

Angesichts der wiederholten, oft über Jahre und Jahrzehnte fortgesetzten, unter je neuen Blickwinkeln geführten Auseinandersetzung Rouaults mit dem einzelnen Bild aber schien sich in dessen Genese letztlich auch die Entwicklung seines Gesamtwerks zu spiegeln. Da-

¹¹³⁵ Brief vom 22.08.1911, in: Rouault/Suarès 1960, 7.

¹¹³⁶ Vgl. Kapitel 1.2.3. sowie 5.1.3.

¹¹³⁷ Vgl. Kapitel 4.5.1. sowie 5.2.2.

¹¹³⁸ Rouault in einem Brief an Georges Chabot, zit. nach: Dorival (Centenaire) 1971, 153.

¹¹³⁹ Vgl. Kapitel 6.1.1.

¹¹⁴⁰ Vgl. Kapitel 4.3.2.

bei verband sich das konkrete, ganz sich selbst genügende sinnliche Erlebnis des schöpferischen Augenblicks mit dem Ernst einer lebenslangen Recherche. Dorival hatte dies eigens im Blick auf die Arbeiten der Donation'63 sowie im Rückgriff auf des Malers eigene Worte treffend herausgestellt: „Vent qui passe“ et effort continu pendant des années sur les mêmes toiles, tels sont les deux aspects contradictoires et étonnantes de l'art de Rouault dans les „inachevés“.¹¹⁴¹ Zusammen mit der Angewohnheit variierenden Umkreisens einmal gefundener und bewährter Motive führte diese Praxis zu einer starken horizontalen und vertikalen Vereinheitlichung des Werkes.¹¹⁴² Die Lebendigkeit und der Nuancenreichtum in seiner je neuen Erschließung bargen jedoch einen ganzen „Kosmos“. So heißt es bei Stephan Koja:

Kontinuität und ein fast unmerkliches „Ausreifen“ und „Wachsen“ eines einmal gefundenen Ausdruckskanons und ikonografischen Repertoires sind für Rouault charakteristischer als jähe Stilwechsel. Er erschloß sich seinen *einen* geistigen Kosmos bis in die letzte Dimension, anstatt flüchtiger Besucher vieler Welten zu sein.¹¹⁴³

Als besonders adäquater Zugang zu diesem „Kosmos“ Rouaults aber erwies sich gerade vor dem Hintergrund des dialogischen Charakters seiner Arbeit erneut die Frage nach dessen konkreter Genese im Werkprozess.

Zugleich zeigte sich im Werkprozess des oft als Solitär bezeichneten Künstlers exemplarisch und nicht selten in einer letzten Radikalität Charakteristisches der künstlerischen Arbeit in einer ganzen Epoche. So stellte Éric Darragon seinen Aufsatz zum Katalog der Rouault-Retrospektive im Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg im Jahr 2006 unter die bezeichnende Überschrift: „Georges Rouault. Exclusivement peintre parmi les peintres“¹¹⁴⁴. Auch wenn eine Einordnung des entsprechende Befundes in den Kontext der allgemeinen künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit in dieser Arbeit bereits punktuell erfolgt ist, wäre zur Vertiefung dieses Aspektes eine eingehendere Konfrontation mit ähnlich ergiebigen Befunden bei anderen Künstlern der Klassischen Moderne wünschenswert. Und so sei abschließend die Hoffnung geäußert, dass mit den vorliegenden Untersuchungen nicht nur ein neuer Zugang zum Werk Rouaults eröffnet, sondern auch eine erneute und vertiefte Auseinandersetzung mit grundlegenden Fragen der künstlerischen Poiesis angestoßen werde.

¹¹⁴¹ Dorival (Centenaire) 1971, 153., vgl. auch Kapitel 7.2.2. Die Formulierung „vent qui passe“ wurde einem Brief Rouaults an Suarès entnommen (Brief vom 18.11.1915, in: Rouault/Suarès 1960, 133).

¹¹⁴² Vgl. Kapitel 6.2.2.

¹¹⁴³ Koja 1993, 31.

¹¹⁴⁴ AK Strasbourg 2006, 69-81.

Literaturverzeichnis

Literatur Rouault

Quellen (chronologisch)

Brief an Édouard Schuré von 1905, in: AK Strasbourg 2006, 22.

La toison d'or, Mercure de France, 16.11.1910, in: AK Strasbourg 2006, 24.

Le grand pan, Mercure de France, 16.11.1910, in: AK Strasbourg 2006, 23.

Noli me tangere, Mercure de France, 16.11.1910, in: Rouault 1994, 55-58.

Sur le métier de peindre, Antwort auf eine Umfrage, Gil-Blas, Paris 1912, in: Rouault 1994, 63-64.

Ingres ressuscité, Mercure de France, 10.12.1912, in: Rouault 1994, 59-62.

L'Artiste, Miserere, Mères (Trois petits poèmes), Les Soirées de Paris, Nr. 26/27, Juli/August 1914, in: Rouault 1994, 125-127.

Toque noire, robe rouge, Les peintres français nouveaux, Nr. 8, Paris 1921, in: Rouault 1994, 65-66.

Interview mit Georges Charensol, in: Charensol, Georges, Chez Georges Rouault, Paris-Journal, 14.11.1924.

Interview mit Jacques Guenne, Les Nouvelles littéraires, Paris, 15.11.1924, in: Strasbourg 2006, 33-36.

Enquête sur l'art d'aujourd'hui. Réponse à une enquête de Christian Zervos, Les Cahiers d'art, 1-4, 1925, in: Strasbourg 2006, 39-43.

Souvenirs intimes. Hommage à Moreau, Bloy, Cézanne, Baudelaire, Renoir, Daumier, Huysmans et Degas, Paris 1926.

Propos d'artistes, Comoedia, Paris 1926, in: Strasbourg 2006, 45-46.

La réponse du berger, Georges Rouault n'écrira pas sur Ambroise Vollard, Comœdia, 03.01.1926, in: Morel 2007, 477f.

Brief Georges Rouaults an Christian Zervos, Cahiers d'Art, Nr.3, 1928, 102.

Quel est votre paysage préféré?, L'Intransigeant, 02.04.1929, in: Strasbourg 2006, 49.

Paysage légendaires, Paris 1929, in: Rouault 1994, 132-134.

Brief an Georges Chabot vom 21.10.1931, in: Strasbourg 2006, 251, Anm. 62.

L'art peut-il utiliser la photographie?, Revue de l'art ancien et moderne, Paris, März 1936, 88.

Anciens et modernes, Verve, 15.11.1938.

Cirque de l'Étoile Filante, Paris 1938 (Neuedition: Paris 2004).

Conceptions picturales, Verve, No.4, Januar-März 1939, 104. (Erstpublikation in Englisch als „Pictorial conceits“)

Visages réels ou imaginaires, Verve, Juli-Oktober 1939.

Divertissement, Verve, 1943.

Soliloques, Neuchâtel 1944 (Neuedition: Paris 1992).

Sur le métier de peindre, Art Présent, Nr.1, 1945, in: Rouault 1994, 63-64.

L'essentiel, peindre, Spectateur, 18.06.1946.

En souvenir d'Ambroise Vollard, 1946 (unveröffentlicht, Archiv der Fondation Georges Rouault)

Commentaire pictural, Vorwort zu: Jewell, Edward, Alden, Rouault, Paris 1947.

Stella Vespertina, Paris 1947, in: Rouault 1994, 108-116.

Rouault nous parle, Le Figaro littéraire, Paris, 03.-10.01.1948.

Vorwort zum „Miserere“, Paris 1948.

Beitrag Rouaults zur International Conference of Artists der UNESCO 1952 in Venedig unter: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001416/141658fb.pdf> (20.08.2009).

L'Atelier, Les Arts, Paris, Mai 1956.

Peintres et sculpteurs, où allons-nous?, L'Intransigeant, Paris, 04.01.1957.

La dernière déclaration de Rouault, Les Arts, Paris, 19.-25.02.1958.

Rouault/Suarès 1960: Georges Rouault – André Suarès. Correspondance Paris 1960.

Rouault 1994: Sur l'art et sur la vie, Paris 1971 (Neuedition: Paris 1994).

Zeitungsaufnahmen zur Causa Rouault-Vollard ohne Angabe des Autors

L'affaire Rouault-Vollard, Le Figaro, Paris, 23 Mai 1946.

À qui appartient la peinture de Rouault, Libé Soir, Paris, 23. Mai 1946.

En marge du procès Rouault-Vollard, Le Monde, Paris, 8. Juni1946.

Unfinished Business, Time Magazine, New York, Montag, 22. Juli 1946.

Sekundärliteratur (alphabetisch nach Autoren)

Apollinaire 1971: Apollinaire, Guillaume, Les „Grotesques“ de Rouault, in: XXe siècle 1971, 25.

Assante di Panzillo 2006: Assante di Panzillo, Maryline, La dispersion de la collection Vollard, in: AK New York 2006, 274-279.

Bahr 1996: Bahr, Carolin, Religiöse Malerei im 20. Jahrhundert am Beispiel der religiösen Bildauffassung im gemalten Werk von Georges Rouault (1871-1958), Stuttgart 1996.

Beck 1983: Beck, Rainer, Form – Farbe – Harmonie, in: Köln 1983, 75-117.

Bellini 1972: Bellini, Paolo, Georges Rouault. Uomo et artista, Mailand 1972.

Bellini 1998: Bellini, Paolo, Bedeutung des Miserere, in: AK Lugano 1997, 149-155.

Briand 2004: Briand, Martine, La donation Rouault, histoire singulière d'une libéralité, in: AK Chambéry 2004, 49-55.

Bounakoff 2009: Bounakoff, Pierre-Nicolas, Les œuvres détruites par Georges Rouault, Mémoire d'étude, École du Louvre, Paris 2009 (unveröffentlicht).

Bruno 1997: Bruno, Gianfranco, Rouaults „mystische“ Landschaft, in: AK Lugano 1997, 87-110.

Cahn 2007: Cahn, Isabelle, Ambroise Vollard. Un marchand d'art et ses trésors, Paris 2007.

Cartier 1956: Cartier, J.A., Rouault. Artisan, Jardins des Arts, Nr. 20, Paris, Juni 1956.

Cassou 1971: Cassou, Jean, L'Alchimiste, in: XXe siècle 1971, 81-86.

Cernuschi 2008: Cernuschi, Claude, Georges Rouault and the rhetoric of expressionism, in: Religion and the arts, 12.2008, 4, 479-539.

Chabot 1971: Chabot, Artiste et marchand, in: XXe siècle 1971, 55-56.

Chapon/Rouault 1978, Bd. I/II: Chapon, François, und Isabelle Rouault, Georges Rouault, Œuvre Gravé, 2 Bde, Monaco 1978.

Chapon 1992: Chapon, François, Le livre des livres de Rouault, Monte-Carlo 1992.

Charensol 1926: Charensol, Georges, Georges Rouault – L'homme et l'œuvre, Paris 1926.

Chastel 1964: Chastel, André, Au Louvre. Rouault: révélation de l'atelier, in: Le Monde, 02.07.1964.

Cherchève 1991: Cherchève, Anne, Georges Rouault et ses techniques picturales et un aperçu de son œuvre. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris 1991. (unveröffentlicht, Fondation Georges Rouault)

- Chiappini 1997:** Chiappini, Rudy (Hg), Biographie Georges Rouault, in: AK Lugano 1997, 243-256.
- Courthion 1962:** Courthion, Pierre, Georges Rouault. Leben und Werk, Köln 1962.
- Courthion (Paris) 1962:** Courthion, Pierre, Georges Rouault, Paris 1962.
- Courthion 1980:** Courthion, Pierre, Georges Rouault, Köln 1980.
- Courthion 1969:** Courthion, Pierre, Visages. Dix études de l'atelier, Paris 1969.
- Coutot 1985:** Coutot, Maurice, Georges Rouault, mon ami, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Palais de l'Institut, Paris 22. Mai 1985.
- Dahme (Boston) 2008:** Dahme, Stephan, "Pilgrim of art": Artistic Autonomy and Christian Commitment in Rouault's Late Work, in: AK Boston 2008, 379-388.
- Dahme (Freiburg) 2008:** Dahme, Stephan, „Pilger der Kunst“ – Zum 50. Todestag des Malers Georges Rouault, Stimmen der Zeit, 226/2, Freiburg 2008, 101-116.
- Descargues 1947:** Descargues, Pierre, L'Affaire Rouault-Vollard ou les droits du créateur, Arts, 21 mars 1947.
- DeStefano 2006:** DeStefano, Dolores, Never Satisfied: The Making of Miserere et Guerre, in: AK New York, 2006.
- Dorival/Rouault 1988:** Dorival, Bernard, und Isabelle Rouault, Rouault – L'Œuvre peint, Band I, Monte-Carlo 1988.
- Dorival/Rouault 1989:** Dorival, Bernard, und Isabelle Rouault, Rouault – L'Œuvre peint, Band II, Tokio 1990.
- Dorival 1956:** Dorival, Bernard, Cinq études sur Georges Rouault, Témoins du XXe siècle, Paris 1956.
- Dorival 1964:** Dorival, Bernard, Georges Rouault. Œuvres inachevées données à l'État, Paris 1964, zugl. AK Musée du Louvre, Juni bis November 1964.
- Dorival (Centenaire) 1971:** Dorival, Bernard, Katalogkommentar zu: AK Paris 1971.
- Dorival (XXe siècle) 1971:** Dorival, Bernard, Rouault et Pascal, in: XXe siècle 1971, 41-48.
- Dumas 2007:** Dumas, Ann, Ambroise découvreur de l'avant-garde, in: AK Paris 2007, 163-170.
- George 1925:** George, Waldemar, Georges Rouault: Ein romantischer französischer Maler, Kunstabllatt, Bd. 4, 1925, 225-229, in: AK Köln 1983, 65-67.
- George 1946:** George, Waldemar, Rouault a gagné son procès, Opéra, 17 juillet 1946.
- George/Nouaille-Rouault 1981:** George, Waldemar, und Geneviève Nouaille-Rouault, Rouault und seine Welt, Bayreuth 1981.

- Giertler 2007:** Giertler, Camille, Les dernières œuvres, in: AK Strasbourg 2006, 182-193.
- Gohr 1983:** Gohr, Siegfried, Rouault, Cézanne und die Methode der Malerei, in: AK Köln 1983, 119-133.
- Gohr 1997:** Gohr, Siegfried, Von der menschlichen Komödie zur „condition humaine“, in: AK Lugano 1997, 41-58.
- Goizueta, Roberto S.**, Rouault's Christ: A Call to Aesthetic Conversion, in: AK Boston 2008, 449-457.
- Gôto 2008:** Shinji Gôto, Georges Rouault dans l'histoire moderne Japonais, in: AK Paris 2008, 24-31.
- Greenberg 1986:** Greenberg, Clement, Review of an Exhibition of Georges Rouault, The Nation, 05.05.1945, in: O'Brian, John (Hg), Clement Greenberg, The collected essays and criticism, Band 2, Arrogant purpose, 1945-1949, Chicago 1986, 23-25.
- Hahnloser-Ingold 1992:** Hahnloser-Ingold, Margrit, L'accueil de Rouault en Suisse: témoignage d'une amitié, in: AK Paris 1992, 39-42.
- Hergott 1992:** Hergott, Fabrice, Le premier Rouault, in: AK Paris 1992, 53-59.
- Hergott 1993:** Hergott, Fabrice, Rouault, Recklinghausen 1993.
- Hergott 1997:** Hergott, Fabrice, Das Licht des Abends. Die letzten Werke, in: AK Lugano 1997, 113-128.
- Hergott 2006:** Hergott, Fabrice, Rouault, réconsideré, in: AK Strasbourg 2006, 15-18.
- Hoog 1964:** Hoog, Michel, La Donation Rouault au Louvre, Études, Sept. 1964, 215-219.
- Izard 1961:** Izard, Georges, Le droit moral de l'artiste dans les procès Rouault et Bonnard, Art de France, 1/1961.
- Keenan 2008:** Keenan, James F., Et Véronique au tendre lin passe encore sur le chemin..., in: AK Boston 2008, 437-448.
- Koja 1993:** Koja, Stephan, Georges Rouault, Malerei und Graphik, München 1993, zugl. AK Salzburger Landessammlungen Rupertinum, 17.07.-17.10.1993.
- Koja 1995:** Koja, Stephan, Georges Rouault: die Suche nach dem wahren Bild des Menschen, in: Prat, E. H. und M. Rassem (Hg), Kunst und Ethos: Deutungsprobleme der modernen Kunst, Frankfurt 1995, 177-194.
- Künzi 2008:** Künzi, Françoise, Ambroise Vollard, un marchand pour la vie, in: AK Paris 2008, 176-179.
- Lajoix 1992:** Lajoix, Anne, Rouault céramiste, in: AK Paris 1992, 43-51.
- Lampe 2006:** Lampe, Angela, Work in progress. Les œuvres inachevées, in: AK Strasbourg, 2006, 214-221.

Lhote 1923: Lhote, André, Rouault, L'Amour de l'art, 12.12.1923.

Maritain, J. 1910: Maritain, Jacques (unter dem Pseudonym Jacques Favelle), G. Rouault, Einführung zum Katalog der Ausstellung „Peintures et céramiques de G. Rouault“ in der Galerie Druet, 21.02.-05.03.1910, Paris 1910.

Maritain, J. 1924: Maritain, Jaques, Georges Rouault, La Revue Universelle, 15. Mai 1924, in: AK Paris 1992, 224.

Maritain J. 1986: Maritain, Jacques, Art et scolastique, in: Maritain, Jacques et Raïssa, Œuvres Complètes, Volume I, Fribourg/Paris 1986, 642.

Maritain, R. 1954: Maritain, Raïssa, Die großen Freundschaften, Begegnungen mit Henri Bergson, Léon Bloy, Jacques Maritain, Pierre von der Meer de Walheren, Charles Péguy, Ernest Psichari, Georges Rouault, Pierre Termier und anderen Zeugen des Glaubens, Heidelberg 1954.

Marx 1971: Marx, Roger, Le testament de Rouault, in: XXe siècle 1971, 117-118.

Metken 1964: Metken, Günter, Der Nachlass Georges Rouaults im Louvre, Das Kunstmuseum. The work of art, 5, XVIII, November 1964, 19.

Morel, J.-P. 2006: Morel, Jean-Paul, Ambroise Vollard/Georges Rouault: deux „solitaires égarés dans la jungle“, in: AK Strasbourg 2006, 141-146.

Morel, J.-P. 2007: Morel, Jean-Paul, C'était Ambroise Vollard, Paris 2007.

Morel, M. 1951: Morel, Maurice, Einführung zu: Georges Rouault, Misereure, München 1951, 9-16.

Nouaille-Rouault 1998: Nouaille-Rouault, Geneviève, Rouault, mon père, Paris 1998.

Perruchot 1967: Perruchot, Henri, Rouault, L'insatisfait, Jardins des Arts, Nr. 149, April 1967.

Picon 1971: Picon, Gaëtan, Dans la lignée de Goya, in: XXe siècle 1971, 35-40.

Poulan 1946: Poulan, Élisabeth, Art contre commerce, Résistance, 23 mai 1946.

Puy 1920: Puy, Michel, G. Rouault et son œuvre, Paris 1920, in: AK Paris 1992, 215-217.

Rabinow 2006: Rabinow, Rebecca, A., Vollard and Rouault, in: AK New York 2006, 163-170.

Rabinow 2007: Rabinow, Rebecca, A., Vollard et Rouault, un lien indéfectible, in: AK Paris 2007, 174-181.

Rivièrre 1910: Rivièrre, Jacques, Une exposition de Georges Rouault, La Nouvelle Revue Française, 1910, 49-51, in: AK Paris 1992, 202.

Robadur 2004: Robadur, Oihana, Georges Rouault. Al margen de las doctrinas, Madrid 2004.

Rouault, I. 1985: Rouault, Isabelle, Unveröffentlichtes Communiqué für den Direktor der Musées de France, Hubert Landais, Paris 1985, in: Briand 2004, 51.

Rouault, I. 1961: Rouault, Isabelle, Réponse à Maître Georges Izard, Art de France, Vol. 1, 1961.

Roulet 1944: Roulet, Claude, Einführung zu: Rouault, Georges, Soliloques, Neuchâtel 1944.

Roulet 1961: Roulet, Claude, Rouault. Souvenirs, Paris 1961.

Russell 1966: Russell, John, Einführung zu: Rouault, AK London 1966.

Schloesser 2005: Schloesser, Stephen, Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Post-war Paris 1919-1933, Toronto 2005.

Schloesser 2008: Schloesser, Stephan (Hg), Mystic Masque. Semblance and Reality in Georges Rouault, 1871-1958, Boston 2008, zugl. AK McMullen Museum of Art, Boston College, 30.08.-07.12.2008.

Suarès 1940: Suarès, André, Nouvelle Revue Française, Paris, 1940, 184-193.

Thrall Soby 1945: Thrall Soby, James, Georges Rouault: paintings and prints, New York 1945.

Vauxcelles 1924: Vauxcelles, Louis, Rouault et Vollard, Ère nouvelle, 24 avril 1924.

Venturi 1948: Venturi, Lionello, Georges Rouault, Paris 1948.

Venturi 1959: Venturi, Lionello, Rouault. Biographisch-kritische Studie, Genf 1959.

Vialatte 1947: Vialatte, Alexandre, L'homme qui a vendu son ombre. Lendemain d'un procès, Spectateur, 25.03.1947.

Wahl 1958: Wahl, Jean, Ansprache im Palais Chaillot 1958, in: XXe siècle 1971, 126-127.

Waller 1984: Waller, Bret, Rouault's Abandonné: Transformation of an Image, Porticus. Journal of the Memorial Art Gallery of the University of Rochester, VII, 1984, 30-36.

Zucchelli 1991: Zucchelli, Anne-Marie, Georges Rouault: écrire comme peindre, in: L'Histoire de l'art, 15.1991 (Sept.), Paris 1991, 79-86.

Zucchelli-Charron 1990 : Zucchelli-Charron, Anne-Marie, Les écrits de Georges Rouault et la critique d'art de son temps. Quelle parole possible sur la création?, unveröffentlicht, Dissertation Université Paris IV, Paris 1990.

Zucchelli 1992: Zucchelli, Anne-Marie, Chronologie et témoignages, in: AK Paris 1992, 155-239.

Ausstellungskataloge (chronologisch)

AK Paris 1964: Dorival, Bernard (Hg), Georges Rouault. Œuvres inachevées données à l'État, Musée du Louvre, Juni bis November 1964, Paris 1964.

AK London 1966: Russell, John (Hg), Rouault, Tate Gallery London, 08.10.-13.11.1966, London 1966.

AK Paris 1971: Cassou, Jean, (Hg), Georges Rouault, Exposition du Centenaire, Musée national d'art moderne, Paris, 27.05.-27.09.1971, Paris 1971.

AK Basel 1971: Georges Rouault: Visionnaire, Galerie Beyerle, September bis November 1971, Basel 1971.

AK München 1974: Georges Rouault (1871-1958), Haus der Kunst München, 04.06.-28.07.1974, München 1974.

AK Köln 1983: Gohr, Siegfried (Hg), Georges Rouault, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11.03.-08.05.1983, Köln 1983.

AK Paris 1992: Hergott, Fabrice (Hg), Rouault. Première période 1903-1920, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 27.02-04.05.1992, Paris 1992.

AK Salzburg 1993: Koja, Stephan, Georges Rouault, Malerei und Graphik, Salzburger Landessammlungen Rupertinum, 17.07.-17.10.1993, München 1993.

AK Lugano 1997: Chiappini, Rudy (Hg), Georges Rouault, Museo d'Arte Moderna, Villa Malpensata, Lugano 23.03.-22.06.1997, Lugano 1997.

AK Chambéry 2004: Fernex de Mongex, Chantal (Hg), Georges Rouault et le cirque, Musée des Beaux-Arts de Chambéry, 26.11.2004-28.02.2005, Chambéry 2004.

AK New York 2006: Flora, Holly, and Soo Yun Kang (Hg), Georges Rouault's Miserere et Guerre: this anguished world of shadows, Museum of Biblical Art, New York, 30.03.-28.05.2006, London 2006.

AK Strasbourg 2006: Hergott, Fabrice (Hg), Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 10.11.2006-18.03.2007, Strasbourg 2006.

AK Tokio 2008: Gôto, Shinji, Hommage à Georges Rouault. The Great Retrospective Exhibition of Georges Rouault, Idemitsu Museum of Art, Tokio, 17.06.-17.08.2008, Tokio 2008.

AK Boston 2008: Schloesser, Stephan (Hg), Mystic Masque. Semblance and Reality in Georges Rouault, 1871-1958, McMullen Museum of Art, Boston College, 30.08.-07.12.2008, Boston 2008.

AK Paris 2008: Restellini, Marc (Hg), Georges Rouault, Les Chefs-d'œuvres de la collection Idemitsu, Pinacothèque de Paris, 17.09.2008-18.01.2009, Paris 2008.

Gedenkband

XXe siècle 1971: Hommage à Georges Rouault, XXe siècle, numéro spécial, Paris 1971

Literatur allgemein

Quellen

Beckmann 1984: Beckmann, Max, Drei Briefe an eine Malerin, in: Beckmann, Max, Die Realität der Träume in den Bildern, Leipzig 1984, 180-185.

Balzac 1992: Balzac, Honoré de, Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt am Main 1992.

Balzac 2006: Balzac, Honoré de, Le Chef-d'œuvre inconnu, Paris 2006.

Baudelaire: Baudelaire, Charles, Art romantique, Paris 1852.

Cézanne 1962: Cézanne, Paul, Briefe, Zürich 1962.

Denis 1890: Denis, Maurice, Définition du Néo-Traditionalisme, Art et Critique, 30.08.1890.

Gazette du Palais 1946: La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1946 (2e sem.), 108-114.

Gazette du Palais 1947: La Gazette du Palais, Supplément au journal judiciaires quotidien, 1947 (1er sem.), 184-187.

Matisse 1908: Matisse, Henri, Notes d'un peintre, in: La Grande Revue, LII, 24, Paris, 25.12.1908.

Millet 1887: Millet, Jean-Francois, L'Artiste, Revue de l'art contemporain, Juli 1887, Bd. 3, 4-12.

Suarès 2005: Suarès, André, Passion, Paris 1939 (Neuedition: Paris 2005).

Vollard 1960: Vollard, Ambroise, Paul Cézanne. Gespräche und Erinnerungen, Zürich 1960.

Sekundärliteratur (alphabetisch nach Autoren)

Bach 2000: Bach, Friedrich Teja, Der Pfahl im Gewebe – Störungen im Werk Cézannes, in: AK Wien 2000, 63-83.

Balthasar 1965: Balthasar, Hans Urs von, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Teil 1, Band 3: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965.

Baxandall 1990: Baxandall, Michael, Ursachen der Bilder: Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.

Belting 1998: Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

Boehm 2000: Boehm, Gottfried, Prekäre Balance. Cézanne und das Unvollendete, in: AK Wien 2000, 29-39.

Denzinger 2005: Denzinger, Heinrich, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg/Basel/Wien 2005.

Doerner/Hoppe 2001: Doerner, Max, und Thomas Hoppe, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Leipzig 2001.

Goeppert 1992: Goeppert, Sebastian und Herma Goeppert-Frank, Nachwort zu: Balzac, Honoré de, Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt am Main 1992.

Haftmann 1965: Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1965.

Harrison 1998: Harrison, Charles und Paul Wood (Hg), Kunsththeorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. I (1895-1941), Ostfildern-Ruit 1998.

Klinger 1991: Klinger, Caroline, Ästhetik als Philosophie – Ästhetik als Kunsththeorie, in: Jaeschke, Walter (Hg.), Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805), Hamburg 1999.

Koschatzky 1999: Koschatzky, Walter, Die Kunst der Graphik, München 1999.

Kostka 2004: Kostka, Alexandre, und Françoise Lucbert, Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, 1870 – 1945, Berlin 2004.

Krause/Müller 1985: Krause, Gerhard und Gerhard Müller, Theologische Realencyklopädie, Band 14, Berlin/New York 1985.

Krüger 2007: Krüger, Matthias, Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München – Berlin 2007.

Liberman 1961: Liberman, Alexandre, Künstler im Atelier, Hannover 1961.

Losos 1988: Losos, Ludvík, Die Technik der Malerei, Prag 1988.

- Luckscheiter 2003:** Luckscheiter, Roman, L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2003.
- Lüthy 2006:** Lüthy, Michael, Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Berlin 2006.
- Passeron 1974:** Passeron, René, L'Œuvre pictural et les fonctions de l'apparence, Paris 1974.
- Schmalenbach 1986:** Schmalenbach, Bilder des 20. Jahrhunderts: die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986.
- Schröder 2000:** Schröder, Klaus Albrecht, Vollendet – Unvollendet, in: AK Wien 2000, 9-11.
- Taper 1984:** Taper, Bernard, Balanchine. A Biography. With a New Epilogue, New York 1984.

Ausstellungskataloge/ Tagungsbände (chronologisch)

- Saarbrücken 1959:** Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium (28. bis 30. Mai 1956 in Saarbrücken). Bern – München 1959.
- AK Wien 2000:** Schröder, Klaus Albrecht (Hg), Cézanne. Vollendet – Unvollendet, Kunstforum Wien, 20. 01.-25.04.2000, Ostfildern-Ruit 2000.
- AK New York 2006:** Rabinow, Rebecca, A. u.a. (Hg), Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patron of the avant-garde, Metropolitan Museum of Art, New York, 13.09.2006-07.01.2007, New York 2006.
- AK Paris 2007:** Roquebert, Anne (Hg), De Cézanne à Picasso. Chefs-d'œuvres de la galerie Vollard, Musée d'Orsay, Paris, 19.06.2007-16.09.2007, Paris 2007.

Literatur im Internet

- Joffre, Marie-Lydie,** Degas et le papier calque, <http://faqslepastel-marie-lydie-joffre.blogspot.com/2007/09/degas-et-le-papier-calque-1.html> (11.10.2009)
- Homepage des Institut national de la statistique et des études économiques:**
Zur Wertentwicklung des Francs in Frankreich zwischen 1908 und 1958:
<http://www.insee.fr/fr/themes/indicateur.asp?id=29&type=1&page=achatfranc.htm>
(04.02.2009)

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1** Georges Rouault 1953 in seinem letzten Atelier in der Pariser rue Émile Gilbert, Fotografie: Yvonne Chevalier © Fondation Georges Rouault
- Abb. 2** „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties“, Inachevé Nr. 870, zwischen 1918 und 1948 [Inv.-Verz. o. J.], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 60 × 41 cm
- Abb. 3** „La mort l'a pris comme il sortait du lit d'orties (II)“, Heliogravüre eines der aufgegebenen Projekte zum „Miserere“, vor 1922, ohne Maße, (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 117)
- Abb. 4** „Caïn“, Inachevé Nr. 405, 1917-1927, Chinatusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 73 × 53 cm
- Abb. 5** „Civilisation“, Inachevé Nr. 379 (recto), zwischen 1917 und 1927 [Inv.-Verz.: zwischen 1917 und 1926], Tusche auf Papier, 48,2 × 67,3 cm
- Abb. 6** „Civilisation“, Inachevé Nr. 379 (verso), zwischen 1917 und 1927 [Inv.-Verz.: zwischen 1917 und 1926], Tusche auf Papier, 48,2 × 67,3 cm
- Abb. 7** „L'aveugle parfois a consolé le voyant“, Inachevé Nr. 396, vor 1926, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 65 × 50 cm
- Abb. 8** „L'aveugle parfois a consolé le voyant“, „Miserere“ LV, 1926, Aquatinta, 58,5 × 43,5 cm
- Abb. 9** „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais!“, Inachevé Nr. 445, vor 1927, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, verleimt und auf Leinwand maroufliert, 65,2 × 50,6 cm
- Abb. 10** „Seigneur, c'est vous, je vous reconnais!“, „Miserere“ XXXII, 1927, Aquatinta, 65,5 × 50,5 cm
- Abb. 11** „...le mauvais grain lèvera demain (4)“, Projekt für „Miserere“, vor 1922, ohne Maße, Aquatinta, (vgl. Chapon/Rouault 1978, Bd. I, Kat.-Nr. 126)
- Abb. 12** „Paysage de Guerre No. 2“, Inachevé Nr. 376, vor 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Chinatusche auf Transparentpapier, auf Leinwand maroufliert, 65 × 44 cm
- Abb. 13** „Aimez-vous les uns les autres“, Inachevé Nr. 428, um 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Chinatusche und Pastell auf Aquatinta, „Miserere“ LV, 1926, 58,5 × 43,5 cm
- Abb. 14** „Christ en Croix“, 1936, Aquatinta aus der Sammlung der „Grandes Eaux-fortes en couleurs“, 64,5 × 48,7 cm

- Abb. 15** „Madeleine“, Inachevé Nr. 639, um 1934 [Inv.-Verz.: um 1920], Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, $33,3 \times 16,4$ cm
- Abb. 16** „La Vierge et Saint Jean“, Inachevé Nr. 640, um 1934 [Inv.-Verz.: um 1920], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $44,5 \times 12,8$ cm
- Abb. 17** „L’aveugle parfois a consolé le voyant“, Inachevé Nr. 432, um 1934 [Inv.-Verz.: o. J.], Gouache auf Aquatinta, auf Leinwand maroufliert, 58×43 cm
- Abb. 18** „Il arrive parfois que la route soit belle...“, „Miserere“ IX, 1922, Aquatinta, $37,5 \times 50,5$ cm (Blattformat: $50,5 \times 65,5$ cm)
- Abb. 19** „Il arrive parfois que la route soit belle...“, Inachevé Nr. 420, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: nach 1922], Öl, Tusche und Gouache auf Aquatinta, $41,9 \times 58,3$ cm
- Abb. 20** „Sunt lacrymae rerum...“, „Miserere“ XXVII, 1926, Aquatinta, 58×42 cm
- Abb. 21** „Sunt lacrymae rerum...“, Inachevé Nr. 443, zwischen 1926 und 1939 [Inv.-Verz.: nach 1936], Öl, Gouache und Tusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $64,6 \times 44,1$ cm
- Abb. 22** „Dans la coulisse“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 28, ganzseitig
- Abb. 23** „Cirque forain“, 1931-1939, Inachevé Nr. 727, Tusche, Gouache und Öl auf Transparentpapier, $30 \times 19,9$ cm
- Abb. 24** „Parade, danseuses“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 154, ganzseitig
- Abb. 25** „Parade, danseuses“, Inachevé Nr. 828, zwischen 1932 und 1949 [Inv.-Verz.: 1945-1949], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $30,1 \times 20,3$ cm
- Abb. 26** „Clowns“, 1932, Holzschnitt aus „Cirque de l’Étoile filante“, Seite 2, ganzseitig
- Abb. 27** „Clown debout“, Inachevé 136, zwischen 1932 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1935-1939], Entwurf zu einer Tapisserie, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $48,2 \times 32,6$ cm
- Abb. 28** „Enfant de la balle“, Inachevé Nr. 313, um 1935 bis 1939, Tusche, Gouache und Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $28,5 \times 19$ cm
- Abb. 29** „Enfant de la balle“, 1935, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, $30,5 \times 20,3$ cm

- Abb. 30** „Les ballerines“, Inachevé Nr. 113, um 1934 [Inv.-Verz.: nach 1934], Gouache und Tusche auf Transparentpapier, $28,8 \times 17,5$ cm
- Abb. 31** „Les ballerines“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, $30,7 \times 19,8$ cm
- Abb. 32** „Jongleur, maillot gris“, Inachevé Nr. 119, um 1934, Gouache und Tusche auf Aquatinta, $17,6 \times 18,3$ cm
- Abb. 33** „Jongleur (fond bleu)“, Inachevé Nr. 118, um 1934, Öl, Tusche, Gouache und Pastell auf Gravur, $16,2 \times 16,4$ cm
- Abb. 34** „Jongleur“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, $31,2 \times 20,2$ cm
- Abb. 35** „Douce amère“, 1934, Aquatinta aus „Cirque de l’Étoile filante“, $30,4 \times 19,7$ cm (Blattformat: 45×34 cm)
- Abb. 36** „Douce Amère“, Inachevé Nr. 132, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche und Gouache auf Aquatinta, $45,5 \times 32$ cm
- Abb. 37** „Voici l’Homme“, Inachevé Nr. 353, zwischen 1934 und 1936 [Inv.-Verz.: um 1935/ 1936], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $31,3 \times 21,7$ cm
- Abb. 38** „Voici l’Homme“, 1934, Holzschnitt aus „Passion“, Seite 68, ganzseitig
- Abb. 39** „Christ à la foule“, Inachevé Nr. 354, zwischen 1934 und 1949 [Inv.-Verz.: um 1945-1949], Öl, Tusche und Gouache sowie Indikationen mit Kreide auf Papier, $29,8 \times 15,7$ cm
- Abb. 40** „Christ et sainte femme“, Inachevé Nr. 356, um 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $33 \times 20,6$ cm
- Abb. 41** „Christ et sainte femme“, 1936, Aquatinta aus „Passion“, $31 \times 20,8$ cm
- Abb. 42** „Paysans“, 1936, Aquatinta aus „Passion“, $32,8 \times 23,2$ cm
- Abb. 43** „Ouvriers“, Inachevé Nr. 687, zwischen 1936 und 1939 [Inv.-Verz.: o. J.], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 38×27 cm
- Abb. 44** „Comme à l’herbe, l’eau de la fontaine...“, o. J., Holzschnitt aus „Passion“, Seite 116, ganzseitig
- Abb. 45** „Comme à l’herbe, l’eau de la fontaine...“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat: $31 \times 20,7$ cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio
- Abb. 46** „Christ assis“, Inachevé Nr. 842, zwischen 1930 und 1945 [Inv.-Verz.: o. J.], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $24,8 \times 12,9$ cm
- Abb. 47** Computertechnische Verbindung des Fragments aus der Donation'63 mit dem Holzschnitt

- Abb. 48** „Viens plus près …“, o. J., Holzschnitt aus „Passion“, Seite 84, ganzseitig
- Abb. 49** „Viens plus près…“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat $30,5 \times 20$ cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio
- Abb. 50** „Viens plus près…“, Inachevé Nr. 830, zwischen 1930 und 1938 [Inv.-Verz.: um 1938], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $30,1 \times 20,6$ cm
- Abb. 51** „Christ et sainte femme (harmonie jaune)“, Inachevé Nr. 238, zwischen 1935 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl und Tusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $30 \times 21,4$ cm
- Abb. 52** „Christ et sainte femme (harmonie rose)“, Inachevé Nr. 228, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1935-1939], Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $30,5 \times 20,4$ cm
- Abb. 53** „Christ et sainte femme (harmonie bleue)“, Inachevé Nr. 236, zwischen 1934 und 1939 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl und Tusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $31 \times 20,5$ cm
- Abb. 54** „L’homme à la Myrrhe“, 1936 [Idemitsu Museum of Art: 1935], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $30,7 \times 20,2$ cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio
- Abb. 55** „Descente de croix“, Inachevé Nr. 352, zwischen 1936 und 1943 [Inv.-Verz.: zwischen 1939 und 1949], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 30×20 cm
- Abb. 56** „Pietà“, Inachevé Nr. 347, zwischen 1936 und 1953 [Inv.-Verz.: zwischen 1949 und 1953], Öl, Tusche und Gouache auf Fotografie [Inv.-Verz.: auf Papier], $17,1 \times 11,3$ cm
- Abb. 57** „Le grand arbre“, Inachevé Nr. 716, 1929-1939 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 32×44 cm
- Abb. 58** Detail aus Abb. 57
- Abb. 59** „Robes rouges, toques noires“, Inachevé Nr. 670, zwischen 1907 und 1937 [Inv.-Verz.: o. J.], Aquarell und Gouache, Papier maroufliert, $21,2 \times 32,2$ cm
- Abb. 60** Detail aus Abb. 59
- Abb. 61** „Pierrots au bouquet, fleurs blanches“, Inachevé Nr. 599, zwischen 1939 und 1944 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Kraftpapier, $87,8 \times 57$ cm
- Abb. 62** Detail aus Abb. 61

- Abb. 63** „Faubourg des longues peines“, Inachevé Nr. 684, zwischen 1940 und 1948, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, verleimt und auf Leinwand maroufliert, $45 \times 32,1$ cm
- Abb. 64** Detail aus Abb. 63
- Abb. 65** „Pierrots bleus“, Inachevé Nr. 507, zwischen 1944 und 1948 [Inv.-Verz.: 1940-1948], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $65,8 \times 43$ cm
- Abb. 66** Detail aus Abb. 65
- Abb. 67** „Jeune clown jovial“, Inachevé Nr. 152, zwischen 1947 und 1950 [Inv.-Verz.: 1949-1956], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $27,4 \times 18,5$ cm
- Abb. 68** Detail aus Abb. 67
- Abb. 69** Fotografie des Bildes „Christ et disciples“ vor seiner Überarbeitung 1945/46 (Dorival/Rouault 1990, Kat.-Nr. 2194)
- Abb. 70** „Christ et disciples“, 1945/46, Öl, Gouache und Chinatusche auf Papier, auf Leinwand maroufliert, $26,5 \times 41,5$ cm, Illustration im Band „Stella Vespertina“ von 1947
- Abb. 71** „Fuîte en Égypte“, 1945/46, Öl, Gouache und Chinatusche auf Papier auf Leinwand, 61×47 cm, Privatbesitz Paris
- Abb. 72** „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 94×64 cm, Galerie Yoshii, Tokio
- Abb. 73** „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier auf Leinwand maroufliert, $45 \times 32,5$ cm (ohne Rahmen), Privatbesitz Paris
- Abb. 74** „Fleurs décoratives“, um 1950, Öl auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 60×45 cm (mit Rahmen), Privatbesitz Paris
- Abb. 75** „Paysage biblique, silhouettes blanches“, Inachevé Nr. 177, zwischen 1945 und 1956 [Inv.-Verz.: 1949-1956], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $22,8 \times 16,6$ cm
- Abb. 76** „Hiver III“, 1910, Öl und Wachskreide, verdünnt mit Lösungsmitteln, Chinatusche und Pastell auf Papier, $19,5 \times 31$ cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris
- Abb. 77** „Nocturne d'automne“, Inachevé Nr. 60, zwischen 1910 und 1948 [Inv.-Verz.: zwischen 1939 und 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, $19 \times 27,3$ cm
- Abb. 78** „Christ en croix“, um 1920, Öl auf Karton, 52×40 cm, Privatbesitz Paris

- Abb. 79** „Christ en croix“, Inachevé Nr. 517, zwischen 1925 und 1939 [Inv.-Verz.: 1929-1939], Tusche, Öl, Gouache und Aquarell auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 57,3 × 40,4 cm
- Abb. 80** „Jésus chez Marthe et Marie (Intimité chrétienne)“ um 1945, Öl auf Leinwand, 46 × 65 cm, Privatbesitz Chantilly
- Abb. 81** Rekonstruktion einer Schwarz-Weiß-Fotografie des Gemäldes von Abb. 80
- Abb. 82** „Intimité chrétienne“, Inachevé Nr. 99, 1949-1956, Öl, Tusche und Gouache auf Fotografie, 13,5 × 20,6 cm
- Abb. 83** „Arabesque“, Inachevé Nr. 841, zwischen 1938 und 1947 [Inv.-Verz.: um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 31,4 × 9,8 cm
- Abb. 84** „Vase et fruits“, Inachevé Nr. 740, um 1939, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 33,1 × 19,8 cm
- Abb. 85** „Christ et sainte femme“, Inachevé Nr. 359, zwischen 1938 und 1945 [Inv.-Verz. um 1945], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf stärkeres Papier fixiert, 15,7 × 10,1 cm
- Abb. 86** „Nocturne d'automne, les deux arbres“, Inachevé Nr. 50, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 12,7 × 15,4 cm
- Abb. 87** „Nocturne d'automne (harmonie verte et mauve)“, Inachevé Nr. 48, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13,9 × 17,5 cm
- Abb. 88** „Nocturne d'automne (harmonie rouge et verte)“, Inachevé Nr. 51, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 14,1 × 17 cm
- Abb. 89** „Nocturne d'automne (harmonie rose et verte)“, Inachevé Nr. 47, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13 × 15,9 cm
- Abb. 90** „Nocturne d'automne (premier plan rose)“, Inachevé Nr. 46, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 13,5 × 16,5 cm
- Abb. 91** „Nocturne d'automne, route cyclamen“, Inachevé Nr. 44, 1947-1949 [Inv.-Verz.: 1948-1953], Öl, Tusche und Gouache auf Papier, 12,1 × 16,4 cm
- Abb. 92** „Profil – harmonie blanche“, Inachevé Nr. 611, 1937-1942, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, 48,3 × 35 cm
- Abb. 93** „Christ en croix“, 1925, Édition Frapier, Lithografie, 30,3 × 22,4 cm
- Abb. 94** „Christ en croix (de face)“, 1930-1932, Edition Frapier, Lithografie, 30,5 × 22,5 cm

- Abb. 95** „Christ en croix“, Inachevé Nr. 361, zwischen 1932 und 1939 [Inv.-Verz.: zwischen 1945 und 1948], Öl, Tusche und Gouache auf Lithografie [Inv.-Verz.: auf Papier], 29,5 x 21,6
- Abb. 96** „Je cours tout le long de votre ombre“, 1935, Öl, Tusche und Gouache auf Papier, auf Leinwand maroufliert, Bildformat 30 x 20 cm, Idemitsu Museum of Art, Tokio
- Abb. 97** „Je cours tout le long de votre ombre“, Inachevé Nr. 227 (verso, gespiegelt), nach 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, 27 x 19,2 cm
- Abb. 98** „Je cours tout le long de votre ombre“, Inachevé Nr. 227, nach 1936, Öl, Tusche und Gouache auf Transparentpapier, 27 x 19,2 cm
- Abb. 99** „Jeanne d’Arc (fond bleu et rose)“ Inachevé Nr. 587, zwischen 1939 und 1948 [Inv.-Verz.: um 1939], Öl, Tusche, Gouache und Kreide auf Papier, 104,3 x 74,8 cm