

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Nizon, Paul
Sehblitz

Almanach der modernen Kunst
Herausgegeben von Pino Dietiker und Konrad Tobler

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch 4833
978-3-518-46833-3

SV

Paul Nizon SEHBLITZ

Almanach
der modernen Kunst

Herausgegeben und mit einem
Nachwort versehen von
Pino Dietiker und Konrad Tobler

Suhrkamp

Erste Auflage 2018

suhrkamp taschenbuch 4833

Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag Berlin 2018

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung:

Willy Spiller (Paul Nizon), © Spiller Zürich; *Number 22*,
Gemälde von Jackson Pollock (1950), Philadelphia Museum of Art,
© Pollock-Krasner Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2017,
Foto: akg-images.

Umschlaggestaltung: hißmann, heilmann, hamburg

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-46833-3

Inhalt

Vorwort 7

PFORTEN DER MODERNE 9

Francisco de Goya 11

William Turner 15

Odilon Redon 20

Henri Rousseau 25

Ferdinand Hodler 31

Vincent van Gogh 39

Aristide Maillol 67

Édouard Vuillard 72

AUGENHUNGER 77

Sammlung Rupf 79

Eugène de Kermadec & Bram van Velde 84

Kasimir Malewitsch 90

Mark Rothko, Mark Tobey & Sam Francis 94

Henri Matisse 98

Emil Nolde 103

Pierre Soulages 107

Henri Laurens 111

Otto Tschumi 114

Jackson Pollock 118

Alexej von Jawlensky 122

Joan Miró 127

Jean Dubuffet 131

Leoncillo Leonardi 134

Alberto Burri 139

Nicolas de Staël 143
Giorgio Morandi 151
Pablo Picasso 154
Marc Chagall 156
Biennale 1968 160
Christo, Andy Warhol & Martial Raysse 168
Friedrich Kuhn 173
Louis Soutter 185
Art Basel 1971 190
Chaim Soutine 194

ATELIERBESUCHE 197

Varlin 199
Hans Josephsohn 206
Wilfrid Moser 211
Max von Moos 215
Robert Müller 223
Hans Falk 228
Egbert Moehsnang 243
Karl Jakob Wegmann 253
Friedrich Dürrenmatt 258
Norbert Tadeusz 262
Walter »Pips« Vögeli 269
Alberto Giacometti 273

Nachwort 277

Textnachweise und Anmerkungen 290

Vorwort

Ein Teil der vorliegenden Texte über Kunst – ich möchte sie am liebsten Kunstübungen nennen – ist unmittelbar nach Studienabschluss in den späten fünfziger Jahren entstanden. Ich war unter dreißig, Familienvater und Museumsassistent; und bald einmal debütierender Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung*. Die Museumszeit endete 1959, danach kam ich für ein lebenswandelndes Jahr nach Rom. In Rom fand die endgültige Wandlung zum Schriftsteller statt, doch die Befassung mit zeitgenössischer Kunst ging weiter. 1961 trat ich die Stelle des leitenden Kunstkritikers an der *Neuen Zürcher Zeitung* an, die ich nach nicht ganz einem Jahr quittierte, und zwar zu Gunsten der dichterischen Arbeit. Es ist die Zeit, als meine ersten literarischen Bücher entstanden.

Ich lebte fortan als freier Schriftsteller und versuchte, aus der Kunstkritik einen Brotberuf zu machen; doch nicht nur: In Wirklichkeit passionierte mich die Auseinandersetzung mit der damals modernen Kunst oder Avantgarde, weil sie mich zuinnerst anging. Die damalige Moderne stand unterm Zeichen der abstrakten Nachkriegskunst, der sogenannten *Ecole de Paris* und des amerikanischen *action painting*. Mit beiden Strömungen verband mich das Gefühl einer Zugehörigkeit, doch wie waren die mich erregenden künstlerischen Vorgänge in Sprache zu fassen? Natürlich nur mit literarischen Mitteln. So sind denn diese frühen Arbeiten zur Kunst als Teil meines literarischen Werdegangs anzusehen, wenn nicht als Kapitel meiner Jugendprosa.

Aus späterer Lebenszeit und anderen Anlässen stammen die großformatigen Auseinandersetzungen mit befreundeten

Künstlern und großen Leitfiguren, zumeist hommage-artige Würdigungen; sie sind für Kataloge, Zeitschriften und andere Medien verfasst worden.

Gehe ich zu weit, wenn ich behaupte, ich sei als Schriftsteller bei der Kunst der Moderne zur Schule gegangen?

Paul Nizon

Paris, im August 2017

PFORTEN DER MODERNE

FRANCISCO DE GOYA

Goya ist im Grunde eine späte Entdeckung meines Lebens. Er ist zurzeit meine große Liebe. Liebe macht blind, heißt es. Es ist darum sehr schwierig, über einen Künstler, dem man mit überbordenden Emotionen anhängt, etwas Objektives zu sagen, geschweige denn zu begründen, warum man ihn über die Maßen verehrt, ich meine: seine Vorzüge aufzuzählen. Man möchte in solchen Fällen nicht analysieren, man möchte nichts zerlegen, man möchte staunen und einfach in der Nähe und in der Aura der verehrten Person, in diesem Falle vor seinen Werken verweilen und sich überwältigen lassen.

Wer ist Goya? Auf diese Frage gibt es eine Menge Möglichkeiten der Annäherung.

Er ist ein Hofmaler und Porträtist, ein Auftragskünstler und Großunternehmer, der es zu Ruhm und Reichtum gebracht hat.

Er ist ein Volksmaler, der das Volk auf der Straße und in den Kneipen, die Huren und Händler und Mörder ebenso wie die schönen jungen Frauen und Kinder, die einfachen Leute, wie man sagt, im Alltag und bei Festen gemalt hat.

Er ist selber ein Mann, der aus dem Vollen gelebt hat, und vor allem ein Verehrer des schönen Geschlechts, er ist auch ein Maler des weiblichen Akts, was in der spanischen Tradition selten ist. Ein galanter Maler und ein Erotiker.

Er ist so etwas wie ein Kriegsreporter, ein unbestechlicher Zeuge der *Desastres de la Guerra*.

Er ist der Maler des Stierkampfes und als solcher überaus

populär. Der Volksmund spricht von ihm als von jenem *Goya der STIERE*. Er ist lebenslang ein Liebhaber des Stierkampfs, dieses erzspanischen Mysterienkults.

Er ist, vor allem in seinen Caprichos, seinen Radierungen überhaupt und dann in den sogenannten SCHWARZEN MALEREIEN, ein Erforscher und Ausloter der menschlichen Abgründe, des inneren Schreckenskabinetts – heute würde man sagen: jener seelischen Rohstoffe, die die Psychologen und Psychiater ans Licht des Bewusstseins gezerzt haben. In dieser Hinsicht gehört er in die Familie eines Hieronymus Bosch.

Er hat, wie schon gesagt, nicht nur aus dem Vollen gelebt, lebenslang der Liebe gefrönt, dem Besitz gehuldigt, sich mit der Macht arrangiert, seine Karriere aufs Beste verwaltet: Er hat auch fürchterliche menschliche Krisen durchgestanden, die ihn an den Rand des Irrsinns brachten und in schwere Erkrankungen warfen, die ihn unter anderem das *Gehör* kosteten, ja: Goya war taub – wie Beethoven, eingesperrt in den Kerker seiner Visionen, Obsessionen, Ängste, Alpträume, Abgründe, aber auch in das Brausen seines schöpferischen Orkans.

Als Künstler ist er der Vollender der großen Barockkunst in der Nachfolge eines Velázquez, Rembrandt, Tiepolo bis hin zu einem Fragonard und ein gewaltiger Erneuerer, der den Realismus, ja Impressionismus vorwegnahm und mit seinen schwarzen Malereien und den Radierungen an die Pforte der Moderne, der phantastischen Kunst, ja des Surrealismus pochte und vorstieß. Er ist einer der größten Magier im Bereich der Farbe und einer der tiefsten Deuter der menschlichen Natur.

Er ist ein *Existenzmaler*. Ich sehe seinen Platz in jener Familie, die mit den Namen Rembrandt, Beethoven und Picas-

so bezeichnet werden kann. Seine künstlerische, menschliche und geistige Spannweite ist gewaltig. Ebenso wie seine nie versiegende Schaffenskraft. Ein Titan. Als Auskunft über den Menschen ist sein Werk ein riesiger Atlas. Er ist Opfer und Richter.

Er ist auch ein Kind seiner Zeit. Welcher Zeit?

Ein Zeitgenosse Goethes, geboren 1746 in Fuendetodos bei Saragossa, gestorben 1828 in Bordeaux im Exil.

Er hat gemalt unter Karl III., einem aufgeklärten Herrscher mit liberalen Ideen, und unter dessen Nachfolger Karl IV. und vor allem unter der Königin Maria Luisa und deren Günstling Godoy (den sie als Premierminister und Oberbefehlshaber der spanischen Armeen eingesetzt hatte). Es war eine Periode der Dekadenz, Korruption, der Unterdrückung aller liberalen Tendenzen, eine Schreckensherrschaft im Zeichen der Inquisition.

Goya erlebte die Napoleonischen Kriege, die Einsetzung von Napoleons Bruder Joseph Bonaparte als spanischen König. Er erlebte den Aufstand des Volkes von Madrid und die Niederschlagung des Aufstands. Die Erschießungen, Massaker. Sie sind in die Bilder vom 2. und 3. Mai 1808 eingegangen. Er erlebte die Zeit, da Spanien Kriegsschauplatz war, auf welchem sich die französischen, die aufständischen spanischen und die englischen Truppen zerfleischten. Er erlebte die Einsetzung Ferdinands VII., eine kurze Zwischenphase der Hoffnung, da Spanien konstitutionelle Monarchie mit einer liberalen Verfassung wurde. Und den Rückfall in ein despotisches Terror-Regime mit den allgegenwärtigen Schergen der Inquisition. Er erlebte Verfolgung, Flucht und schließlich das Exil.

Er blieb die längste Zeit Hofmaler, er konnte sich mit der

Macht arrangieren. Und dennoch ist alles und vor allem seine geistige und humane Position, sein WIDERSTAND in seine Kunst eingegangen. Er war ein Opfer seiner Zeit, ein Zeuge und Richter.

Unbestechlich, wie es seine *Porträtkunst* bezeugt.

WILLIAM TURNER

Turner gilt nicht nur (mit Recht, scheint mir) als der bedeutendste englische Maler: Er ist einer der geheimnisvollsten und phänomenalsten Maler der Kunstgeschichte schlechthin. Ein malerisches Wunder. Ein Bahnbrecher der modernen Kunst.

Er gehört in die Familie der visionären Maler.

Turner ist Landschaftler, und dies zu einer Zeit, da sich in der europäischen Kunst bemerkbar macht, was man als Aufkeimen eines neuzeitlichen Naturgefühls, als Beginn des Naturalismus im strengen Sinn bezeichnet. Seine historische Nachbarschaft ist mit dem Stichwort »Landschaftskunst der Goethezeit« markiert.

Als Turner begann, beherrschte, kurz gesagt, einerseits eine tonige Ideal-Landschafts-Kunst in der Nachfolge Poussins und Lorrains das Landschafts-Fach: eine mythologische, klassizistische Götter-Landschaftsmalerei; andererseits eine die Natur heroisierende Malerei, sagen wir – in der Nachfolge eines Joseph Anton Koch. Klassizismus also – und ein früher Naturalismus, der die Schönheiten von Wasserfällen und Felsen und Viehherden an der Tränke um ihrer selbst willen darzustellen suchte. Dieser Naturalismus ist romantischer Art. Wo die Götter und mythologischen Szenen, die Tempel und die ganze entsprechende Staffage aus der Landschaft ausgeräumt sind; wo also die göttlichen Vorwände wegfallen; wo die Landschaft keine Szenerie mehr zu sein braucht für die Wunschvorstellungen idealer Ordnungen (in welchen sich die als Schäfer verkleidete privilegierte Schicht mit den antiken »Nichtstuern« identifizierte und sich in ihnen heroisierte);

wo also die ersten Versuche zu einer »nackten« Naturschau unternommen wurden: Da wurde nun die Natur selbervergöttlicht: Gebirge, Seen, fruchtbares Weideland und fürchterliches Wetterland wurden mit Ahnungen aufgeladen. Oder mit dem Malen vor dem Motiv wurden die eigenen Schauer angesichts einer undomestizierten und entsprechend ungeheuren Naturlandschaft ausgedrückt. (Ein Höhepunkt dieser romantischen Auffassung ist Caspar David Friedrich.) Oder die Landschaft wurde als Schöpfung bewundert, Tiere und Hirten, Landbevölkerung und Vieh wurden als Kreatur bestaunt – in einer sentimentalischen Weise. Arkadien im Maßstab des Genrebildes. Die ganze Schar der Entdeckungsreisenden, die Pilger zu den Naturwundern mit ihren Skizzenbüchern, die zeichnenden Reiseliteratur-Verfasser, unter ihnen die über Gotthard- und Brennerpass wallfahrenden Deutschrömer, gehören in diesen Zusammenhang – und natürlich das Heer der im Auftrag arbeitenden Kleinmeister mit ihren »Ansichten«.

Das ist das geistesgeschichtliche Klima, innerhalb welchem Turner seine Sonderlingslaufbahn einschlug. Auch er hat in seinen frühen Bildern (in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts) noch Ideallandschaften mythologischen Einschlags gemalt. Auch er war ein Reisender großen Stils, einer, der die Naturwundergegenden und späteren touristischen Zentren abklopfte, und wie – die Liste seiner Aquarelle umfasst alles, was damals Rang und Namen hatte, vom Rigi und Vierwaldstättersee über den Rheinfall bei Schaffhausen bis zum Nemi-see in den Albanerbergen und Venedig; vom Gotthard- und Splügenpass bis zum Bodensee und Heidelberg; die Mosel-gegend wie die Gegend des Genfersees; Neapel wie Mainz ...! Aber es ist bei ihm immer etwas Eigenartiges, spezifisch Turner'sches zu beobachten, das direkt aus seiner »Peinture«

spricht. Gemeint ist nicht seine vorzeitige Überwindung der Tonigkeit und nicht der Umstand, dass er bald das freie Licht, ja den Lichtzauber und die reine Farbe gewinnt. Gemeint ist hier das Spuk- und Geisterhafte, etwas Übersinnliches, eine moderne Zwielfichtigkeit.

Am radikalsten kommt es zum Durchbruch bei seinen spätesten Wasserstudien. Das ist mehr als Vorwegnahme des Impressionismus in seinen kühnsten Äußerungen, das ist – tachistischer Automatismus. Also im Grunde abstrakte Malerei – um 1840!

Die Malereien, von welchen die Rede ist, haben zwar (gerade noch sichtbar) etwas Wasserfläche, Horizont und Himmel zum Gegenstand, und vielleicht lässt sich noch die Andeutung eines Schiffes ausmachen, aber gemalt wird eigentlich weniger das Sichtbare (zeichnerisch Rekonstruierbares); es ist auch nicht Sinnenrausch und nicht Gefühlsausbruch, weder »Féerie« noch feinstes Destillat einer Erscheinung! Gemalt wird etwas Halluzinatorisches: die seelisch-sinnliche »Lage«, gemalt wird die Skizze einer inneren Verfassung, die sich in einer bestimmten Stimmung erkennt und kristallisiert. Formuliert werden Aufeinanderprall und Wechselwirkung einer psychologischen Situation und einer atmosphärischen Stimmung – und zwar mit einer schlafwandlerischen und seiltänzerischen Präzision.

Das ist zum Teil »hingeschrieben« wie unter dem Diktat von Rauschgift, erregungsseismographisch. Und dann wieder wirkt es wie hingeatmet. Aber es ist realistisch, nur bezieht sich das Realistische ebenso sehr oder mehr auf eine psychische Mechanik als auf eine sichtbare Wirklichkeit. Es ist evokatorische Kunst im Sinne Klees: Sie gibt nicht nur Sichtbares wieder, sie macht sichtbar. Odilon Redon hat bei einem Aspekt dieser Malerei seinen Ausgangspunkt.

Turner ist auf bestürzende Art alleinstehend in seiner Epoche.

Was für ein Mensch war dieser unzeitgemäße Engländer? Ein Londoner Barbierssohn, 1775 geboren und aufgewachsen bei einem Onkel, der Metzger war. Ein Kind kleinbürgerlichster Verhältnisse in einer aristokratischen Welt, ehrgeizig und besessen zugleich. Als Jüngling pinselt er Ansichten für eine graphische Anstalt, aber schon mit 24 Jahren ist er außerordentliches Mitglied der königlichen Akademie. Er ist also erfolgreich, er wird auch schnell wohlhabend; aber die meisten Kritiker und Kollegen nennen seine Arbeit das Produkt eines kranken Auges und einer wütenden Hand.

Menschlich wird er als geiziger, misstrauischer bis misanthropischer Charakter überliefert. Als er sich ein großes Haus leisten konnte, soll er seinen alten Vater als eine Art unbezahlten Hausdiener bei sich aufgenommen haben, und als Magd hielt er sich angeblich die verwachsene Nichte seiner Mätresse – einer jungen Witwe bürgerlicher Herkunft, die ihm zu ihren eigenen Kindern drei weitere gebar, um die er sich aber nicht im Geringsten gekümmert haben soll. Äußerlich wird er als gnomenhafter Typus mit einem großen Kopf geschildert, als unansehnlicher Mensch. Ein Sonderling muss er gewesen sein, äußerst unkommunikativ. Im Alter habe er seine vornehme Kundschaft in einem feuchten, kalten Vorraum, in dem eine Schar schwanzloser Katzen umherhuschte, unbedenklich warten lassen, bis er ihnen die spinnwebgrauen Leinwände vorzeigte. Ein »Fall«! Ein Verrückter, ein manischer Künstler. Außer seinen Bildern scheint er nichts geliebt zu haben. Bei seinem Tod im Jahre 1851 vermachte er seine Bilder der Nation nebst einer Summe von 140 000 Pfund, mit der Bestimmung, seinen Bildern

einen würdigen Platz und eine ebensolche Pflege zukommen zu lassen.

Ein Exzentriker höchsten Grades – übrigens war seine Mutter geisteskrank. Er hinterließ 300 Ölgemälde und um die 20 000 Aquarelle.

(1967)

ODILON REDON

Der Franzose Odilon Redon, der generationsmäßig noch zu den Impressionisten zu zählen wäre (er lebte von 1840 bis 1916), ist in seinem Kunstwollen von den Anfängen an einer ihrer entschiedensten Gegner. Dass mit der Netzhaut wesentliche Tatbestände zu fassen wären, muss er von vornherein für aussichtslos gehalten haben.

Er beginnt mit graphischen Arbeiten, Zeichnungen und Lithographien in Schwarz-Weiß, in welchen die Erscheinungswelt völlig negiert ist. In diesen Arbeiten lebt er in einer Dunkelkammerwelt (des Traums, der nächtlichen Vision), die, eigener Symbole voll, dem Betrachter, ohne dass er die Untertitel zu Rate zieht, nie voll betretbar ist. Das »Milieu« dieser Blätter ist das hermetische Dunkel vor der Lichtwerdung, der Abwesenheit, müsste man es von vitalem Standort aus nennen, darin Wesen organischer Bereiche auf solche toter Natur magisch bezogen sind (etwa Figur auf Kugel, Figur auf Rad und Würfel) und die Grenzen zwischen Fauna und Flora, Mensch und Tier in phantastischen Kombinationen übersprungen werden (etwa in der Blume mit dem Auge). Der Betrachter fühlt sich von dieser Welt, die technisch mit unnachahmlicher Differenzierung vorgetragen ist, rasch in Bann gezogen, was das eigentliche Geschehen anbetrifft, jedoch häufig ratlos wie vor einem Bilderrätsel. Was das herrlich schwarze Sfumato an Handlung birgt, sind Illustrationen einer spirituellen Phantasie, die sicher nicht als Kollektivgut (auch nicht des Unterbewussten) anzusprechen ist. Das eine aber ist deutlich: dass hier eine aller biologischen Erkenntnis abholde Persönlichkeit das Sein von ewigen, geistigen, ja