

In den Jahren zwischen 1896 und 1905 wurden die Gläser der Lötz-Manufaktur international berühmt. Im Weltausstellungsjahr 1900 hatte sich der Umsatz der Fabrik mit ihren 150–200 Arbeitern gegenüber 1896 mehr als verdoppelt. Die sog. Phänomen-Gläser mit weich schwingenden Konturen, reich eingelegten und gekämmten Fadengruppen und regenbogenfarbenen und gold schimmernden Wandungen übertrafen an optischem Reiz und handwerklicher Genauigkeit zumeist die Ware anderer, im böhmisch-bayerischen Grenzgebiet ansässiger Kunstglashütten — Harrach, Palme-König, Joseph Rindskopf, Poschinger u. ä. —, die aber von Lötz als ernst zu nehmende Konkurrenten angesehen wurden.

Wenn auch die Produktion von Klostermühle nach 1900 gewiß ihre Meriten hat — als Beispiel etwa die Vase Nr. 110 —, gewinnt man heute doch den Eindruck, daß das beflügelnde „Feuer“ mehr und mehr nachließ. Ab 1906 erlahmte das Stilgefühl; die Suche nach „Neuem“ erging sich in blassen Wiederholungen des Hergebrachten. In einer späteren Phase gab es dann noch zwei Ansätze zu Erneuerungen in der Produktion, akzentuiert durch die Entwürfe von Josef Hoffmann 1913 — so die rot-schwarze Dose Kat. Nr. 331 und andere Arbeiten — und Michael Powolny 1914 sowie in den 20er Jahren durch das Wirken Otto Prutschers für Lötz, der Herkömmliches mit einer vereinfachten Formensprache zu verbinden wußte (Kat. Nr. 380 ff.).

Im Katalog wird auf sämtliche Aspekte der Produktion, vom Entwurf bis zum Vertrieb, ausführlich und mit großer Sachkenntnis eingegangen. Wenn stilkritische Äußerungen auch gelegentlich in Hypertrophien münden — bei Lötzgläsern wird die „Berührung nicht zur Entweihung“, viele der französischen Art-Nouveau-Gläser dagegen erscheinen in „ihrer äußersten Verfeinerung... nahezu unberührbar“ (S. 17) —, ersparen sie doch dem Rez., mühselig (zumeist erfolglos) nach adäquateren Formulierungen suchen zu müssen.

Fazit: ein zuverlässiges, inhaltsreiches und attraktiv ausgestattetes Kompendium zum Glas der Jugendstil- und der dieser folgenden Zeit.

Axel von Saldern

JAMES ENSOR (1860—1949). BELGIEN UM 1900. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 31. März bis 21. Mai 1989.

*(mit drei Abbildungen)*

Zum Abschluß einer Ausstellungstrilogie mit den modernen belgischen Malern René Magritte und Paul Delvaux zeigt die Münchner Hypo-Kulturstiftung das malerische Werk von James Ensor. Wie die Vorgängerausstellungen, deren Reihenfolge man sich angesichts der historischen Bedeutung Ensors ebenso umgekehrt hätte vorstellen können, vermittelt auch diese Schau eine Mischung aus besucherfreundlichem Konzentrat — 50 Gemälde, eine Reihe von Zeichnungen und Aquarellen — und einer Reihe schmerzlicher Lücken. Ensors Hauptwerk „Christi Einzug in Brüssel“, unlängst vom Getty-Museum in Malibu erworben, ist lediglich durch die Paraphrase eines Teppichentwurfs von Paul Haesaerts präsent. Die bedeutende Ensor-Kollektion der Brüsseler Galerie ist mit keiner Arbeit vertreten. Ebenso vermißt man Beispiele des gerade für die

deutsche Kunst im 20. Jahrhundert so einflußreichen Radierwerks (Kubin, Klee, George Grosz, Werner Heldt, B. Schultze, Altenbourg). Hier erweist sich, daß Ensor weniger über formale als inhaltlich-ikonographische Mittel vor allem auf den deutschen Expressionismus einwirkte: stürzende Räume, Maskeraden, die panisch erregte Masse (vgl. Verf., „James Ensor und Deutschland“, *Kunst & Antiquitäten* IV, 1988, S. 84 ff.).

Der Mangel an medialer Vielfalt wird jedoch durch Überschaubarkeit und räumliches Zusammenrücken von Vergleichsbeispielen teilweise ausgeglichen. Allerdings bedeutet das Zurückdrängen symbolistischer Aspekte in Ensors Werk zugunsten der Hervorhebung realistischer Tendenzen im Zusammenhang mit der zeitgenössischen belgischen Malerei eine Akzentverschiebung, die riskiert, das Gesamtbild seiner Malerei zu verzerren.

Ein Anhang zur Ausstellung unter dem Titel „Belgische Maler um 1900“ zwischen Impressionismus und Realismus gewährt anhand von 36 Gemälden Einblicke in Herkunft und Umfeld der Malerei Ensors, Werkbeispiele von Malern aus dem Umkreis der modernistischen Brüsseler Künstlervereinigung „Les XX“, mit der Ensor in lockerem Bezug stand. Wie Herwig Todts in seinem Katalogbeitrag zur belgischen Malerei im 19. Jahrhundert bemerkt, bewegte sich diese im Spannungsfeld zwischen katholischer Kirche und Freidenkern, Arbeit und Kapital, wallonischer und flämischer Volkszugehörigkeit. Was die realistischen Genrebilder Constantin Meuniers, die Bauernmalerei Léon Frédéric's, die dumpfen Interieurs von Henri de Braeckeleer, den Pointillismus Théo van Rysselberghe oder die synthetischen Kompositionen eines Fernand Khnopff auszeichnet, ist kaum auf einen stilistischen Nenner zu bringen. Das typisch Flämische, das gilt auch für Ensors Malerei, liegt weniger in einer bestimmten Realismuskonzeption als in Offenheit und Assimilierfähigkeit.

So fühlt man sich, das lebensgroße Porträt des „Alten Gärtners“ von Emile Claus im Blickfeld, angesichts der veristischen Hell-Dunkel-Wirkung dieser Spielart des Luminismus nicht zufällig an die europäische Sezessionskunst um 1900 erinnert, der das Münchner Haus der Kunst vor knapp einem Jahrzehnt mit der Ausstellung *Die Münchner Schule 1850—1914* zu einer etwas zu spekulativ am Publikumsgeschmack orientierten Renaissance verhalf. Den Veranstaltern dürften solche Erinnerungen an den *genius loci* nicht unwillkommen gewesen sein, doch ist die Wirkung zwiespältig. Durch das Vergleichsmaterial ergeben sich zwar ikonographische Bezüge. Gleichzeitig sind diese jedoch dazu angetan, die Außenseiterrolle und künstlerische Einmaligkeit Ensors eher abzuschwächen. Mitbegründet wird dieser Eindruck durch die chronologische Konzeption der Organisatorin der Ausstellung, Lydia Schoonbaert, Direktorin der Antwerpener Gemäldegalerie, die auch in ihrem einleitenden Essay und in den Bildkommentaren ihre Aufmerksamkeit auf Kontinuität der Stilentwicklung und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge richtet. Nach den beiden umfangreicheren, konzeptuell ambitionierten Ensor-Retrospektiven in Stuttgart (1972) und Zürich (1983) mag dies wie eine Revision der Moderne anmuten.

Gleichwohl sind Versuche, sein Werk unter Stilbegriffen zu klassifizieren, kaum tauglich. Der Stilpluralismus des Einzelgängers und seine subjektiv motivierten Stilmaskeraden, die Nietzsches Feststellung vom „geistigen Faschings-Gelächter“ in der europäischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu bestätigen scheinen, entziehen sich

den Hauptströmungen der Avantgarde. Sein Ansatz, das zeigt der Vergleich mit den belgischen Zeitgenossen, ist inhaltlicher Art. Gegen den Fortschrittsoptimismus, insbesondere im Impressionismus als Methode, setzt der Maler selbstbewußt die eigene „Vision“. Das hat ihm bei den Puristen und Apologeten der Moderne die Nichtbeachtung eingetragen. Für Ensor gab es in Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* neben dem „Gottsucher“ van Gogh keinen Platz. Und noch in John Rewalds Übersicht *Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachexpressionismus* (Köln 1967) wird dem Flamen mangelnde formale Systemgeschlossenheit vorgeworfen.

Die Ausstellung versucht, dieses verzerrte Bild zu korrigieren, indem sie Ensors eigenen Weg rekonstruiert. Allerdings erscheint das Vorgehen nur sinnvoll unter dem Vorbehalt, daß die Konventionen der Gattungsmalerei von Ensor schon bald außer Kraft gesetzt werden. Deshalb rechtfertigt sich die chronologische Hängung — womöglich gegen die Intention der Veranstalter — schon dadurch, daß sie Kategorien wie Entwicklungsbegriff und Stilkonsens relativiert. Den Auftakt der Ausstellung bildet eine Reihe von Ölskizzen, die teilweise noch während Ensors 1880 abgebrochenen Akademiestudiums entstanden. Sie demonstrieren einerseits ihre Herkunft aus der Gattungsmalerei (Seestück, Porträt, Interieur, Stilleben), andererseits veranschaulichen insbesondere die Strandansichten um Ostende selbstständigen Umgang mit Bestrebungen der Avantgarde von Pleinair und Tonmalerei. Vom zeitgenössischen Impressionismus unterscheiden sie sich durch dramatisches Hell-Dunkel und strukturalistischen Ansatz, der durch häufigen Gebrauch des Spachtelmessers als Mittel tektonischen Bildaufbaus unterstrichen wird. Bezüge ergeben sich beim „Stilleben mit Äpfeln“ (um 1880) in der Stuttgarter Staatsgalerie zu Cézannes Malerei, wengleich der Sensualismus der pastos düsteren Farbigkeit einen eigenen Akzent setzt.

Höhepunkt dieser „dunklen Periode“, die bis in die erste Hälfte der 1880er Jahre reicht, ist das Interieur „Nachmittag in Ostende“: Ensors Mutter und Schwester Mitche beim bürgerlichen Ritual der Kaffeestunde (*Abb. 1*). Das gedämpfte, durch schwere Veloursvorhänge einsickernde Licht unterstreicht die dumpfe Enge der familiären Umgebung. Gleichzeitig wird versucht, durch Bildanschnitt, steil ansteigenden Fußboden und Spiegeleffekte die Raumwirkung zu dynamisieren und zu entrealisieren. Die Spannung zwischen Verhaftetsein in der Familie und dem Streben danach, ihren Zwängen zu entfliehen, enthüllt sich in der ungelungenen Kopie nach Watteaus „Liebesfest“ (1882), das Ensor als Prototyp für eine Reihe von motivverwandten Bildern dient.

Später sollte sich das Milieuphänomen zur Legende des Künstlers verfestigen. Der Strom von Pilgern aus Deutschland, die den kauzigen Sonderling in der Rue de Flandre in Ostende seit der Zeit vor dem 1. Weltkrieg (Stefan Zweig, Emil Nolde) aufsuchen werden, und der bis zu seinem Tod nicht abreißt, scheint vor allem daran interessiert, die exotischen Erwartungen in Hinblick auf die Einheit von Kunst und Leben bestätigt zu finden (Werner Schmalenbach im Katalogessay: „Besuch bei James Ensor“: „Man ist davon überrascht, weil es genauso ist, wie man sich vorgestellt hat, daß es sein müsse“). Dagegen beschreibt A. M. Hammacher in einem lesenswerten, wengleich etwas mißverständlich betitelten Katalogartikel „Der Mythos James Ensor aus heutiger Sicht“, wie das Mansardenatelier über dem elterlichen Souvenirladen dem Künstler

nicht allein zur Fluchtburg, sondern zum Ort der Inspiration wurde, von dem aus der Blick perspektivisch gelenkt wurde, die Sinne sich schärfen, sich die Wahrnehmung präzierte, ob es sich nun um den Blick aufs Meer, die Wolken, die Straße oder den benachbarten bürgerlichen Salon handelte. Ein Foto, das um 1885 entstand, zeigt den jugendlichen Künstler, Böcklins „Pan“ verwandt, auf dem Schornstein sitzend und Flöte spielend. Auch wenn später die Flöte durch das altmodische Harmonium ersetzt werden wird, auf dem er die selbstkomponierte Musik spielt, das umschließende Band seiner Kunst bleibt die Musik mit ihren vielfältigen Anklängen an die Malerei, wie Rhythmus, Klangfarbe und Stimmung. Von hier aus werden Ensors protodadaistische Wortspieleereien, die Lautmalereien und sprachlichen Doppeldeutigkeiten verständlich, deren Sarkasmus bisweilen an Schwitters erinnert, so auf dem Bildchen „Die gefährlichen Köche“ (1896), wo der Künstler seinen eigenen Kopf dem Wortklang nach identisch mit der Inschrift ART ENSOR — eine Anspielung auf das Fischgericht „Saurer Hering“ — den erwartungsvollen Kritikerhenkern auf dem Tablett servieren läßt.

Die Spannung zwischen Wort und Begriff ist nur ein Indiz für die Ausweitung der Bildinhalte seit Mitte des achten Jahrzehnts. Ensor übermalt ältere Kompositionen oder fügt Details hinzu, wie auf „Skelett in Betrachtung von Chinoiserien“ (1885), wo der Kopf durch einen Totenschädel ersetzt wird. Dadurch erfährt die Genreszene in Ensors Dachatelier eine Bedeutungsinverson. Die Palette hellt sich nun unter reichlicher Beimengung von Weiß stark auf und erreicht schillernde Buntfarbigkeit. Diese steht, wie beim „Stilleben mit Fächer“, im Gegensatz zur Morbidität des Sujets, das unter prachtvoller Farbentfaltung im Totenkopf Zerfall anzeigt. Auch in dem Hauptwerk „Intrige“ (1890?) ironisiert eine Farbigkeit schriller Dissonanzen den festlichen Zug der Masken. Die Maske als bevorzugtes Thema bot Ensor einmal unbegrenzte koloristische Freiheit, ferner konnten unter ihrem Schutz die verhaßten Feinde attackiert werden; schließlich vermochte sie, indem der Maler sich mit ihr identifizierte, das eigene Ich zu verbergen.

Das Phänomen der Übermalung älterer, zumeist tonig angelegter Kompositionen — sozusagen ein Mittel der Überformung von Realität — ist, trotz der Hinweise von Marcel de Maeyer, in seiner Bedeutung noch zu wenig erforscht. Als Reflex antithetischer Lebensstimmungen und Seelenlagen definiert, lenkt es den Blick auf Sinnverdreher, Mehrdeutigkeit und non-finito. Nicht zufällig verleiht der Maler der Überarbeitung des „Selbstbildnisses mit Strohhut“ in Rubens-Allüre durch eine ovale Spiegelumrahmung räumliche Ambivalenz. Und im „Selbstbildnis mit Staffelei“ (1890; Abb. 2) ist es wiederum das raffiniert angeschnittene Spiegelbild, das die Flüchtigkeit der Erscheinung zwischen Nähe und Distanz, Innen und Außen, greifbar räumlicher Inszenierung und Entrückung suggeriert. Hinter dem Anschein selbstbewußter Zurschaustellung offenbart sich die Brüchigkeit der Identität, sein Werk als Suche nach Identität. Ensor identifiziert sich hier, wie schon in der ab 1885 entstandenen Folge großformatiger Zeichnungen „Die Glorienscheine Christi oder die Sensibilitäten des Lichts“, durch den Hinweis auf eine religiöse Szene auf dem Staffeleibild mit Christus. Sichtbar wird die Bedeutung des Elements Licht, das, zunächst als stimmungsvolle Folie der Interieurs eingesetzt, nunmehr spirituelle Qualitäten in der Nachfolge der Lichtvisionäre Rembrandt-Goya-Turner entfaltet. Der Vergleich mit Courbets allégorie réelle „Das Atelier“, wo ebenfalls ein Landschaftsbild als Fenster auf die Realität fungiert,

verdeutlicht den Abstand, der formal als „spiritualistischer Naturalismus“, eine Formel des belgischen Symbolisten Joris K. Huysmans, definiert werden könnte.

Zudem verweisen die lediglich angedeuteten Formen des Staffeleibildes in den Bereich prototachistischer „Gestenmalerei“ im Werk Ensors, ein Aspekt, den die Ausstellung, offenbar aus Gründen der Anbindung von Ensors Werk an zeitgenössische Realismustendenzen, vollständig ausklammert. In den Kompositionen der späten 80er Jahre, wie „Der Fall der rebellischen Engel“ oder „Die Versuchung des Hl. Antonius“, hat aber der Maler eine Freiheit im Umgang mit den malerischen Mitteln erreicht, die sein Werk zu diesem Zeitpunkt wohl als einzigartig im Kontext der europäischen Malerei erscheinen läßt. Umgekehrt deutet sich neben diesen farbexplosiven Erscheinungen in der Stillebenmalerei die Verselbständigung gegenständlicher Assoziationen an. Auf schmaler Raumbühne vollzieht sich ein Schauspiel animistisch belebter Masken und Statuen. Raumgrenzen öffnen sich, um den Einbruch des Irrationalen zu veranschaulichen. Dabei läßt sich beobachten, wie sich im Prozeß des Malvorganges, der mit elementaren Bezügen aus Senkrechter und Waagerechter begann, die räumlichen Bezüge mehrdeutig werden und das sich verselbständigende Detail gewissermaßen die vorgefaßte Bildordnung außer Kraft setzt. Die Größenverhältnisse der Gegenstände sind verzerrt, ihr räumliches Zueinander nicht eindeutig bestimmt. Die gleichen Gegenstände erscheinen auf verschiedenen Stilleben in unterschiedlichen Relationen. Die Maltechnik wird jetzt spontaner, oft zufällig und roh. Gemessen an den konventionellen Anfängen streift sie das Triviale. Darin geht ihr der extreme Manierismus in der Zeichenkunst Ensors voraus, deren unerschöpfliche Metamorphosen und Gestaltwandlungen sich aus der Kombination und Assimilation kontrastierender Teilformen ableitet.

Mit dem Nachlassen der kreativen Spannkraft bereits in den 1890er Jahren geht bei Ensor der Rückzug in die eigene künstlerische Vergangenheit einher. Bereits in „Mein Lieblingszimmer“ (1892) nehmen die gerahmten Bilder den Charakter einer gemalten Biographie an und verweisen auf die Auseinandersetzung mit der seine Kunst ablehnenden bürgerlichen Gesellschaft. In „Skelett mit Staffelei“ (um 1896; *Abb. 3*) wird die Angst vor dem Verlöschen seiner Kreativität, die Verglebarkeit seiner Anstrengungen mit dem Hinweis auf den verkehrt gehaltenen, somit nutzlos gewordenen Pinsel angesprochen. Die Verwertung des eigenen Ruhms zeichnet sich in Reprisen und Zitaten nach Hauptwerken wie „Christi Einzug nach Brüssel“ ab. Auch dieser Ensor-Ausstellung gelingt es nicht, das Spätwerk aufzuwerten. Ironisch distanziert schaut der Künstler auf dem „Atelier“-Gemälde von 1930, das die Wände mit Bildern dicht bedeckt zeigt, durch die geöffnete Tür auf die Stationen seines Ruhms. Die Versammlung mehrerer Selbstbildnisse aus verschiedenen Altersstufen akzentuiert die distanzierte Haltung zu seiner Kunst, in der sich der Künstler selbst zum Thema wurde. Sieht man von Deutschland ab, wo Ensor früh Anerkennung fand, seine Werke gesammelt und ausgestellt wurden, mußte er im übrigen europäischen Ausland lange auf Erfolge warten: 1932 fand die Retrospektive in Paris statt, der zwei Jahre später eine umfangreiche Präsentation seiner Werke in Brüssel folgte. Erst auf dem Umweg der Vorläuferrolle für Expressionismus, Phantastische Kunst, Surrealismus und Neo-Expressionismus in der Malerei der Gegenwart fand Ensors Kunst breitere Beachtung, bevor in jüngster Zeit seine historische Einmaligkeit und Unvergleichbarkeit verstärkt ins Zentrum der Betrachtung rückte.

Joachim Heusinger von Waldegg