

ELFRIEDE WILTSCHNIGG

József Rippl-Rónai – der „Nabis hongrois“ – und der europäische Symbolismus

Vielleicht wird niemand bestreiten können, daß ich dem Mut, auf ganz eigene Art und Weise aufzutreten, einen neuen Impuls gab.

József Rippl-Rónai¹

1.

Der Name Symbolismus entstammt eigentlich dem Bereich der Literatur, denn als am 18. September 1886 Jean Moréas in der Pariser Zeitung *Le Figaro* sein *Symbolistisches Manifest* veröffentlichte, bezog er sich damit auf die Vertreter der zeitgenössischen, von Stéphane Mallarmé und Paul Verlaine angeführten französischen Dichterschule. Der Symbolismus in der bildenden Kunst entwickelte sich im 19. Jahrhundert bereits in der Romantik, manifestierte sich in den Gemälden der Präraffaeliten und erreichte seinen Höhepunkt in den 80er Jahren in Paris und Brüssel, bevor er in Städten wie Wien, München, Budapest und Prag begeistert aufgenommen wurde und transformiert im Ästhetizismus und den verschiedenen Sezessionsstilen weiterwirkte: Um 1900 ist er sowohl in der Literatur und der Musik als auch der bildenden Kunst in ganz Europa nachweisbar. Die Maler des Symbolismus bezeichneten sich selbst ursprünglich als Synthetisten: 1889 war im Café Volpini eine Ausstellung mit Beteiligung von Paul Gauguin und Émile Bernard unter dem Titel „Peinture du Groupe impressioniste et synthétiste“ zu sehen.

Der Symbolismus nimmt eine Gegenposition zu Rationalismus, Realismus und Naturalismus ein und ist in dieser Ablehnung dem Impressionismus verwandt. Symbole werden als Ausdrucksmittel eingesetzt; sie schaffen mystische und religiöse Zusammenhänge, die spirituelle Inhalte der Kunstwerke vermitteln sollen. Nicht die äußere Wirklichkeit ist Ausschlag gebend und daher primär wiederzugeben, sondern vor allem die innere Welt, die Ideen und Träume.² In diesem Punkt steht der Symbolismus jedoch auch dem Impressionismus ablehnend gegenüber, dessen vorrangigstes Ziel es war, den Eindruck eines Augenblicks – eine

¹ Zit. nach: Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris. József Rippl-Rónai 1861 bis 1927. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Heidelberg 1999, S. 84.

² „Man muß es nur verstehen, seinen Geist auf einen einzigen Punkt zu konzentrieren und sich genügend zu vertiefen, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit der Wirklichkeit selbst unterschieben zu können.“ Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich. Aus dem Französischen von Hans Jakob. Mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry, Zürich 1981, S. 83.

Impression – ohne Interpretation abzubilden. Das Gedicht *Correspondances* von Charles Baudelaire, erschienen in den *Fleurs du Mal*, fasst in eindringlicher Weise diese künstlerischen Intentionen: Die Natur ist ein Tempel, der Mensch geht durch Wälder von Symbolen; Düfte, Farben und Töne antworten einander.³ Stéphane Mallarmé forderte, dass der Künstler nicht beschreiben, sondern suggerieren solle:⁴

Ein Ding direkt benennen heißt drei Viertel vom Wert des Gedichtes unterdrücken, das in dem Glück besteht, nach und nach in der Tiefe zu ahnen. Andeuten, nahe legen, da liegt der Traum. Das ist der vollkommene Gebrauch dieses Geheimnisses, das das Symbol bildet. Ein Ding nach und nach heraufzurufen um einen seelischen Zustand zu zeigen oder umgekehrt ein Ding wählen und durch eine Reihe von Entzifferungen einen seelischen Zustand auslösen.⁵

Mit der Natur des Symbols setzte sich auch Paul Verlaine auseinander, der 1891 zu einem Korrespondenten des *Figaro* sagte: „So viele Symbolisten, so viele verschiedene Symbole, Symbole für was? Das ist es, was ich nicht weiß. Aber das Symbol, das ist die Bildsprache, das ist die Dichtung selbst.“⁶

Irrationale Mächte beherrschen das Leben des Menschen und Eros und Tod werden zu Hauptthemen der symbolistischen Kunst erhoben. Esoterische Züge prägten insbesondere den belgischen Symbolismus, der – unter dem Einfluss Sâr Péladans und der Rose+Croix-Bewegung – eine fast geheimbündlerische Ausformung erhielt. Als Väter des französischen Symbolismus in der Malerei werden Gustave Moreau und Pierre Puvis de Chavannes bezeichnet, die – obwohl ihre Arbeiten noch der traditionellen akademischen Malerei verpflichtet sind – mit ihren Werken der jungen Künstlergeneration des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts den Weg zur neuen Kunstauffassung wiesen.

Nach George Aurier, der die Forderungen des Symbolismus in Bezug auf die Malerei im *Mercure de France* publizierte, muss ein Kunstwerk einer Idee folgen, also idealistisch sein, diese Ideen in Formen ausdrücken, also symbolistisch sein und es muß diesen Formen allgemeine Bedeutung geben, also synthetisch sein. Weiters sollte ein Kunstwerk subjektiv und dekorativ sein. Der Symbolismus hat keine einheitliche Stilrichtung in der Malerei, sondern tritt vielmehr in verschiedenen Variationen auf.⁷ Dies ist sicher auch eine Folge davon, wie viel der einzelne Künstler von den von Aurier geforderten Punkten berücksichtigte beziehungsweise wie konkret er sich an dessen Forderungen hielt. Als einer der Hauptvertreter des französischen Symbolismus ist Odilon Redon zu nennen, dessen phantastische

³³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke, Stuttgart 1984, S. 19.

⁴ Vgl. *Die Malerei. Vom Impressionismus zum Symbolismus*. Bd. 11, Lausanne 1987, S. 993.

⁵ Zit. nach: Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, Thames and Hudson, London 1972, S. 54.

⁶ Zit. nach: *Ausst.Kat. Symbolismus in Europa*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1976, S. 17.

⁷ „Es gab so viele Definitionen des Symbolismus, wie es Symbolisten gab.“ André Barre, 1912, zit. nach: Josef Theisen, *Die Dichtung des französischen Symbolismus*, Darmstadt 1974, S. 8.

Bildmotive einer gänzlich neuen, individuellen Bildsprache entstammen. Gauguin und die Schule von Pont-Aven hingegen trugen wesentlich zum Entstehen der modernen Malerei bei. Den Unterschied zwischen Puvis de Chavannes und den Symbolisten erklärte Gauguin:

Puvis illustriert seine Ideen, aber er malt sie nicht ... Würde zum Beispiel Puvis ein Gemälde mit dem Titel „Reinheit“ malen, so würde er diese Idee ausdrücken mit einem Mädchen, das eine Lilie in seiner Hand hält, ein Symbol, das jedem bekannt ist, und daher verstanden wird.⁸

Gauguin würde, um dasselbe Thema zu verdeutlichen, „eine Landschaft mit durchsichtigem Wasser malen, das noch von keinem zivilisierten Menschen verdorben ist.“⁹

Die Synästhesie¹⁰, das Ineinandergreifen von sinnlichen Wahrnehmungsebenen, hat zweifellos Ähnlichkeit mit der Idee Richard Wagners vom Gesamtkunstwerk, dessen Ziel die Verschmelzung mehrerer Sinneswahrnehmungen zu einem Gesamtklang darstellt. Bezug nehmend auf synästhetische Phänomene formulierte der symbolistische deutsche Maler Arnold Böcklin seinen Anspruch an ein Kunstwerk: „Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Betrachter zu denken geben so gut wie eine Dichtung und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück.“¹¹ Das Bild soll also den Inhalt wiedergeben, es darf sich nicht in einer Anekdote erschöpfen und der Inhalt soll zum Nachdenken anregen, weiters wird auch noch die musikalische Komponente des Kunstwerkes angesprochen.

In seiner Studie über Richard Wagner und *Tannhäuser à Paris*, 1861, griff Baudelaire erneut auf die grundlegenden Ideen seines Gedicht *Correspondances* und die synästhetischen Zusammenhänge, die „analogies universelles“, zurück:

[...] car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.¹²

⁸ Maly und Dietfried Gerhardus, *Symbolism and Art Nouveau*, Oxford 1978, S. 48.

⁹ Ebda.

¹⁰ „Synästhesie wird auch als ‚Vermischung der Sinne‘ bezeichnet. Darunter versteht man, dass es bei Stimulation *einer* Sinnesqualität – beispielsweise des Hörens oder des Riechens – zusätzlich in einer *anderen* Sinnesqualität, wie dem Sehen von Farben oder von geometrischen Figuren, zu einer Sinneswahrnehmung kommt.“ Hinderk M. Emrich, Udo Schneider, Markus Zedler, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen. Mit Textdokumenten von 13 Synästhetikern. Mit einer Einführung von Richard E. Cytowic*, Stuttgart 2002, S. 11.

¹¹ Zit. nach: *Ausst.Kat. Symbolismus in Europa*, a.a.O., S. 12.

¹² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques. Édition corrigée et augmentée d'un sommaire biographique*, Paris 1990, S. 696f.

Auch Arthur Rimbaud beschäftigte sich in seinem Gedicht *Voyelles* mit den Übereinstimmungen, die zwischen unterschiedlichen Medien bestehen können: Er ordnet dabei den Buchstaben Farben zu: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ...“

Der Cloisonnismus, das Umrahmen der Bildelemente mit scharf abgegrenzten Zonen, ebnete den Weg für die Dominanz des Ornaments. Cloisons sind Figuren, innerhalb derer die Farbe zu kompakten Flächen aufgetragen wird – vergleichbar den gotischen Glasfenstern – und es ist dies das genaue Gegenteil der verschwommenen Auflösung der Einzelflächen in Impressionismus und Pointillismus. Die japanische Kunst, die seit den 1870er Jahren die französischen Kunstschaaffenden begeisterte, ist als ein weiteres Steinchen des Mosaiks anzusehen, aus dem die Formensprache der symbolistischen Kunst resultiert. Edmont de Goncourt beschrieb die Faszination, die vor allem von den Farbholzschnitten Hokusais, Hiroshiges und Utamaros ausstrahlte:

Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus, ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk, wie sie noch nie in selbst den vollendetsten Schöpfungen des Mittelalters oder der Renaissance existierten.¹³

2.

In der Nachfolge Gauguins setzten die Nabis, eine Gruppe junger, engagierter Künstler, auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen die Ideen des Symbolismus in ihren Werken um. Sie waren der Literatur von Mallarmé und Baudelaire, von Verlaine und Rimbaud verpflichtet, ohne dabei in einem spezifischen Nabis-Stil zu erstarren. Vielmehr verband die Nabis, wie die symbolistischen Künstler überhaupt, kein gemeinsamer Malstil. Die künstlerischen Ausformungen ihrer Werke sind höchst unterschiedlich und zeigen sowohl traditionelle Bildthemen als auch ikonographische Neuschöpfungen voller Mystik und Phantasie.¹⁴ Was hingegen die Nabis einte und kennzeichnete, ist die gemeinsame Ablehnung des bürgerlichen Materialismus und das Streben nach Idealismus. Die Kunst wurde als jene Kraft angesehen, der es möglich ist, diese Ansprüche zu transportieren. Die Nabis standen den Entwicklungen in Literatur, Musik und Theater höchst aufgeschlossen gegenüber, Maurice Maeterlinck erweckte ebenso ihr Interesse wie Alfred Jarry, dessen *Ubu roi* von ihnen inszeniert wurde.¹⁵

Was in der Kunst Gauguins bereits angeklungen war, wurde bei den Nabis zur Forderung: die Klarheit und das Arabeskenhafte der Umrisslinien sowie die Großflächigkeit der reinen Farben. Auch formulierten sie ihre Thesen in Grundlagentexten – so etwa Paul Sérusier im ABC der Malerei. Von ihm stammt das Postulat: „Eine Fläche schmücken heißt die richtigen Proportionen

¹³ Zit. nach: Klaus Berger, Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920, München 1980, S. 7.

¹⁴ Ein Beispiel dafür sind die visionären Bildwelten von Paul Ranson.

¹⁵ Vgl. Renata Negri, Bonnard und die Nabis, Herrsching 1988, S. 11.

unterstreichen.¹⁶ In eindringlicher Weise hat Maurice Denis, der wahre Theoretiker der Nabis, die Neuartigkeit ihrer Kunstforderung ausgedrückt: „Man bedenke, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder eine beliebige Anekdote wird, seinem Wesen nach eine ebene, in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckte Fläche ist.“¹⁷ Die Nabis-Künstler waren spirituell geprägt, aber nicht alle waren Katholiken oder bezogen sich in ihrer Malerei konkret auf religiöse Themen, wie sie beispielsweise Maurice Denis in seinem Schaffen immer wieder aufgriff.

Die Nabis kamen wahrscheinlich um 1890 oder 1891 in Kontakt mit der japanischen Kunst. Die Werke dieser Zeit weisen neben dem Cloisonnismus und dem Synthetismus auch japanisierende Züge auf. Sérusier schrieb 1892: „Die Nabis haben die Japaner nicht kopiert, sie haben sie studiert und übersetzt.“¹⁸ Was an der japanischen Bildkunst als besonders neu und anregend empfunden wurde, waren die – für Europäer – überraschenden Bildausschnitte und der Verzicht auf die Darstellung eines Tiefenraumes. Dafür avancierte die expressive Führung der Linien zu einem dominanten Element – wie auch der Einsatz von Ornamenten. Mit Hilfe des Ornaments wurde in der japanischen Kunst auf den Charakter, den Inhalt, den Sinn von Dingen und Personen verwiesen – eine Darstellungsweise, von der sich die symbolistischen Maler Europas inspirieren ließen.

3.

József Rippl-Rónai, einer der bedeutendsten ungarischen Künstler der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – der „Nabis hongrois“ –, wurde erst spät, als bereits künstlerisch eigenständige Persönlichkeit, Mitglied der Nabis. Nach einer Apothekerlehre, einem Pharmaziestudium und Hauslehrertätigkeit stand für den Künstler mit 22 Jahren fest, dass er sich nur noch der Malerei widmen wollte. Dieser Entscheidung folgte ein Bildungsaufenthalt in München, wo er von 1884 bis 1887 an der Akademie der Bildenden Künste Malerei studierte. Die Ausbildung bei Johann Caspar Herterich und Wilhelm von Dies entsprach jedoch eher den traditionellen Anforderungen an eine Künstlerausbildung – sein Entschluss nach Paris und damit in das damalige Zentrum der modernen Kunst zu reisen, ist daher als entscheidender Wendepunkt für seine Karriere anzusehen.¹⁹

Ein Stipendium ermöglichte ihm den Aufenthalt in Paris, wo er für drei Jahre Schüler und Mitarbeiter des renommierten Malers und seines Landsmannes Mihály Munkácsy wurde. Die Aufgabe, die ihm der erfolgreiche Künstler übertrug, nämlich

¹⁶ Zit. nach: Ebda.

¹⁷ Zit. nach: Ebda.

¹⁸ Zit. nach: Fritz Hermann, *Die Revue Blanche und die Nabis*, München 1967, S. 228.

¹⁹ „In dieser Schule hatten zwei Dinge eine große Bedeutung, auf die ich heute längst schon keinen besonderen Wert mehr lege, sondern die ich vielmehr zu verurteilen pflege. Das eine ist das melodramatische Motiv, das andere die Komposition.“ Rippl-Rónai, zit. nach: *Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris*, a.a.O., S. 79.

das Malen von Genrebildern in der Manier des Meisters, war für Rippl-Rónai jedoch künstlerisch unergiebig und so versuchte er, ohne Wissen Munkácsys, seine Eigenständigkeit zu bewahren. 1889 hielt er sich in Pont-Aven auf, 1890 brach er endgültig mit Munkácsy und nahm – zu dieser Zeit noch gänzlich unabhängig von den Nabis – bereits die neue Ästhetik der Schule von Pont-Aven und Gauguins in sich auf.²⁰

Als Beispiel für diese Entwicklung ist sein Werk *Femme assise dans un fauteuil* anzusehen, das, um 1890 entstanden, bereits den gekonnten Einsatz des Cloisonnismus und die Hinwendung zum dekorativen Einsatz der Linie aufweist. Die Arbeitsweise, derer er sich in dieser Arbeit – wie in vielen anderen bis an sein Schaffensende – bediente, hat Rippl-Rónai schon 1889 entwickelt:

In den Begriff des In-einem-Zug-Malens fasse ich auch die gleichrangige Art des Pinselstrichs mit ein. Das bedeutet, daß beim entstehenden Werk alle Teile im gleichen Stadium belassen und beendet werden müssen. Mein starker Glaube ist, daß man nur so eine gute Malerei erreichen, nur so wirklich komplette Dinge malen kann.²¹

Durch die Bekanntschaft mit dem schottischen Graphiker und Maler James Pitcairn-Knowles kam Rippl-Rónai in Kontakt mit jenen symbolistischen Tendenzen in der Malerei, die aus der Tradition des 19. Jahrhunderts hervorgegangen waren. Durch Pitcairn-Knowles lernte er auch den vielseitigen Künstler Aristide Maillol kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Um 1890 begann Rippl-Rónai Vorlagen für Tapisserien und Broderien zu entwerfen, die von seiner Lebensgefährtin Lazarine Boudrion ausgeführt wurden. Der Maler beschrieb, dass eben dies vor allem auf seine Freundschaft mit Aristide Maillol zurückzuführen sei, der Rónai angeregt hatte, sich der angewandten Kunst zu widmen: „Als er [...] meine Dekorationszeichnungen sah, ... rief er, [...] daß ich aus diesen die schönsten Broderien machen könnte.“²²

An der Académie Julian lernte Rippl-Rónai den Nabis Édouard Vuillard kennen, ohne jedoch noch direkt in Kontakt zu den Nabis zu treten. Vielmehr übersiedelte er mit seiner späteren Gattin und Pitcairn-Knowles nach Neuilly bei Paris, wo er bis zum Verlassen Frankreichs wohnte.²³ In Neuilly – und unter dem Einfluß von

²⁰ Vgl. Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne. Hg. Claire Frèches-Thory, Ursula Perrucchi-Petri. Kunsthaus Zürich – Paris, Grand Palais, München 1993, S. 207.

²¹ Zit. nach: Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris, a.a.O., S. 79.

²² Zit. nach: Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 209.

²³ „Die Nabis, und namentlich die Anhänger Sérusiers unter ihnen, teilten gewiß manche wichtige Ideen des Symbolismus. Da sie alle bedeutenden Kunsterscheinungen, die man in Paris sehen konnte, miteinander diskutierten, kannten sie nicht nur die Gemälde von Puvis de Chavannes und Redon oder diejenigen von Moreau, [...], sondern waren auch über die verschiedenen Erscheinungsformen des Symbolismus gut unterrichtet.“ Albert Kostenevitch, Bonnard und die Nabis. Aus den Museumssammlungen Russlands, Bournemouth 1996, S. 26.

Knowles²⁴ – entwickelte sich Rónais erster charakteristischer Stil; von ihm selbst in seinen 1911 erschienenen Erinnerungen beschrieben:

Als ich die Pariser Kunstszene besser kennenlernte und mir aufgrund von Ausstellungen, Büchern und Kritikern bewußt wurde, daß ein Künstler desto wertvoller ist, je origineller er interpretiert, und demzufolge weniger an die Faktur eines anerkannten Künstlers erinnert ... griff ich wieder auf meinen alten, bereits in München ausgeübten und auch in Paris erfolgreichen Malstil zurück und verabschiedete mich mit größter Seelenruhe von der Munkácsy-Manier, die ich eigentlich nie gemocht hatte.²⁵

Knowles konfrontierte ihn auch mit der Kunst Whistlers – eine Begegnung, die für das Schaffen Rónais, insbesondere seine Portraits, von erheblicher Bedeutung sein sollte.²⁶ Der Einfluss des englischen Malers spiegelt sich in eindrucksvoller Weise in Rónais Werk *La partie de boules* (1892) wider:²⁷

Auf unseren langen winterlichen Spaziergängen (mit Knowles) bei Neuilly, in Levallois, sahen wir in den verlassen Gärten alte pensionierte Herren sich beim Boule-Spiel still amüsieren. Typische Kleinbürger, wie sie sich in dieser ältlichen, grauen Stimmung zerstreuten ... Mich interessierte sowohl die Bewegung des Einzelnen, als auch die der Masse, der Gesamtheit der Gestalten aus malerischer Sicht. Wie sollte man diese charakteristische Bewegtheit – als Bewegung der Masse – möglichst nur mit einigen Gestalten und in dieser ältlich grauen Stimmung malerisch ausdrücken? Alles war farblos, beinahe öde, die Bewegung der Menschen ruhig, die Natur kahl, die winterliche Luft neblig und kalt: Weshalb braucht man dazu viele Farben? Die mit Kohle auf die graue Leinwand skizzierte Zeichnung hat die Stimmung der Natur schon annähernd erfasst, ich brauchte nur einige dünne Tupfen, und hier und dort eine etwas abstechende Farbe eines Mantels oder Baumstammes anzudeuten, und die Stimmung war in ihrer ganzen Eigenart eingefangen.²⁸

Das Reduzieren auf wenige, ausdrucksstarke Farben ist um 1890 auch im Schaffen des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff augenscheinlich. Um die Jahrhundertwende ist das Gestalten eines Bildes mit ‚einer‘ bilddominierenden Farbe bei vielen symbolistischen Künstlern nachzuvollziehen, markante Beispiele dafür finden sich im Schaffen Eugène Carrières, Alphonse Osberts aber auch im Werk des österreichischen Malers Carl Moll.

Als Rónai sich Anfang der neunziger Jahre von seinem Lehrer und Arbeitgeber

²⁴ Rippl-Rónai unternahm 1893 sogar eine Reise nach London und Schottland; zusammen mit fünf Nabis präsentierte er in diesem Jahr Arbeiten in der Ausstellung der „Peintres Impressionistes et Symbolistes“. Vgl. Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 207.

²⁵ Zit. nach: Ebda.

²⁶ Vgl. Negri, Bonnard und die Nabis, a.a.O., S. 92.

²⁷ „Was Rippl in den Whistler-Bildern als besonders inspirierend empfunden haben mochte, war ihre nach den 1860er Jahren bevorzugte, auf Grau- und Brauntöne reduzierte Farbpalette.“ Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris, a.a.O., S. 28.

²⁸ Zit. nach: Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 211.

Mihály Munkácsy trennte, setzte er zur Herausbildung eines eigenen Stils bewusst die Farbenreduktion ein:

Hier in Neuilly malte ich die Serie meiner „schwarzen“ Bilder. Nicht, daß ich die Dinge allzu schwarz gesehen hätte, sondern ich wollte sie vom Schwarzen ausgehend malen. Dabei ging ich von der Überzeugung aus, daß diese Malerei ebenso gerechtfertigt wäre, wie das Malen, das aus lila, blauer oder anderer Farbe heraus in diesen Tönen gehalten ist. Die Farben Schwarz und Grau interessierten mich damals und es beschäftigte mich sehr die Frage, was man mit ihnen künstlerisch lösen könnte, und auf welche Weise.²⁹

In seiner „schwarzen“, manchmal auch „farbenreduziert“ genannten Periode, begnügte sich Rippl-Rónai mit wenigen Farbtönen: Weiß, Schwarz, Grau, dazu noch Braun und gedämpftes Blau-Grün. Dieser Reduktion in der Farbigkeit stellte der Künstler jedoch häufig die Zeichnung als dominantes Bildelement entgegen. Auf manchen Bildern (etwa *Femme au voile noir*, 1896) werden Aspekte des menschlichen Lebens wie „Vergänglichkeit, Trauer und Todesnähe, die auch auf anderen Bildern Ronais eine wichtige Rolle spielen, [...] als herber Kontrapunkt durch den charakteristischen Darstellungstyp des ‚Fin de siècle‘, der *Femme fatale*, verkörpert [...]“³⁰

Vielleicht das bekannteste Gemälde Rónais aus der Pariser Zeit überhaupt, ist das 1892 entstandene Bild *Femme à la cage*. Wiewohl das Format auf den Einfluss Whistlers verweist, malte Rippl-Rónai bereits 1886 ein lebensgroßes Portrait in länglichem Format, das *Mädchen mit Federballschläger*, das die Tochter eines ungarischen Grafen zeigt. *Femme à la cage* fasziniert den Betrachter vor allem durch den Gegensatz von Hell und Dunkel – hier das leuchtende Inkarnat des Gesichts und der Hände, dort der im Dämmerlicht versinkende Raum, in dem auch das dunkle Kleid der jungen Frau einbezogen ist. Der grün-blaue Vogelkäfig, den die weibliche Gestalt in ihren Händen hält, verstärkt den Eindruck des Traumhaften und Visionären. Das aufrechtstehende Rechteck als Bildformat leitet sich unter anderem von den japanischen Farbholzschnitten her, die sich bei den französischen Künstlern besonderer Beliebtheit erfreuten und die speziellen Kompositionsmöglichkeiten, die dieses ungewöhnliche Format dem Künstler bietet, eindrucksvoll illustrierten. So findet es sich im Schaffen Maurice Denis' ebenso wie bei Pierre Bonnard, dessen Gemälde *Le Peignoir* seine Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst nicht nur durch das Bildformat, sondern auch durch die Bildgestaltung und Ornamentierung bezeugt.

Der Einfluß der englischen Malerei des 19. Jahrhunderts – Burne-Jones, Whistler und die Präraffaeliten – auf die Künstler des französischen Symbolismus wird schon seit längerem untersucht und diskutiert. Auch für die „schwarze“ Periode Rippl-Rónais, insbesondere sein Werk *Femme a la cage*, ist eine stilistische wie inhaltliche Beziehung zu England nachzuweisen. Das Gemälde *Der Liebling* des

²⁹ Zit. nach: Ausst. Kat. Ein Ungar in Paris, a.a.O., S. 78f.

³⁰ Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 214.

Präraffaeliten Walter Howell von 1852-53 zeigt das Motiv bereits vorgeformt: eine junge Frau, die ihre Aufmerksamkeit einem Vogelkäfig zuwendet.³¹ 1892 fühlte sich der Kunstkritiker Firmin Javel zum Kommentar der Bilder Rónais in der Zeitschrift *Gil-Blas* berufen: „Dieser unruhige Geist interpretiert Wesen und Dinge mit einer unermesslichen Sensibilität, er ist ein feinfühliges Seelenforscher und ein ausgezeichneter und einmaliger Kolorist.“³²

Auf quasi heimatlichen Boden, im Gartenpavillon des Palais Galliera, der Pariser Botschaft der Österreich-Ungarischen Monarchie, fand am 30. März 1892 die Vernissage seiner ersten Einzelausstellung statt, wofür er durchaus lobende Kritiken erntete. Seine eigentliche Bekanntheit verdankte Rónai jedoch seinem Werk *Ma grand-mère*, das 1894 im „Salon du Champ-de-Mars“ ausgestellt und sehr bewundert wurde. Crevalier versuchte das Gemälde zu charakterisieren: „Dieses kraftvolle Bild besingt die Poesie der maßlosen Traurigkeit des Alters. Baudelaires kleine, alte Frauen waren nicht wehmütiger und ergreifender.“³³

Aus diesem Erfolg des Malers resultierte die Bekanntschaft mit Gauguin und Henri de Toulouse-Lautrec und – nun wurde er auch von den Nabis in ihre Gruppe aufgenommen. Die Anerkennung, die Rippl-Rónai als Künstler fand, brachte ihm Treffen mit Cézanne, Jarry und Mallarmé; darüber hinaus lernte er die Künstlergruppe um die Revue Blanche und Thadée Natanson kennen. *Ma grand-mère* zeigt eindringlich, wie der junge Maler wesentliche Elemente der zeitgenössischen Kunst in sein Schaffen einfließen läßt, ohne auf seine individuelle Bildsprache und intime Bezugnahme zur Dargestellten zu verzichten.

Wie Rippl-Rónai Werk stilistisch nicht einfach einer bestimmten Kunstrichtung zuzuweisen ist, beinhaltet auch Henri de Toulouse-Lautrecs Schaffen Bezüge zu verschiedenen Stilen. Besonders die Dominanz der Linie hat den ungarischen Künstler an Lautrecs Werken fasziniert: „Wenige Linien mit wunderschön dekorierenden Farben: so sind seine guten Werke.“³⁴ Wenn er Szenen aus Cafés und Variétés skizzierte, näherte sich Rónai in einigen Arbeiten thematisch und auch stilistisch der Bildsprache Lautrecs an, scheint dabei jedoch vom Dekorativ-Pittoresken mehr fasziniert als – wie wir es in vielen Bildern Lautrecs finden – der Wiedergabe und Interpretation des Milieus der Außenseiter und gesellschaftlich Gestrandeten.

Ab 1895 verzichtet Rippl-Rónai zunehmend auf vorherrschend schwarze, graue oder mattfarbige Kompositionen, wiewohl sie bis 1900 in seinem Schaffen immer wieder eingesetzt werden. Parallel zu dieser Entwicklung begann sich seine Farbpalette aufzuhellen, was auch durch die Pastellmalerei begünstigt wurde. 1899 folgte er einer Einladung Maillols nach Banyuls-sur-Mer in Südfrankreich, wo er mit der mediterranen Küstenlandschaft und ihren kräftigen Farben konfrontiert wurde. Begeistert erinnerte sich Rippl-Rónai 1911: „Hier malte ich die Bilder, die

³¹ Vgl. Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris, S. 27.

³² Zit. nach: Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 212.

³³ Júlia Szabó, Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn, Békescsaba 1988, S. 311.

³⁴ Zit. nach: Ausst.Kat. Die Nabis – Propheten der Moderne, a.a.O., S. 216.

fast religiös einfach sind, sich aber als farbige Motive für den Übergang aus der ‚schwarzen‘ Serie hin zu den sonnigen, oder, wenn man will, ‚lauten‘ Farben anbieten.“³⁵

Rippl-Rónais Werk *Femme au Jardin* zeigt diese neuen Stilelemente auf eindringlicher Weise. Das Motiv der Frau im Garten findet sich häufig in der Kunst der Nabis: so etwa bei Maurice Denis, Edouard Vuillard und Paul Ranson, die dieses Thema gerne darstellten und damit gleichzeitig den „inneren Frohsinn und das Gefühl der Beständigkeit“³⁶ vermitteln wollten. Dies geschah auf der Basis einer „flächenfüllenden, gleichmäßigen Zeichnung und eines dekorativen Konturenrhythmus“.³⁷ Rippl-Rónai verknüpfte in diesem Bild – das Gesicht der jungen, lesenden Frau ist durch den Hut mit breiter Krempe unkenntlich – „Stimmungs- und Bewußtseins-elemente [...] durch die Proportionsunterschiede zwischen der Mädchengestalt und dem symbolischen Baum der Fruchtbarkeit“.³⁸ Der Maler hat in diesem Bild mit großer künstlerischer Sicherheit umgesetzt, was Maurice Denis über den Sinn der Arabeske formuliert hat: „Man darf die Natur kopieren, nicht so reproduzieren, wie wir sie sehen, sondern man muß sie versinnbildlichen, man muß sie in ein Spiel aus leuchtenden Farben übersetzen, die von einer einfachen, ausdrucksvollen und originellen Arabeske eingefaßt werden.“³⁹

Als Rónai trotz seines Erfolges auf der Pariser Weltausstellung beschloss, für immer nach Ungarn zurückzukehren, war dies für ihn auch stilistisch eine Wende.⁴⁰ In der Heimat fand er zu neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die ihn weitgehend auf symbolistische Elemente verzichten ließen. Die ungarischen Künstler und Theoretiker des Jahrhundertbeginns sahen in ihm einmütig die Quelle der schöpferischen Erneuerung. Wie Iлона Sármány-Parsons betont, war Rippl-Rónai an internationalen Maßstäben gemessen der renommierteste Künstler der ungarischen Malerei um die Jahrhundertwende, „der eine ähnliche Leitfigur verkörperte wie Gustav Klimt in Österreich.“⁴¹ Im Gegensatz zu Klimt war er jedoch eine Leitfigur ohne konkrete Nachfolger. Während Klimt in Wien lange Zeit „die führende Künstlerpersönlichkeit war, errang Rippl-Rónai trotz seines Ansehens keinen Spitzenplatz im Budapester Kunstleben.“⁴²

Symbolistische Tendenzen finden sich in der bildenden Kunst um 1900 von Belgien

³⁵ Zit. nach: Ausst.Kat. Ein Ungar in Paris, a.a.O., S. 79.

³⁶ Anna Szinyei Merse [Hg.], Die ungarische Nationalgalerie. Mit einem Vorwort von Lóránd Bereczky, o.O. 1994, S. 98.

³⁷ Ebda.

³⁸ Ebda.

³⁹ Zit. nach: Ursula Perrucchi-Petri, Die Nabis und Japan, München 1976, S. 32.

⁴⁰ In seiner Zeit in Paris hatte er noch geschrieben: „Es gibt nichts, was mich nach Hause zöge; Kunst, Literatur, alles bei uns nur vergebliche Mühe.“ Zit. nach Szabó, Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn, a.a.O., S. 312.

⁴¹ Ausst.Kat. Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Kunsthistorisches Museum, Wien 2003, S. 402.

⁴² Ebda.

bis Moskau und von Skandinavien bis Italien. Dies verweist einerseits auf den starken Impuls, den die französischen Symbolisten für die Entwicklung der europäischen Kunst freisetzten, andererseits aber auch auf die Aufnahmebereitschaft einer ganzen Künstlergeneration, die aus innerer Überzeugung die traditionelle Historienmalerei verweigernde und voller Begeisterung am Projekt „Europäische Moderne“ mitarbeitete.

Das Schaffen des ungarischen Malers József Rippl-Rónai wird seit einigen Jahrzehnten sowohl im Kontext der Künstlergruppe der Nabis als auch der europäischen Moderne um 1900 intensiv diskutiert. Die Frage, welcher Stilrichtung sein Gesamtwerk zuordnen sei, ist schwer zu beantworten – hat er doch im Laufe seines Schaffens eine Vielzahl von Stilen aufgegriffen. Noch schwieriger ist es präzise zu argumentieren, wenn es sich um seine Gemälde aus der Pariser Zeit handelt, denn diese scheinen sich einer eindeutigen Zuweisung noch stärker zu entziehen als etwa die stilistisch fassbaren Gemälde der „Maiskörnerperiode“.⁴³

Für die sogenannte „schwarze“ Periode ist der Symbolismus das prägende Stilelement. In dieser Werkphase greifen Rippl-Rónais Werke, trotz aller dekorativen Feinsinnigkeit, tiefer, gehen über das Beschreiben von Gesehenem im Sinne von Impressionismus und Postimpressionismus hinaus. „Andeuten, nahe legen, da liegt der Traum,“⁴⁴ hat Mallarmé insistiert und auch Rippl-Rónai ist, wenn auch nur für kurze Zeit in dieser Deutlichkeit und Klarheit wie in der „schwarzen“ Periode, dem Aufruf des charismatischen Dichters nachgekommen. Die Eigenständigkeit des ungarischen Malers in seiner Interpretation und Aufnahme des französischen Symbolismus sehe ich darin, dass er – im Gegensatz zu vielen anderen osteuropäischen Malern – nicht auf die literarisch-mythologisch-historische Variante des Symbolismus zurückgriff,⁴⁵ sondern die Auseinandersetzung mit der wohl zu seiner Zeit intellektuellsten Ausformung, wie sie sich in den Werken der Nabis zeigt, suchte – jedoch ohne zu kopieren und immer seinem eigenen Stil und seiner individuellen Kreativität verpflichtet.⁴⁶

Összefoglalás

Rippl-Rónai József minden bizonnyal az előző századforduló idején alkotó magyar művészvilág egyik legérdekesebb festője, akinek működése ráirányítja a figyelmet az 1900 körüli évek európai művészeinek szoros,

⁴³ Im Gemälde *Frau im weißgepunkteten Kleid* von 1889 vermeint etwa Mária Bernáth „schon vor dem Entstehung der Bewegung [...] stilistische Kennzeichen des Jugendstils“ zu erkennen. Vgl. Szabó, Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn, a.a.O., S. 310.

⁴⁴ Vgl. Zitat 4.

⁴⁵ Beispiele für diese Variante der symbolistischen Malerei sind der russische Maler Michail Wrubel und der polnische Künstler Jacek Malczewski.

⁴⁶ „Just as he never gave up his Hungarianness in Paris, ‚le Nabi hongrois‘ remained French-like in Hungary. That is how he became the link between the two cultural spheres.“ Ausst.Kat. József Rippl-Rónai’s Collected Works, Budapest 1998, S. 70.

kölcsönös kapcsolatrendszerére. Egy forradalmi újításokkal teli kor fiaként Párizsban, az 1890 körül számos modern művésznek szállást adó városban keresett ihletet. Művészete azokból a stílusirányzatokból nőtt ki, melyekkel ott szembesült. Bár hasonlít hozzájuk, sohasem silányul egyszerű utánzásá.

A Franciaországból diadalútjára induló és egész Európát meghódító stílusirányzat, a szimbolizmus, mely 1900 körül teremtett kapcsolatot az európai művészek között, Rippl-Rónai műveinek egész sorára jellemző. A francia szimbolizmus értelmezése és befogadása kapcsán a magyar festő különlegességét abban látom, hogy – sok más kelet-európai festővel ellentétben – nem tért vissza a szimbolizmus irodalmi-mitológiai-történelmi változatához, hanem igyekezett elmélyülni saját korának legintellektuálisabb, a Nabik műveiben is megmutatkozó alkotási módban – anélkül azonban, hogy másolta volna, mindig hű maradt saját stílusához és kreativitásához.