

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

41. Jahrgang

Februar 1988

Heft 2

Tagungen

SEURAT UND „LA GRANDE-JATTE“. DIE NEUE FORSCHUNG. ZU EINEM SYMPOSIUM IM ART INSTITUTE OF CHICAGO.

Chicago, Art Institute, 15. und 16. Mai 1987.

Seurats *Un Dimanche Après-Midi à l'Île de la Grande-Jatte* (Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande-Jatte), 1884, The Art Institute of Chicago, ist ein ebenso populäres wie schwer verständliches Meisterwerk. Längst wird die sog. „optische“ Farbmischung nicht mehr als Schlüssel zu seinem Werk angesehen, so sehr sie auch von den Divisionisten, besonders von Signac, propagiert wurde. Selbst das Malen mit kleinen Farbtupfern wird nicht mehr allein durch den Hinweis auf die Theorien Chevreuls oder Roods plausibel gemacht. Die Vorstellung vom Pointillismus wurde bereits differenzierter, als man die Doppelgesichtigkeit der neoimpressionistischen Maltechnik zwischen Tradition und Modernität erkannte. Denn einerseits zeugt die sehr reflektierte Malweise von der Sehnsucht nach einem erneuerten akademischen Kanon für die Malerei. Der fünfundzwanzigjährige Seurat realisierte in der *Grande-Jatte*, dem ersten pointillistischen Figurenbild, seine Pläne zu einer systematischen Reform des Impressionismus. Dieser schien die akademischen Regeln der Kunst endgültig überwunden zu haben. Doch versuchte Seurat, durch den Rückgriff auf die zeitgenössischen Naturwissenschaften, besonders auf physiologische Studien zur Erforschung des Augensinnes, rationale Gesetze der Kunst modern zu begründen. Das psychophysische Studium der *homme-machine* galt in den 1880er Jahren als Grundlagenforschung. Andererseits steht der Pointillismus auch am Anfang der modernen Kunst: zum ersten Mal macht ein Künstler den Akt des Malens selbst zum Problem und gibt dem Betrachter durch die befremdende Technik zu verstehen, daß er zu dessen Lösung eine Theorie entwickelt hat. Seurat wurde auf diese Weise für die Kubisten und wichtige Strömungen der abstrakten Malerei ein Vorläufer.

Der Anlaß für das Symposium „*Seurat and La Grande-Jatte. The New Scholarship*“ am 15. und 16. Mai war die Wiedereröffnung des zwei Jahre lang geschlossenen Art Institute of Chicago, das eine der reichsten und qualitativvollsten Impressionistensammlungen der Welt beherbergt. Seurats Hauptwerk hängt dort am schlechthin privilegierten

Platz. Eine unglückliche Modernisierung der fünfziger Jahre wurde durch eine zurückhaltend postmoderne architektonische Gestaltung ersetzt. Die Vorteile heutiger Technik sollten dabei mit einem Design vereint werden, das dem Geist der Pariser Salonkultur des neunzehnten Jahrhunderts zumindest nicht widerspricht. Die Gemädegalerie wurde durch Richard R. Brettell, Curator der Europäischen Malerei, neu arrangiert, wobei durch die Aufhängung, soweit wie möglich, Kunstwerke zusammengeführt wurden, die auch von den Zeitgenossen etwa im Rahmen des offiziellen Salons gemeinsam rezipiert werden konnten. Der Einladung zu einem Seurat-Symposium in Chicago folgten zunächst Robert L. Herbert (Yale University), der seit nunmehr dreißig Jahren Wesentliches von unserem Wissen über den Künstler zusammenträgt, und Françoise Cachin (Musée d'Orsay, Paris). Beide sind mit den Vorarbeiten zu einer Seurat-Retrospektive beschäftigt, die für die hundertjährige Wiederkehr des Todestages des Malers im Jahre 1991 geplant ist.

Das Bild wurde vor dem Symposium aus dem Rahmen genommen. Dadurch erhielten die anwesenden Forscher die einmalige Gelegenheit, die ungefirnißte Leinwand ohne die störende Glasscheibe zu betrachten und sie in einem glasgedeckten Raum mit Röntgen- und Infrarotaufnahmen zu vergleichen. Die in der älteren Forschung geäußerte Annahme, die *Grande-Jatte* sei zunächst in einer ähnlichen Technik wie das im Vorjahr entstandene Bild *Une Baignade, Asnières* (London, National Gallery) gemalt worden, um erst hernach mit kleinen „Punkten“ bedeckt zu werden, konnte korrigiert werden. Zwar überarbeitete Seurat das Gemälde im Sinne des erst 1885 in den Seestücken aus Grandcamp entwickelten systematischen Pointillismus, der später in den Kunstkritiken Felix Fénéons erklärt wurde. Die Übermalungen wurden jedoch vornehmlich an den Rändern der Farbfelder aufgebracht; dort akzentuieren die komplementären „Halos“ die geometrische Komposition, indem sie jede einzelne Figur in gesteigerter Deutlichkeit von ihrem Umfeld isolieren. Größtenteils ist der erste, ohne Vorzeichnung auf die Leinwand gesetzte Farbauftrag noch sichtbar. Offensichtlich erarbeitete sich Seurat die neue Technik schrittweise und folgte im Pinselduktus, der von Anfang an feiner ist als in der *Baignade*, zunächst in einer Art von Komma-Technik noch dem Laubwerk, der Wasseroberfläche oder anderen Texturen. Erst später systematisierte er ihn farbtheoretisch und trug neben den beschriebenen „Reaktionen“ an den Rändern der Farbfelder auch die leider nachgedunkelten Tüpfel von „orangé solaire“ oder Cyanblau in den Schattentönen auf.

Dem rätselhaften Werk des äußerst verschlossenen jungen Künstlers, der einem selbstgesetzten, auf komplexe Gedankengänge zurückgehenden Anspruch genügen wollte, suchte die ältere Forschung überwiegend durch die Untersuchung der pointillistischen Technik und ihrer Begründung gerecht zu werden. Die *Grande-Jatte* wurde dabei zuvörderst als frühes Manifest des Divisionismus gelesen. Vom Sujet her sah man damals vielfach in dem Gemälde nur eine Fortsetzung des Impressionismus im Gewande einer strengeren, in zahlreichen Ölskizzen erarbeiteten Komposition. Die Steifheit der Figuren, die Stilisierung führte man anfänglich allein auf den Charakter des schweigsamen, rigoros methodisch vorgehenden Künstlers zurück. Seit einiger Zeit sieht man in dem Gemälde weniger nur solche Aspekte, die es zu einem Meilenstein auf dem Weg zur Moderne machen, sondern das Sujet ist in den Vordergrund geraten, wobei man erkannte, daß das Bild auch inhaltlich eine äußerst vielschichtige Komposition mit einer

Fülle von Anspielungen großenteils sozialer Art ist, um deren Deutung gestritten wird. Es zeigte sich auf dem Symposium einmal mehr, daß die Methoden-Debatte zur Deutbarkeit impressionistischer und naturalistischer Gemälde seit wenigen Jahren in ein außerordentlich anregendes, vielleicht entscheidendes Stadium geraten ist. In Chicago wurden im Mai besonders rezeptionsgeschichtliche Anstöße zu dieser Diskussion gegeben. Frappierend waren oft die Vergleiche zur Salonmalerei, die nicht nur ikonographische Bedeutungsebenen und Anspielungen entschlüsseln können, sondern, indem sie den zeitgenössischen Rezeptionsrahmen rekonstruieren, bei allen Differenzen besonders eine gewollte Ironie spürbar machen: mit dem Stil der holzpuppenartigen Figuren wollte Seurat offenbar auch etwas über die Dargestellten vermitteln.

In einem einleitenden Vortrag mahnte John House (Courtauld Institute of Art, London) zur Skepsis gegenüber voreiligen Interpretationen. Dabei hat er selbst der Diskussion zu Deutungsfragen 1980 mit einem Aufsatz einen wichtigen Impuls gegeben, worin er die *Grande-Jatte* als Pendant von Seurats nahezu gleich großer Komposition *Une Baignade à Asnières* auffaßte. Überlebensgroß dargestellte, in der Trägheit ihrer Erholung dennoch durch den Stil monumentalisierte Arbeiter erscheinen dort vor der industriellen Kulisse von Asnières, einem Arbeitervorort von Paris. Sie sitzen an der Seine genau gegenüber der Grande-Jatte, einer Insel, auf der die Pariser Bürger und die „nouveaux couches sociales“, der neue Mittelstand, sonntags spazieren gehen. Diese Interpretation möchte J. House nunmehr nur noch als eine mögliche Annäherung verstanden wissen — eine Mahnung auch an die anderen Vortragenden, ihre Deutungen nicht für letztgültig zu halten.

Was aber konnte der seit dreißig Jahren intensiven Diskussion über dieses Gemälde hinzugefügt werden? Zunächst, daß sich Seurat mit der Mode seiner Zeit, dem frühen „prêt-à-porter“, genau auseinandergesetzt haben muß. Im Unterschied zu zeitgenössischen Künstlern, welche wie etwa Alfred Stevens die malerischen Accessoires der Mode betonen, steigert Seurat die Tendenz der jüngsten Ausgeh-Mode zur Betonung einer einfachen, durch Korsett und „Faux-Cul“ geformten Silhouette. Das ging aus Leila Kinneys Untersuchung über die Darstellung zeitgenössischer Mode hervor. Nicht nur in dieser Hinsicht reflektiert die *Grande-Jatte* in hohem Maße das soziale Selbstbewußtsein der Großstädter neuen Stils, die sich einen ursprünglich adeligen Kleidungsstil in gemäßigter, strengerer Form zu eigen machten. Sogar die Rollenverteilung innerhalb der Familie scheint implizit zum Ausdruck zu kommen. So machte Hollis Clayson (Northwestern University) auf die im Vergleich zu den Frauen geringe Anzahl von Männern in der Darstellung aufmerksam.

Aufschlußreich war auch ein Vergleich der Figuren in der *Grande-Jatte* mit populären, in der sozialen Schilderung weniger mehrdeutigen Darstellungen. Richard Thomson (University of Manchester) konnte dadurch präzisieren, wie die Figuren durch ihr Auftreten und ihre Kleidung sozial definiert werden. Manche ironische Anspielung Seurats wurde verständlicher: Die Insel galt den Zeitgenossen vielfach als freizügiger Ort, und Thomson interpretiert nicht nur die Dame mit dem Affen als Cocotte, sondern sieht beispielsweise auch in der fischenden Frau eine verschlüsselte Anspielung auf Prostitution und Promiskuität. Der Herr, der die Cocotte am Arm führt, ist mit allen Requisiten ausgestattet, die in einer möglicherweise im gleichen Jahr wie die *Grande-Jatte* entstan-

denen Karikatur von Henry Gray den „Boulevardier“ kennzeichnen: Monokel, Zylinderhut, Stehkragen, Stock und Schnauzbart. Thomson vermutet in den dargestellten Typen einen repräsentativen Querschnitt durch das zeitgenössische Klassenspektrum und widerspricht daher der von J. House zuerst verfochtenen These, wonach *Une Baignade* und *La Grande-Jatte* ursprünglich als Paar konzipiert wurden, von denen das eine Bild eher den unteren, das andere den höheren Schichten gewidmet war.

Aus einem scheinbar nebensächlichen Detail konnte Martha Ward (The University of Chicago) wichtige Bedeutungsebenen herauslesen: Nachträglich malte Seurat auf das Bild einen schmalen, pointillierten Rahmen in den Komplementärfarben zu den angrenzenden Farbfeldern. Um den nötigen Platz zu gewinnen, mußte er die Leinwand eigens auf einen größeren Keilrahmen spannen. Der Künstler weist damit auf die Distanz zwischen dem Betrachter und der Darstellung hin. In dieser Distanz kommt, so M. Ward, die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat, die das Bild ohnehin reflektiert, ausdrücklich zum Bewußtsein. Die gezeigten Personen scheinen in ihrer Steifheit auf das öffentliche Gesehenwerden und damit auf den Betrachter zu reagieren. Zusätzlich werden durch den aufgemalten Rahmen die in den pointillistischen Figurenbildern enthaltenen Innovationen rhetorisch unterstrichen. Eine Untersuchung des Verf. zur Tragweite von Seurats Beschäftigung mit den akademischen Theorien Charles Blancs kam zu dem Ergebnis, daß der Künstler auf dem Hintergrund von Blancs Wertungen und Empfehlungen gleichzeitig unterschiedliche Methoden für die Zeichnung und die Malerei entwickelte, die erst im Chicagoer Bild zur Synthese gebracht wurden. Seurat versuchte, mit Hilfe rationaler Kunstgesetze die von den Impressionisten seit zehn Jahren vernachlässigte Malerei großformatiger Figurenbilder neu zu beleben und die Kunst, ähnlich wie die naturalistische Literatur, wieder an die großen Themen der zeitgenössischen Lebenswelt heranzuführen. Er reagierte dabei auch auf einen Wandel in der Kunstkritik: Seit Beginn der 1880er Jahre sahen selbst ehemalige Verfechter des Impressionismus in der skizzenhaften Malweise einen Mangel und träumten von der großen Malerei der erst seit dem Sturz MacMahons im Jahre 1879 gefestigten französischen Republik.

Solche Analysen werden sicher in Zukunft weitere Bedeutungsebenen von Seurats ungewöhnlich reflektiertem Gemälde aufdecken. An der Rätselhaftigkeit der nur vordergründig naiven Stilisierung werden sie nichts ändern. Die *Grande-Jatte* ist sicher kein propagandistisches Gemälde, nicht einmal eins, das eine Botschaft enthält: dennoch hat die rigide Verfremdung wohl schon auf der Impressionisten-Ausstellung von 1886 die Betrachter dazu eingeladen, über die eigene soziale Existenz nachzudenken. Obwohl wir heute die Aktualität des gezeigten Ambiente nicht mehr unmittelbar empfinden können, vielmehr die Welt des „Cul-de-Paris“ mit Nostalgie sehen, bleibt Seurats erstes Hauptwerk auch für uns ein verhalten ironisches Manifest — keine Verherrlichung — des anonymen modernen Großstadtbürgers.

Michael F. Zimmermann