

# art

DAS KUNSTMAGAZIN // MAI 2020

## MIT DURCHBLICK

**Ulla von Brandenburg:** Der Pariser Denk- und Fühlparcours

**BIO-DESIGN:** Wie Neri Oxman die Gestaltung neu erfindet

**BELGISCHER SYMBOLISMUS:** Das Rendezvous mit der Angst

**PLUS AUKTIONEN:** DIE BESTEN TERMINE AUF 16 SEITEN

D €14,00 // A €15,50 // CH sfr 22,00 //  
P (cont.), I, E € 18,00 // B, NL, LUX € 16,00





20

ULLA VON BRANDENBURG



NERI OXMAN

54



SERIE: ZWANZIGER JAHRE - RENÉE SINTENIS

62



FRANK WALTER

32



76

BELGISCHER SYMBOLISMUS



MAX HOLLEIN

44

THE MET



# Die Malerei aus der Dunkelheit

In der frisch gegründeten Nation breitete sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine düstere, dekadente Stimmung aus. Die Künstler des **belgischen Symbolismus** gaben sich Todesfantasien hin – und bewiesen zugleich, dass interessante Kunst nicht nur aus Paris kam. Eine große Berliner Schau geht dem Phänomen nach

---

TEXT: BORIS HOHMEYER

Eine unheimliche Atmosphäre umgibt die englische Stadt Royston, im Mittelpunkt die gotische Kirche aus dem 13. Jahrhundert

CHARLES MERTENS, ABEND IN ROYSTON, UNDATIERT

In ihrem Verhältnis zur Frau schwankten die Maler zwischen Scheu und Anziehung



▲ Erotische Fantasien wurden vom Männerclub der Symbolisten üppig inszeniert

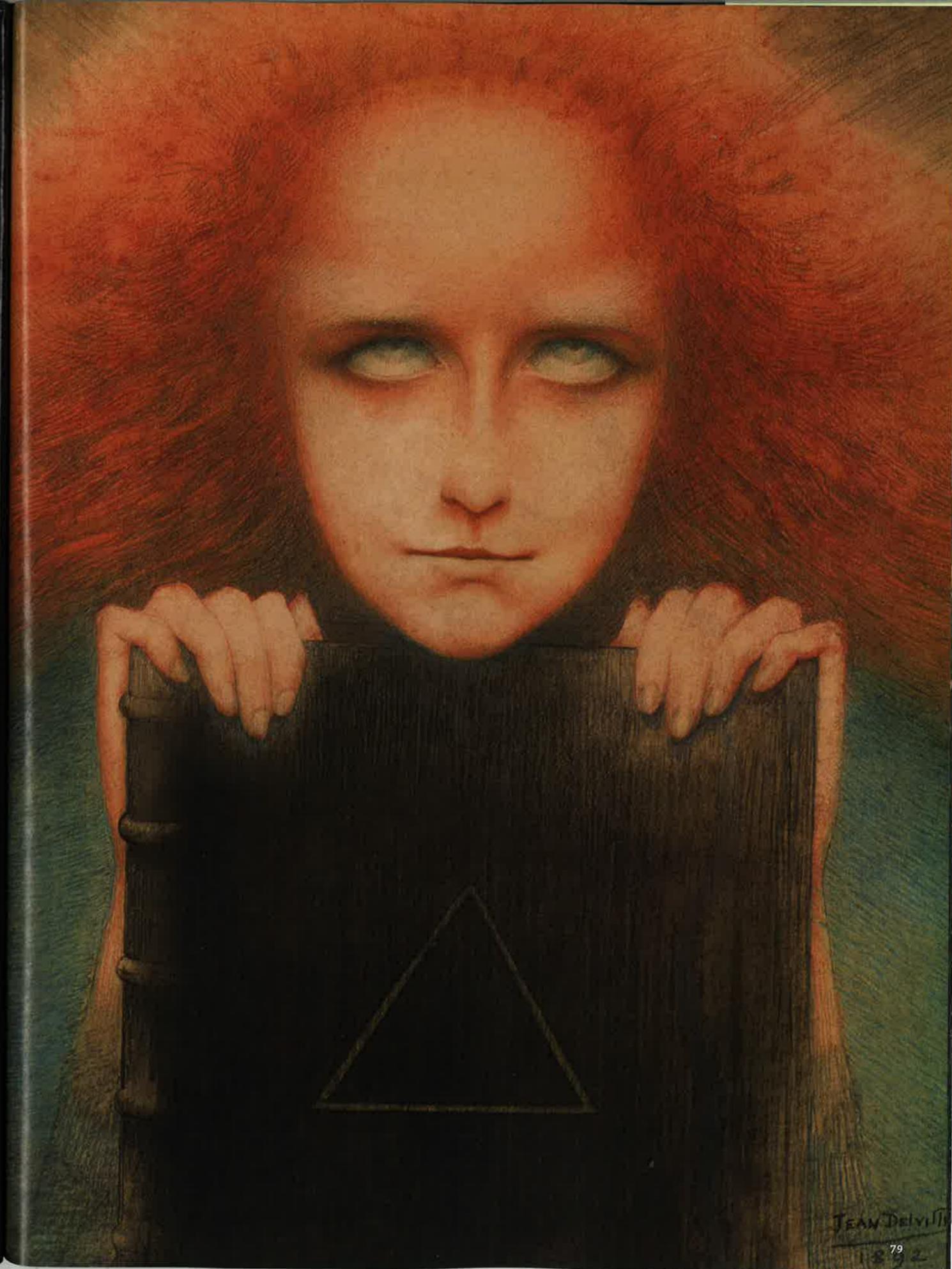
ALBERT BERTRAND  
(NACH FÉLICIEEN ROPS),  
PORNOCRATES, 1896,  
96 X 45 CM

◀ Die Elfen und Feen der alten Mythologie waren beliebte Motive

FERNAND KHNOPPF,  
ACRASIA, DIE FEENKÖNIGIN,  
1892, 151 X 45 CM

▶ Wahnsinn, Mystik, Sexualität gehen Hand in Hand im Porträt der Gattin des symbolistischen Dichters Stuart Merrill

JEAN DELVILLE,  
PORTRÄT VON MADAME  
STUART MERRILL/  
MYSTERIOSA, 40 X 32 CM





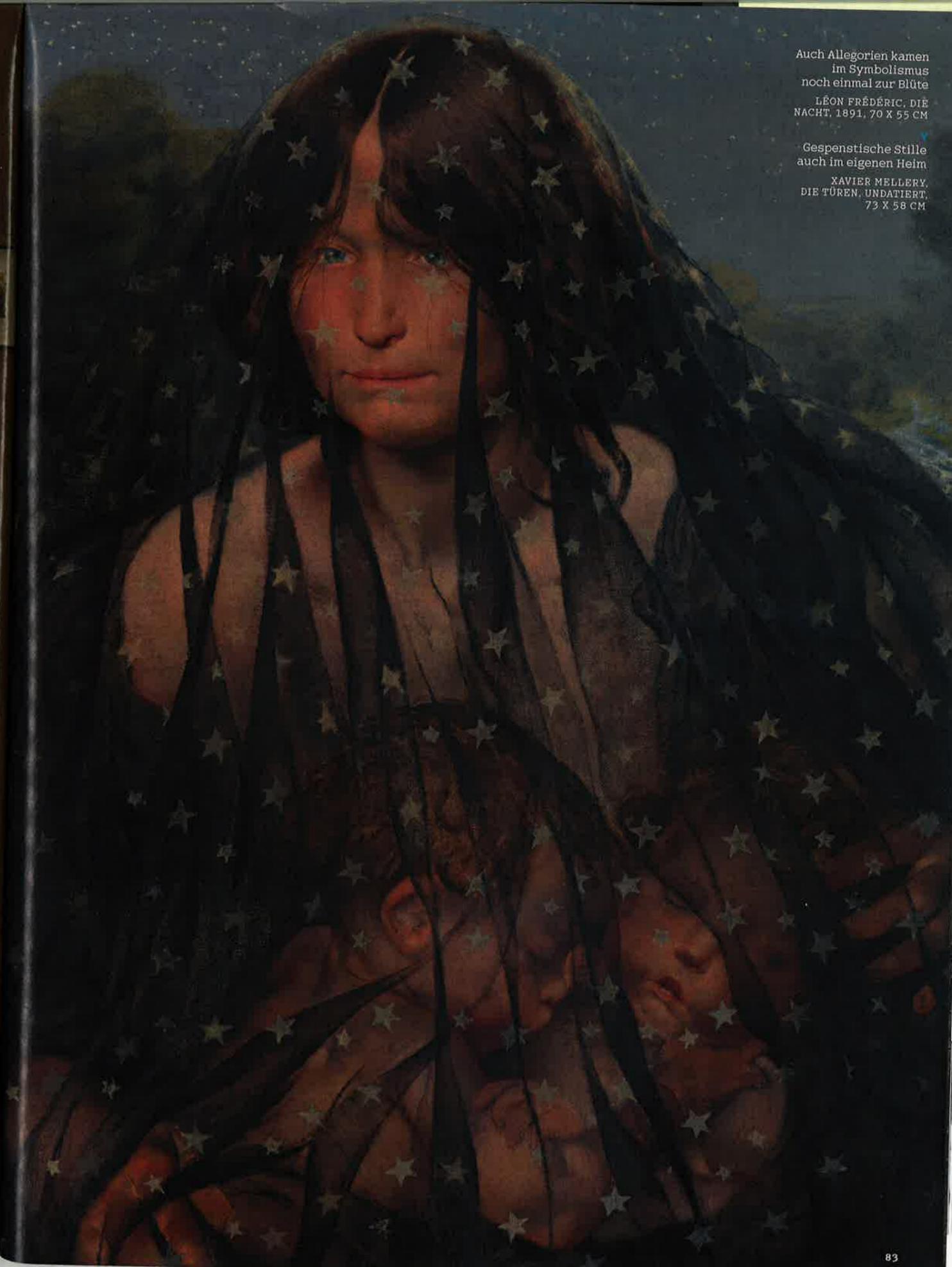
Der Wald als Sinnbild  
des Unüber-  
sichtlichen, Opaken,  
Verschlingenden  
WILLIAM DECOUVE DE  
NUNCOES, DER AUS-  
SÄTZIGE WALD, 1898,  
67 X 127 CM

Sie schöpften  
Motive aus dem  
Unbewussten,  
bevor Freud es so  
benannt hatte

Allen Motiven  
verliehen  
die Symbolisten  
die Atmosphäre  
von unheim-  
lichen Träumen

Auch Allegorien kamen  
im Symbolismus  
noch einmal zur Blüte  
LÉON FRÉDÉRIC, DIE  
NACHT, 1891, 70 X 55 CM

Gespensische Stille  
auch im eigenen Heim  
XAVIER MELLÉRY,  
DIE TÜREN, UNDATIERT,  
73 X 58 CM



> Das spätmittelalterliche Motiv des Totentanzes kehrte zurück

FÉLICIEN ROPS,  
DER TOD AUF DEM BALL, UM  
1865-75, 151 X 85 CM

▼ Medusa-Skulptur aus Elfenbein und Bronze

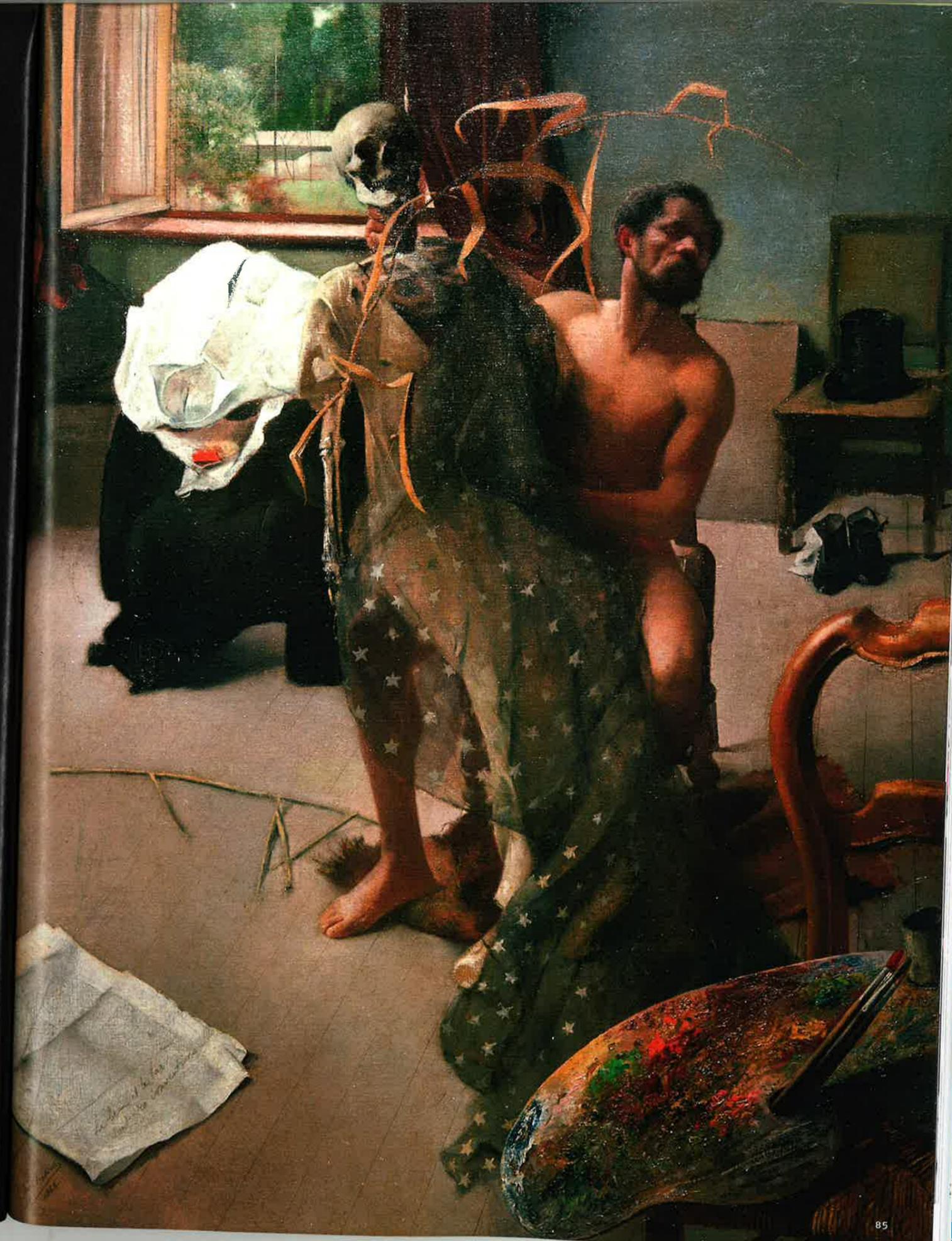
ARTHUR CRACO,  
MEDUSA, UM 1900,  
37 X 24 X 10 CM

>> Der Tod als Ateliergenosse des Malers

LÉON FRÉDÉRIC,  
DAS ATELIERINTERIEUR,  
1882, 158 X 117 CM



Der Symbolismus  
rieb sich auch  
am geschäftstüchtigen,  
fantasiefreien  
Bürgertum



Dieser Welt war nicht zu trauen. Allzu sehr hatte sie sich verändert im Laufe des 19. Jahrhunderts, das jetzt dem Ende zugeht. Zu viele alte Gewissheiten waren verloren gegangen, zu viele Verheißungen unerfüllt geblieben, die Gemeinschaft der Menschen zerfallen. So sah Fernand Khnopff (1858 bis 1921) nur noch einen Fixpunkt – immerhin –, auf den er seine Kunst beziehen konnte: »On n'a que soi«, lautete das Motto des Malers und Bildhauers, »man hat bloß sich«.

Ähnlich wie Khnopff fühlten damals Künstler in ganz Europa, aber seine Heimat Belgien war als Brutstätte solcher Gedanken offenbar besonders geeignet. Früher und durchgreifender als anderswo auf dem Kontinent hatte man dort die Industrialisierung erlebt, sozialer Umbruch und starrer Katholizismus trafen in dem jungen, erst 1830 gegründeten Staat mit Wucht aufeinander. Die Hauptstadt Brüssel wucherte als europäisches Finanzzentrum übers menschliche Maß hinaus, überragt und erdrückt vom monumentalsten aller Monumentalbauten, dem Justizpalast. Führte der Eiffelturm in Paris Fortschrittsglauben vor Augen, so stand der steinerne Koloss über Brüssels Innenstadt für ewige Werte wie die alles beherrschende Macht des Rechts.

Maßstabslos, düster, bedeutungsschwanger – solch eine Stadtkrone passte zu der Kunst,

die in ihrem Schatten blühte. Maler wie Khnopff, Félicien Rops, James Ensor oder Léon Frédéric luden ihre Bilder mit verborgenen Inhalten auf, zeigten Sphinxen und Visionen, Putten und Puppen, Schädel und Skandale. Selbst Porträts oder Landschaften verliehen sie die Atmosphäre unheimlicher Träume. »Todessehnsucht und Dekadenz« bescheinigt dem belgischen Symbolismus jetzt der Titel einer Ausstellung in der Berliner ALTEN NATIONALGALERIE.

Dort hat einst der Direktor Hugo von Tschudi Kaiser Wilhelm II. durch die Anschaffung französischer Impressionisten verärgert, aber keine symbolistischen Werke gekauft – ein Versäumnis, das sein heutiger Nachfolger Ralph Gleis bedauert. Wenigstens auf Zeit will er nun den Rang der Belgier samt ihren Wechselwirkungen quer durch Europa anschaulich machen: »Nicht alle kunstgeschichtliche Entwicklung hat in Paris stattgefunden.« Tatsächlich gibt es Gründe, Brüssel zur Hauptstadt des Symbolismus zu erklären. Verglichen mit der Üppigkeit Gustave Moreaus oder der Lyrik Odilon Redons wirken die belgischen Werke zwar morbide, zeugen dabei aber häufig von makabrem Humor, etwa bei Ensor mit seinen Skeletten, Masken und maskierten Skeletten.

Für die Schau mit gut 150 Gemälden, Skulpturen, Drucken, Zeichnungen und Aquarellen wird fast das ganze Mittelgeschoss der NATIONALGALERIE ausgeräumt. Nur der Impressionisten-Saal im Zentrum bleibt unangetastet. Diese Entscheidung bewahrt nicht bloß eine Hauptattraktion des Hauses, sie macht auch sinnfällig, was seinerzeit alles gleichzeitig geschehen ist: Die Symbolisten gehörten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts so selbst-

verständlich zum fortschrittlichen Kunstbetrieb wie die Impressionisten. Dass diese heute beliebter sind, verdanken sie nicht zuletzt ihrem kleinteiligen Gewebe von Strichen als leicht erkennbarem Markenzeichen. Der Symbolismus hingegen war zunächst gar nicht in der bildenden Kunst hervorgetreten, sondern in der Dichtung, war weniger visueller Stil als geistige Einstellung. Einen stimmigen Weg, seine inneren Bilder sichtbar zu machen, musste jeder Symbolist für sich selber finden, ob mit peinlicher Detailtreue wie Frédéric, der sich die altniederländischen Meister zum Vorbild nahm, mit grellem Proto-Expressionismus wie Ensor oder esoterisch-ornamentalem Idealismus wie Jean Delville.

Während die Impressionisten Erkenntnisse der Optik nutzten, um ihre Eindrücke von Licht und Farbe wiederzugeben, kümmernten sich die Symbolisten wenig um die Wissenschaften. Mochten sie auch Motive aus dem jeweils eigenen Unbewussten schöpfen, noch ehe Sigmund Freud es so benannt hatte: Traumdeutung war ihre Sache nicht. Wenn Khnopff den Schlaf »das Vollkommene in unserer Existenz« nannte und dem dafür zuständigen antiken Gott Hypnos in seinem Haus einen Altar errichtete, huldigte er gerade dem Unbegreiflichen (Freuds Modell von Es, Ich und Über-Ich hätte zudem sein

Vertrauen in das eigene Selbst gefährdet). Die Symbole, nach denen der Dichter Jean Moréas 1886 die bereits etablierte Literatur- und Kunstrichtung nachträglich benannte, waren vielschichtige Verweise auf Unsagbares, die sich anders als schlichte Allegorien nicht einfach aufschlüsseln und in Worte übertragen ließen.

Unsagbar und damit als Bildthema interessant war neben Jenseitigem, Mythischem und Mystischem auch das Erotische. Am drastischsten stürzte sich Félicien Rops (1833 bis 1898) darauf, der als Karikaturist begonnen hatte und das zeittypische Schreckbild der Femme fatale in grotesk-provokanten Zeichnungen und Grafiken geradezu durchdeklinierte; eines seiner Blätter trägt den programmatischen Titel *Pornocrates*. Bei seinem Ölbild *Der Tod auf dem Ball* führt der deutsche Titel in die Irre: Im Französischen ist *La Mort* natürlich eine Dame, die mit schmuckem Kleid überm Gerippe zur übersteigerten Verkörperung sexueller Bedrohung wird. Aber auch viele von Rops' Kollegen – der belgische Symbolismus war ein ausgeprägter Männerklub – schwankten in ihrem Verhältnis zu Frauen offenkundig zwischen Scheu, Fremdheit, Hass und Anziehung. Von Khnopff porträtierte Damen bekamen, vom unteren Bildrand überschritten, buchstäblich keinen Fuß auf den Boden.

Im kleinen Belgien brauchte man nicht weit zu reisen, um Extreme zu erleben. Nah

bei weltläufigen Metropolen wie Brüssel und Antwerpen lagen ärmliche Landregionen, schmutzige Kohlereviere oder – für die Symbolisten von besonderem Reiz – »das tote Brügge«. Georges Rodenbachs gleichnamiger Roman machte die alte Handelsstadt 1892 zum Inbegriff morbider Schönheit: ein nördliches Venedig, das schon vor Jahrhunderten mit dem versandeten Zugang zur Nordsee Reichtum und Leben verloren hatte. Fernand Khnopff hatte als Kind dort gelebt; um seine Erinnerung nicht zu beschädigen, vermied er es später, dorthin zurückzukommen. Wollte er die Häuser und Kanäle abbilden, malte er sie von Fotos ab.

Nicht nur in Khnopffs Brügge scheint gespenstische Stille zu herrschen. Die Zimmer von Xavier Mellery sind so beklemmend leer wie die des dänischen Zeitgenossen Vilhelm Hammershøi; die Wasserflächen von Charles Mertens oder William Degouve de Nuncques kräuselt kein Windhauch. Die Spiegelungen darauf zählten als Schnittstellen von Wirklichkeit und Illusion zu den bevorzugten Symbolisten-Motiven, auch in der Skulptur: Wie der antike Narziss starrt eine überlängte, sich angstvoll selbst umklammernde Figur gleich in fünffacher Ausfertigung in George Minnes *Jünglingsbrunnen*. Andere Bildhauer erzielten durch Verbindung verschiedener Materialien delikate Effekte, etwa Paul Dubois, Charles van der Stappen oder Arthur Craco, bei dessen *Medusa* das bronzene Schlangenhaar ein Elfenbeingesicht umfließt.

**AUSSTELLUNG**  
Die Ausstellung »Todessehnsucht und Dekadenz. Der belgische Symbolismus« ist verschoben worden und soll ab Herbst 2020 in der Alten Nationalgalerie, Berlin, stattfinden. Der Katalog zur Schau erscheint im Hirmer Verlag, hat 320 Seiten und kostet 45 Euro. Aktuelle Infos zu eventuellen Änderungen wegen Corona: [www.smb.museum.de](http://www.smb.museum.de)

Der Symbolismus rieb sich nicht zuletzt am geschäftstüchtigen, aber fantasiefreien Bürgertum. Andererseits ließ Brüssels Reichtum den Kunsthandel blühen, und die Künstler, darin gar nicht weltfremd, wussten das zu nutzen. Die Gruppe »Les XX« (»Les vingt«, also »Die 20«), unter anderen von Khnopff und Ensor gegründet, feierte sich von 1884 bis 1893 mit einer jährlichen Großausstellung. Zu der lud sie auch ausländische Kollegen anderer Strömungen ein wie etwa Claude Monet, Auguste Renoir, Georges Seurat und Vincent van Gogh, dem in Brüssel sein einziger dokumentierter Verkauf gelang.

Symbolisten, Impressionisten, Postimpressionisten – man kannte einander und begegnete sich mit Respekt. Wie sehr die Salons von »Les XX« Gipfeltreffen der Avantgarden waren, zeigt der weitere Verlauf der Kunstgeschichte: Mancher symbolistische Ansatz führte direkt in den Jugendstil, und im Rückblick können die damaligen Gastgeber als Väter und Großväter von Expressionismus und Surrealismus gelten. //



Kurator der Ausstellung: Ralph Gleis, Leiter der Alten Nationalgalerie in Berlin

Die Schau zeigt, dass es gute Gründe gibt, Brüssel zur Hauptstadt des Symbolismus zu erklären



James Ensor zeigte in seinen Bildern einen makabren Humor

JAMES ENSOR, DAS MALENDE SKELETT, 1896, 37 X 45 CM

Die Muse als Raubtier-Sphinx: Das Gemälde wurde zur Ikone des belgischen Symbolismus

FERNAND KHNOPFF, DIE ZÄRTLICHKEIT DER SPHINX ODER LIEBKOSUNGEN, 1896, 50 X 150 CM