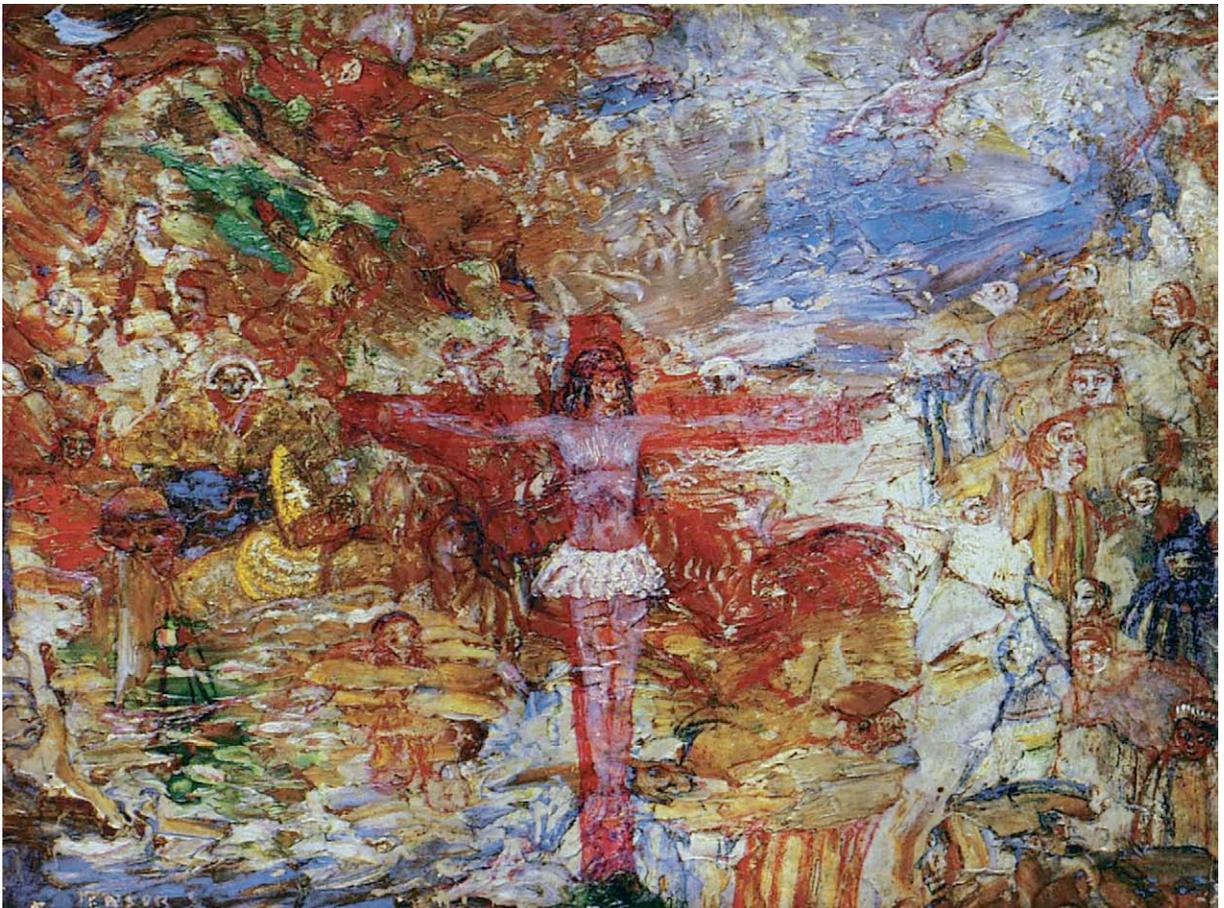


Künstler und Passion

Ein Beitrag zur Genieästhetik der frühen Moderne, entwickelt an den Christusbildungen von James Sidney Ensor (1860 - 1949)



Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie
vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel von
Eva Linhart

Künstler und Passion

Ein Beitrag zur Genieästhetik der frühen Moderne,
entwickelt an den Christusdarstellungen von
James Sidney Ensor (1860 - 1949)

Inauguraldissertation zur
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der Philosophischen Fakultät I
der Universität Basel

von Eva Linhart
aus Frankfurt am Main

Frankfurt am Main 2000

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von:
Prof. Dr. Gottfried Boehm (Referent)
Priv.-Doz. Dr. Richard Hoppe-Sailer (Korreferent)

Basel, den 23. Februar 2000

Die Dekanin
Prof. Dr. Ch. Burckhardt-Seebass

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Einleitung	7
1.1 Ensors Christusbildungen und ihre Bestimmung als eine Werkgruppe	9
1.2 Kunst- und Künstlerimplikationen	11
1.3 Christliche Motivik und ästhetische Reflexion <i>entwickelt an: Christus stillt den Sturm</i>	14
2. Ensors Christusprojektion	25
2.1 Der verkannte Gott <i>entwickelt an: A) Der Kalvarienberg</i>	27
<i>B) Ecce Homo oder Christus und die Kritiker</i>	39
<i>C) Die guten Richter</i>	40
2.2 Der verkannte Künstler	46
2.2.1 Verkennung und Biographie	48
2.2.1.1 Künstlerbiographik	50
2.2.1.2 Kritik an biographisch-psychologischen Deutungen der Christusidentifikation	57
2.3 Selbststilisierung zum verkannten Genie in Schriften, Reden und Briefen	64
2.3.1 Akademiefindlichkeit	65
2.3.1.1 Naturveranlagung und Erziehung	66
2.3.1.3 Emanzipation und Aufklärung	75
2.3.2.1 Gefühl, Affekt und Schöpfung: Naturdetermination der Genialität in negativer Abhängigkeit vom Nachahmungsgebot	80
2.3.2.2 Leiden als Bedingung	89
2.3.3 Erlöser der Menschheit	92
2.3.3.1 Askese	102
2.3.3.2 Nationalgedanke und Führungsanspruch	108
2.4 Der am Menschsein leidende Gott	123
<i>entwickelt an: A) Der Schmerzensmann</i>	124
<i>B) Die trostreiche Jungfrau</i>	145
<i>C) Die Qualen des heiligen Antonius</i>	149
<i>D) Satan und die phantastischen Legionen</i>	160
<i>E) Dämonen, die mich quälen (Zeichnung von 1888, Radierung von 1895 und Lithographie von 1898)</i>	162
<i>F) Der sterbende Christus</i>	167

3. Ensors Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten in Abhängigkeit von der Genieideologie	172
3.1 Werkbegriff	172
3.1.1 Stilpluralität und Omnipotenz.....	174
3.1.2 Repliken und Unsterblichkeit.....	176
3.1.3 Bildmedium und Sprachform	179
3.1.4 Zitieren eigener Motive	182
3.2 Bildsprache und ihr ästhetischer Kontext	183
3.2.1 Malmodus und Bildkonzeption	185
3.2.2 Bildnerisches Vokabular als Konfrontation der Gattung des.....	201
3.2.2.1 Die psychologisch-kulturkritische Dimension der satirischen Porträtkunst und Karikatur bei Ensor.....	202
3.2.2.2 Karikatur als ästhetischer Repräsentant der unästhetischen Realität.....	208
3.2.2.3 Arabeske als die ursprüngliche Form der Phantasie	212
3.2.2.4 Der Bezug von Karikatur und Arabeske aufeinander	218
4. Ensors spätromantische Position unter Berücksichtigung des Passionsgedankens	223
4.1 Geniebegriff.....	223
4.2 Das Prinzip genialischen Schaffens	227
5. Zusammenfassung	235
Anhang	242
A. Werkbiographische Daten.....	242
B. Literaturverzeichnis.....	250
C. Abbildungsverzeichnis.....	261
D. Abbildungen.....	266

Vorwort

Der in christlicher Tradition verwurzelten Leidens- und Leidenschaftsvorstellung innerhalb der modernen bildenden Kunst nachzugehen, bestimmt den thematischen Rahmen der Untersuchung. Dieser begründet sich über die nachhaltige Präsenz solcher Werke, für die der Bezug auf die Passionsmotivik mit Fragen nach dem Sinn von Kunst einhergeht. Das Thema des Passionsgedankens ist daher vom ästhetischen Interesse motiviert.¹

Ursprünglich hatte ich an eine chronologische Aufarbeitung gedacht. Sie sollte am Übertritt ins 20. Jahrhundert beginnen, die Rezeption der Vergangenheit – etwa die *melancholia artificialis*² – berücksichtigen und so die Gegenwart erreichen. Neben James Ensor hatte ich Künstler wie Egon Schiele, Georges Rouault, Emil Nolde, Max Beckmann, Francis Bacon, Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch oder Gilbert & George ins Auge gefasst. Was veranlasst diese Künstler, die christlich determinierte Leidens- sowie Leidenschaftsvorstellung aktuell zu halten, und in welcher Form und Sinnabsicht geschieht dies?³ Der Künstler als der exemplarisch Leidende, von der kunstsoziologischen und psychologischen Perspektive bereits aufgegriffen⁴, bildet nur bedingt den Gegenstand meiner Aufmerksamkeit. Statt dessen rückt der ideelle Aspekt der ästhetischen Begründung und ihre Konkretion im Werk in den Vordergrund; also die Legitimationsbemühungen der Kunst über Bezüge auf das christliche Denkbild, einschliesslich der Frage nach der Entwicklung solcher bildnerischen Strategien, mit denen Affektivität im Sinne der Passion zur Darstellung kommt.

Zwei Gründe waren ausschlaggebend, die Fragestellung von Ensors Werk her zu entwickeln: Der eine ist der Zeitpunkt seines künstlerischen Ansatzes, der an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert angesiedelt ist. Die Brücke zur Tradition noch aufrechterhaltend, schien sein Œuvre zugleich geeignet, die Epoche der modernen Malerei einzuleiten. Der zweite ist thematischer Natur und ist für die eigentliche Argumentation massgeblich. Es ist die in vielen seiner Arbeiten unmittelbar vor-

1 Zur theologisch motivierten Fragestellung vgl. etwa H. Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Giessen 1980; G. Rombold /H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/Basel/Wien 1983.

2 Der Ausdruck wurde von Albrecht Dürer verwendet, siehe E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 219.

3 Vergleichbare Themenstellung bei S. Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978; J. H. v. Waldegg, *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989.

4 Vgl. S. Sontag, *Der Künstler als der exemplarisch Leidende*, in: Dies., *Kunst und Antikunst*, 24 literarische Essays, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 75 – 83; E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986; B. A. Watson, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, Köln/Opladen 1961, S. 40–47.

getragene Christusidentifikation. In mehr als zwanzig Arbeiten setzt sich der Künstler motivisch eindeutig markiert mit Christus in eins.

Da jedoch die Ensor-Forschung die ästhetischen Implikationen, die den Vergleich des Künstlers mit Christus bedingt haben mögen, bislang kaum als einen möglichen Denkansatz in Betracht gezogen hat, galt es, diese Lücke zu schliessen. Sie erwies sich dann aber als so komplex und in ihrer Reichweite für meine Fragestellung derart fruchtbar und intensiv, dass eine ausschliessliche Konzentration auf die Christusdarstellungen Ensors nahe lag. Diesen Werken kommt nun der Stellenwert zu, exemplarisch die Relevanz des Passionsgedankens für die moderne bildende Kunst zu problematisieren.

Aus der Absicht heraus, die Komplexität des Passionsparadigmas zu verfolgen, verzichtet die Untersuchung darauf, Ensors Christusdarstellungen in Bezug zu Werken anderer Künstler seiner Epoche zu setzen. Eine Diskussion dieser Art – so sinnvoll sie wäre – hätte den hiesigen Rahmen überschritten. Nichtsdestotrotz schaffen aber die hier erarbeiteten kunstwissenschaftlichen Kriterien die notwendigen Voraussetzungen für die noch ausstehende stilistische und motivische Kontextualisierung der Christusdarstellungen Ensors.

Auf dem Weg zu der vorliegenden Arbeit bin ich von vielen Seiten her bestärkt und unterstützt worden. Herr Prof. Dr. Gottfried Boehm nahm das Thema an und gewährte mir bei meinen Forschungen grösstmögliche Freiheit. Bei den anfänglichen Vorbereitungen begleitete mich Herr Prof. Dr. Peter Cornelius Clausen (Zürich). Wichtige persönliche Gespräche verdanke ich Herrn Klaus Görner, Frau Christine Jenny und meinem Mann Anselm Baumann. Sie haben mir mit ihrer Kompetenz freundschaftlich, kontinuierlich und konstruktiv zur Seite gestanden. Tatkräftig unterstützt haben mich Frau Savina Lambda, Herr Hans-Peter Dietz und Herr Alexander Reverchon. Wichtige Hinweise verdanke ich Herrn Prof. Dr. Joachim Heusinger von Waldegg. Mehrere Privatpersonen gewährten mir Einsicht in ihre Kunstsammlungen.

Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Eva Linhart, im Januar 1999

1. Einleitung

Die Bedeutung des Passionsgedankens für die moderne bildende Kunst untersuchen zu wollen, heisst nach seiner argumentativen Relevanz in zweierlei Hinsicht zu fragen: einmal im Hinblick auf das Eigenverständnis bildender Kunst, zum anderen nach seiner Präsenz im bildnerischen Werk. Die Untersuchung der christlichen Leidensvorstellung in bezug auf die künstlerische Selbstbegründung und die Erscheinungsweise des Bildes ist demnach das Ziel dieser Arbeit.

Der Maler James Sidney Ensor (1860 – 1949) wird von der Kunstgeschichte als ein Symbolist und als ein Wegbereiter des Expressionismus qualifiziert. Ihm eine Schlüsselposition zukommen zu lassen, erweist sich für diesen Zusammenhang deshalb als sinnvoll, da der Künstler mit seiner in zahlreichen Werken vorgetragenen Christusidentifikation die Verknüpfung von christlicher Thematik und einem künstlerischen Selbstbezug eindeutig leistet. Seine Formulierungen sind hier als „Christusdarstellungen“ zur Disposition gestellt. Ihnen ist die komplexe geschichtliche Abhängigkeit zwischen christlicher Tradition und bildender Kunst im Sinne eines ästhetischen Paradigmas⁵ eigen. Darüber hinaus enthalten sie für die Moderne verbindliche bildnerische Problemstellungen und -lösungen, wie etwa das Thema der Überwindung des Gegenstandsbezugs bei gleichzeitigem Drängen auf den Selbstausdruck bildnerischer Mittel. Daneben ist der Stilpluralismus erwähnenswert, der bewusst die Kategorie der Stilfindung als definitiver Repräsentation des schöpferischen Subjekts verneint. Damit legitimiert sich, ausgehend vom späten 19. Jahrhundert, die Aktualität von Ensors Werk als Anschluss an die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Der Vergleich des Künstlers mit Christus, dem verkannten und schliesslich siegreichen Gott, deutet die Problematik einer verkannten Genialität an.

Von der Ensor-Forschung wurde dem Thema der Verkennung bislang der Stellenwert einer biographischen Faktizität zugesprochen, wobei die Gleichsetzung mit Christus eine Reaktion darauf darstelle. Seelische Konflikte werden als Ursache benannt. Die Christusdarstellungen werden demnach als potentielle Dokumente psychischer Indisposition des Malers und seiner Lebenszusammenhänge betrachtet. Die Deutung unterliegt einem Illustrationsschema, das die Werke nach der Methode einer privaten Ikonographie⁶ chiffriert glaubt. Der Schlüssel zum Verständnis der Bilder liege folglich nicht in der Malerei und ihrer Bildlichkeit begründet, sondern in der

⁵ Zur Problematik des Wandels von religiöser zu ästhetischer Funktion der Kunst vgl. etwa H. Belting, *Eine Pietà des Giovanni Bellini*, Frankfurt 1985; auch M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt 1984.

⁶ Waldegg, *Ich*, 1991, S. 8.

Kenntnis biographischer Daten des Künstlers in Abhängigkeit von seiner psychischen Determination.⁷ Was jedoch kann an solchen Formulierung wie einer im Himmel neben dem Gekreuzigten schwimmenden Ente⁸, dem Kraken in der Hand des heiligen Antonius⁹ angesichts ganz vom Gegenstandsbezug unabhängiger Farb-Form-Passagen privat genannt werden?

Statt das Sujet der Passion bloss als Folie für eine sich aus Frustration im Leid überhöhende Künstlerpersönlichkeit zu sehen, orientiert sich diese Arbeit an den positiven Anteilen. Diese bezeugen sich in dem Umstand, Bildwerke geschaffen zu haben, konstruktiv. Als Malerei, Zeichnung bzw. Graphik unterliegen sie zudem einer Eigengesetzlichkeit.¹⁰

Daneben wird nach den kulturhistorischen Bedingungen gefragt, die die Projektion des Künstlers auf Christus begründen. Die Antwortsuche weist auf die Genieästhetik hin, für die der Vergleich des schöpferischen Subjekts mit Göttlichem verbindlich ist. Es ist diejenige ästhetische Position, die seit dem 18. Jahrhundert und über das 19. Jahrhundert hinaus die Kunst bestimmt und die im schöpferischen Potential die natürliche Anlage des Menschen, das identitätsstiftende Moment des bürgerlichen Selbstverständnisses und seines gesellschaftlichen Autonomieanspruchs sieht: im Genie als Modell des auf die schöpferischen Kräfte vertrauenden Bürgers. Aus der Berücksichtigung der Genieästhetik heraus leitet sich zudem auch ab, dass sich die Passionsthematik in Ensors Werk am Subjekt, seiner Innenwelt und Schöpferkraft orientiert. Dies wiederum zieht den Anspruch auf die Identität zwischen Genie und der künstlerischen Leistung bei gleichzeitiger Ablehnung des Nachahmungsgebots nach sich. Dem Genieparadigma und seinem Pochen auf die Verwirklichung von Authentizität ist demnach ein formal- und produktionsästhetisches Denken immanent, das für die Interpretation bindend sein muss.

Es gilt folglich, Ensors Christusidentifikation nach kunstwissenschaftlichen Kriterien zu untersuchen und sie mit Forschungsergebnissen, wie sie auch im Hinblick auf die Genieästhetik und ihre Entwicklung vorliegen¹¹, zu konfrontieren. Um also die Frage zu klären, was an der Passion als Leiden und Leidenschaft mit der dazugehörigen ideellen Ausrichtung – der Erlösung der Menschheit – so attraktiv ist, dass sie bis heute ein Thema der bildenden Kunst geblieben ist, heisst es, sich den Anspüchen

⁷ Selten ist die biographisch-psychoanalytische Deutungsperspektive so einseitig an das Werk eines Künstlers herangetragen worden wie bei Ensor; zur Kritik an einem psychoanalytischen Deutungsmodell des künstlerischen Werks siehe etwa T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973, S. 20 ff.

⁸ Motiv im Gemälde **Der sterbende Christus**, 1888, Abb. 51.

⁹ Motiv im Gemälde **Die Qualen des heiligen Antonius**, um 1932, Abb. 44.

¹⁰ Als eine der wenigen Ausführungen, die Ensors Werk nicht über einen biographischen Hintergrund zu begründen sucht, sondern über eine Analyse der Bildlichkeitsstruktur und die so zum ästhetischen Kontext und zur Bestimmung vordringt, ist B. Growe, *Die Demaskierung der Natur. Zu den Landschaftsradierungen von James Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 44 – 51, zu nennen.

¹¹ Vgl. Schmidt, 1985.

des Malers aus der Phänomenalität seines Werks heraus auf der Basis einer ästhetischen Kontextualität zu nähern.

Daraus ergibt sich für die Untersuchung, dass sie sich am hermeneutischen Verfahren als methodischem Ansatz orientiert. Sie erarbeitet zunächst den für das Passionsthema konstitutiven Geniehorizont, um danach den Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten nachzugehen. Sie dringt schliesslich zu der Frage vor, wie Malerei, die sich als Befreiungsprozess von mimetischer Festlegung definiert wissen möchte, die vom Passionsthema geforderte Gefühlsintensität zugunsten des Erlösungsanspruchs realisiert bzw. mit welchen bildnerischen Strategien sie die „Befreiung der Menschheit von den Lasten des Diesseits“ einlöst. Dabei ist die Untersuchung der ästhetischen Grenze, ihrer Mittlerfunktion zwischen Kunst und Leben und ihrer Fluktuation innerhalb des Formenvokabulars freier und angewandter Kunst ein wesentliches Thema. Dies wiederum ist als Ausdruck der kulturellen Problematik am Ende des 19. Jahrhunderts zwischen schöpferischer Subjektivität, dem sie begleitenden Ideal, mittels Ästhetisierung auf die Welt erlösend einwirken zu können, und der einsetzenden Massengesellschaft als Folge der Industrialisierung zu diskutieren. Die Ergebnisse mögen dazu beitragen, das „Image“ Ensors, als Künstler ein verkannter Aussenseiter mit Opferstatus gewesen zu sein, zu revidieren und die Rezeption auf seine bildschöpferische Leistung und ihre ästhetisch-gesellschaftliche sowie historische Tragweite zu lenken.

1.1 Ensors Christusdarstellungen und ihre Bestimmung als eine Werkgruppe

Die Werkgruppe, in der das Thema der Passion motivisch in Erscheinung tritt, sind solche Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, die als „Christusdarstellungen“ bezeichnet werden können. Die Fragestellung in bezug auf die Relevanz christlicher Leidensvorstellung für die moderne bildende Kunst anhand der Christusdarstellungen Ensors zu entwickeln, leitet sich von den für diese Werkgruppe charakteristischen Anknüpfungen der christlich Thematik an seinen aktuellen Lebenszusammenhang als Künstler und seiner bildnerischen Tätigkeit ab.

Die meisten Darstellungen dieses Typs – z. B. **Der Kalvarienberg**, 1886 (Abb. 29), **Der Einzug Christi in Brüssel**, 1888 (Abb. 16), **Der sterbende Christus**, 1888 (Abb. 51), oder **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker**, 1891, (Abb. 30) – stammen aus den Jahren 1885 bis 1891.¹² Es schliesst sich eine überwiegend in den beiden Jahren 1912 und 1913 entstandene Serie an, die 1920 unter der Sammelbezeichnung **Szène de la vie du Christ** (Abb. 54 – 58) als Litho-

¹² Waldegg, *Ich*, 1991, S. 73 f.

graphien reproduziert erschienen ist.¹³ Darüber hinaus ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass die von Ensor ausgeübte Gewohnheit, Repliken zu erstellen, auch bei mehreren Christusdarstellungen Anwendung gefunden hat. Entweder wird die erste Fassung als Gemälde von meist hellerer Farbigkeit mit verändertem Format wieder aufgenommen oder sie wird in das Medium der Radierung übertragen.¹⁴

Was die Bezeichnung „Christusdarstellungen“ betrifft, kommt sie in der Ensor-Literatur im Zusammenhang mit der Serie **Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14) vor.¹⁵ Alle anderen Darstellungen, die das Motivmerkmal *Christus* aufweisen, sind hinsichtlich der subordinativen Benennung entweder dem jeweiligen Interpretationsaspekt des Autors eingegliedert¹⁶, oder sie bleiben auf ihren eigenen Titel bezogen. Demgegenüber stellt diese Arbeit aufgrund ihres Problemansatzes – *Relevanz des Passionsgedankens für moderne bildende Kunst* – prinzipiell alle Werke, die Christus motivisch verarbeiten, unter jenen Oberbegriff.

Daraus ergibt sich als Voraussetzung für die Untersuchung, dass neben den Werken mit dem Sujet der Passion auch solche berücksichtigt werden, die die Wunderbarkeit Christi zum Gegenstand haben oder sich auf sonstige Episoden aus dem „Wirkungsbereich“ Christi beziehen.

Die Vorgehensweise, sich bei der Auswahl verschiedenartiger Bilder aus dem Œuvre Ensors an dem Motivphänomen *Christus* zu orientieren, begründet sich wie folgt: Erstens erklärt sie sich daraus, dass die Christusgestalt die Passionsthematik a priori einschliesst. Damit ist jedes Bild mit diesem Merkmal für die Untersuchung relevant. Zweitens rechtfertigt sie sich über die Fragestellung: *warum, wie und in welcher Sinnabsicht ein Künstler aus dem späten 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert Christus in seinen Bildern verarbeitet*; und über die Notwendigkeit, die Problematisierung für das Spektrum aller möglichen Bedeutungen offenzuhalten. Drittens

¹³ Ebenda, S. 93: Der Autor erwähnt das Erscheinungsjahr 1921. Nach R. L. Delevoy ist diese Serie bereits 1920 in Form einer auf 200 Exemplare limitierten Mappe mit 32 gehöhten Zeichnungen von der Galerie GIROUX anlässlich der zu Ensors 60. Geburtstag veranstalteten Retrospektive in Brüssel aufgelegt worden, in: Ders., 1981, S. 403.

¹⁴ Vgl. **Der sterbende Christus, erste Fassung**: 1888, Öl auf Holz, H 16 cm, B 21 cm (Abb. 51); **Replik**: gleicher Titel, 1939, Öl auf Leinwand, H 50 cm, B 60,5 cm (Abb. 52); **Der Einzug Christi in Brüssel, erste Fassung**: 1888, Öl auf Leinwand, H 258 cm, B 431 cm (Abb. 16); **Replik**: gleicher Titel, 1899, kolorierte Radierung, H 24,5 cm, B 35,5 cm (Abb. 17); zur Repliken-Problematik siehe **3.1.4**.

¹⁵ G. Ollinger-Zinque, *Christusdarstellung*, in: Kat Stuttgart, S. 85; wobei der Einführungstext das Bild **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) einschliesst; vgl. auch G. Ollinger-Zinque, *Ensor der Gekreuzigte. Von der Serie „Glorienscheine“ bis zum „Einzug Christi in Brüssel“*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 134 ff.

¹⁶ J. H. v. Waldegg (*Ich*, 1991, S. 73 ff) wendet häufiger die Bezeichnung „religiöse Bilder“ an oder subsumiert z. B. **Die trostreiche Jungfrau** (Abb. 39) unter den Begriff „Atelierszene“, in: ebenda, S. 93 ff; vgl. auch S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 110 ff.

vermag die Klassifizierung des Werks nach Bildgattungen nicht zu greifen, da bei Ensor – wie auch bei anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts – die traditionellen Bildtypen transformiert und umgedeutet werden.¹⁷ Zudem ist für seine Arbeitsweise charakteristisch, mehrere Bildgattungen im Sinne verschiedener Sprachniveaus in einem Bild zu vereinigen.¹⁸ Wenn also nur eine Gattung zum Interpretationsbezug erhoben wird, besteht die Gefahr, die Gleichwertigkeit und Gleichzeitigkeit der anderen unrichtigerweise zu verdrängen. Viertens legitimiert sie sich über die den Christusdarstellungen zugrundeliegenden Anspruch Ensors, mit ihnen seine ästhetische Position in programmatischer Absicht zu formulieren. Die ästhetische Programmatik ist denn auch die Instanz, die die Christusdarstellungen zu einer Werkgruppe verknüpft. Die Behauptung, dass Ensor mit den Christusdarstellungen seine ästhetische Position in programmatischer Weise formuliert, ist eine zentrale These dieser Arbeit.

Bevor jedoch Ensors ästhetische Position – ihre Argumentationsstruktur sowie die Wirkungsweise des Passionsgedankens – qualitativ bestimmt wird, ist die Absicht eines ästhetischen Sinnbezugs der Christusdarstellungen nachzuweisen.

1.2 Kunst- und Künstlerimplikationen

Wie eingangs erwähnt, bilden die Anknüpfungen der christlich-mythologischen Thematik an Ensors aktuellen Lebenszusammenhang als Künstler und seiner bildnerischen Tätigkeit das wesentliche Merkmal der Christusdarstellungen. Einführend seien fünf Bilder exemplarisch vorgestellt.

In **Der Kalvarienberg** (1886, H 17,2 cm, B 22,2 cm; Abb. 29) reproduziert Ensor Christi Kreuzigung auf der Schädelstätte. Inmitten des possengleichen Schauspiels erscheint die Gestalt Christi am Kreuz, die durch die Aufschrift *ENSOR* mit dem Künstler gleichgesetzt ist. Die beiden weiteren Aufschriften, *FÉTIS* und *XX*, beziehen sich unmittelbar auf den aktuellen Lebenszusammenhang Ensors als Künstler, womit die Kreuzigungsszene zugleich eine zeitgenössische Anbindung erfährt. *FÉTIS* ist der Name eines damals führenden Kunstkritikers. Ensor schreibt, dass dieser – Edouard Fétis – ihn mit seinen Drecksclawen zerkratzt habe¹⁹. *XX* auf dem

¹⁷ Vgl. G. Boehm, *Mythos als bildnerischer Prozess*, in: *Mythos und Moderne*, hg. von K. H. Bohrer, 1983, S.529 f. sowie bes. Anm. 5 und 6; siehe auch 3.2.2 f.

¹⁸ Vgl. J. H. v. Waldegg, *James Ensor. Ecce Homo oder Christus und die Kritiker. Künstlerum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers*, in: *Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: James Ensor, 1986/87*, S. 26.

¹⁹ Ensor: „*Fétis m'égratignait de ses vieux ongles cassants*“, in: P. Haesaerts, *James Ensor*, Brüssel 1953, S. 115.

Rücken einer Figur ist das Logogramm des 1883 in Brüssel gegründeten Künstlerkreises *LES VINGT (DIE ZWANZIG)*, dem Ensor angehörte.²⁰

Wählt Ensor bei **Der Kalvarienberg**, um den zeitgenössischen sowie persönlich-künstlerischen Zusammenhang herzustellen, das Mittel der Schrift als Bezeichnung, arbeitet er in dem Bild **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker** (1891, H 12 cm, B 16 cm, Abb. 30) mit dem bildnerischen Mittel der Ähnlichkeit. Christus der Dornengekrönte trägt die Gesichtszüge Ensors, der von zwei Peinigern umgeben ist. In karikierender Absicht stellen sie die Porträts zweier Kunstkritiker vor. Links mit dem Spottszepter wiederum Fétis, rechts mit denunzierendem Gestus als Anspielung auf Pilatus, der ausrief „*Sehet, welch ein Mensch!*“ (Jh 19,⁵), Max Sulzberger. Die drei Porträts werden über die gemalte ovale Rahmung als ein Bild im Bild präsentiert.

In dem grossformatigen Bild **Der Einzug Christi in Brüssel** (1888, H 258 cm, B 431 cm; Abb. 16) ist die biblische Handlung auf das zeitgenössische Brüssel, der Landeshauptstadt Belgiens und Ensors zentraler künstlerischer Wirkungsstätte, ausgedehnt. Das Geschehen selbst geht in Mehrdeutigkeit auf. Es vermittelt sich als ein religiöses Ereignis, als eine politische Demonstration und als ein turbulenter Karnevalsanzug.²¹ Christus, der das Zentrum bildet, trägt wieder die Gesichtszüge des Künstlers. Neben zeitgenössischen Momenten aus dem künstlerischen Lebenszusammenhang Ensors erscheinen innerhalb des biblischen Erzählbezugs einige in seinen Bildern häufig anzutreffende Figurentypen wie der Tod, das verliebte Paar, weltliche und geistliche Würdenträger oder Richter sowie Phantasiefiguren. Letztere verbeugen sich als einzige Figurengruppe vor Christus /Ensor und huldigen ihm. Ihr rein imaginärer Charakter weist sie als Resultate der künstlerischen Vorstellungskraft aus. Damit ist die Malerei als schöpferischer Vorgang thematisiert. Zudem sind im Bild Momente präsent, die ohne einen Gegenstandsbezug, d. h. selbständig im Sinne ausschliesslicher Farb- und Formgebilde, agieren. Ihre Bedeutung lässt sich nicht in Abhängigkeit von wiedererkennbaren Sachverhalten erschliessen.

In **Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten** (1886, H 61 cm, B 76 cm; Abb. 12) versinnbildlicht sich die von Ensor bei der künstlerischen Produktion erfahrene Leidensintensität anhand der Kreuzigungsszene gleichnishaft. Sie ist als ein von Christus bei der Agonie durchlebter Schmerz- und qualvoller Peinzustand gefasst.

Das Bild **Der sterbende Christus** (1888, H 16 cm, B 21 cm; Abb. 51) schliesslich verzichtet gänzlich auf eine Erzählhandlung. Es zeigt Christus am Kreuz. Er ist ohne Leidenspathos in ein vom pastosen Auftrag bestimmtes Bildgeschehen einge-

²⁰ Vgl. Ausstellungskatalog Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, *Les XX. La Libre Esthétique. Honderd Jaar Later*, 1993.

²¹ Vgl. S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985.

taucht, das sich primär als eine Farb-und-Formenaktivität artikuliert. Die Tätigkeit des Malens wird dabei nicht nur als Bedingung des Bildes dem wahrnehmenden Bewusstsein zugeführt, sondern erweist sich geradezu als sein Inhalt. Die aus dem dynamischen und wechselhaften Pinselduktus heraus gestalteten Figurengebilde vermitteln sich als Geschöpfe der beim Vorgang des Malens wirkenden Vorstellungskraft.

Insgesamt werden innerhalb der Christusdarstellungen Verweise auf den Künstler und auf seine bildnerische Tätigkeit deutlich, die sich als Kunstimplikationen, trotz ihrer substantiellen Zusammengehörigkeit, in folgende Bezugskomplexe gliedern lassen.

Die Projektion Ensors auf Christus findet durchgängig statt: In mehreren Bildern erscheint eine direkte Gleichsetzung Ensors mit Christus. Sie vermittelt sich darüber, dass der Künstler entweder seinen eigenen Namen in den Kreuztitulus plaziert hat oder dass er Christus seine Gesichtszüge verliehen hat. Über den ästhetischen Sinnbezug – bzw. über die zunächst nur unterstellte Absicht, seine ästhetische Position zu formulieren – drängt sich jedoch zugleich die Vermutung auf, dass mit der blossen Präsenz Christi stets die Gleichsetzung mit dem Künstler intendiert ist.

Die biblischen Szenarien sind mit zeitgenössischen Komponenten aus Ensors Leben als Künstler verschränkt: Der Ensors Leben betreffende Kunstkontext ergibt sich motivisch aus der Präsenz von Künstlerkollegen/-gruppen, Kritikern, Publikum oder Orten.

Im Zusammenhang mit dem Christusmotiv oder biblischen Szenarien sind Verweise auf die bildnerisch-künstlerische Tätigkeit gegeben: Sie bestehen im Zitieren eigener Figurenschöpfungen, die zum eigenen immer wiederholten Repertoire Ensors gehören²², in der Darstellung von Malutensilien und Atelierräumen sowie im häufig angewendeten Gestaltungsprinzip *Bild im Bild*²³. Darüber hinaus findet eine Betonung und folglich eine Aktualisierung des Bildes als einer durch Farbe, Pinsel (Stift) auf Fläche durch den Vorgang des Malens (Zeichnens, Radierens) gewordenen und bedingten Erscheinung statt.

In Abhängigkeit vom Christusmotiv – insbesondere im Einflussbereich des Passions-themas – kommt die Produktion bzw. der schöpferische Vorgang als Ausdruck der künstlerische Einbildungskraft zur Darstellung: Dies versinnbildlichen einmal Phantasiefiguren, die stets mit dem Gekreuzigten (*Christus/Ensor*) in Erscheinung

²² Siehe 3.1.2.

²³ Z. B. **Die trostreiche Jungfrau**, 1892 (Abb. 39); siehe 2.4 (B); oder **Das Selbstbildnis mit Staffelei**, 1890 (Abb. 43); vgl. J. H. v. Waldegg, *Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 251 – 269.

treten. Ihr rein imaginärer Charakter erklärt sie zu ausschliesslich künstlerischer Vorstellungskraft erwachsenen Ergebnissen. Das andere Mal bekundet es sich als eine phantastische Erzählhandlung. Christus oder Ensor wird von der Einbildungskraft – häufig von den Phantasiegeschöpfen veranschaulicht – verfolgt und gequält. Zugleich wird die Einbildungskraft von der Malweise selbst thematisiert, indem die Bilderscheinung als aus dem Vorgang des Malens heraus gestaltete – aus dem Umgang und der Beschaffenheit des Farbmaterials, der Pinsel- und der Handführung – fixiert wird. Dadurch wird ein Selbsta Ausdruck der bildnerischen Mittel als gestalterischer Prozess zugelassen, dem ein eigenes Imaginationen auslösendes Potential zugesprochen ist.

Dass diese Kunst-, Malerei- und Künstlerimplikationen im Zusammenhang mit christlichen Motiven und Themen auf einen ästhetischen Sinnbezug zusteuern, wird im nachfolgenden Abschnitt entwickelt.

1.3 Christliche Motivik und ästhetische Reflexion

Zum Einstieg in die Problematik soll das Bild **Christus stillt den Sturm** (*Le Christ apaisant la tempête*, 1891, Öl auf Leinwand, H 78 cm, B 98 cm, Abb. 1) befragt werden. Bei der Analyse des Bildes wird deutlich, dass die „Verbildlichung“ biblischer Geschichten reflexible Qualität in bezug auf die Malerei, auf das Medium des Bildes sowie auf den Künstler aufweist. Dieser Sachverhalt kann als *ästhetische Reflexion* bezeichnet werden und geht seinerseits in der Absicht auf, den Wert von Malerei zu bestimmen.

Konkret leitet sich die ästhetische Bedeutung, die das Bild zu generieren sucht, davon ab, dass Ensor Analogien zwischen der Tätigkeitsform *Malen* und der *christlichen Begebenheit* entwickelt. Das seinerseits begründet sich darüber, wie die im Bild stattfindende Malerei als bildnerischer Prozess die biblische Erzählung zu einem Ereignis malerischer Eigenwirklichkeit – der Bilderscheinung – werden lässt. Ensor überträgt den Gehalt der Erzählung – die im Beweis göttlicher Allmacht Christi mündet – auf die Malerei und ihren Schöpfer. Er inszeniert den Vergleich zwischen göttlichem und malerisch-künstlerischem Schöpfungsakt als die Bändigung unkontrolliert ausgebrochener kolossaler Energieströme. Die Vorstellung vom Künstler als einem Genie nimmt so Verbindlichkeitsstatus an. Das biblische Ereignis wird gleichsam zum mythologischen Material, das sich im Sinne ästhetischer Argumentation realisiert.

Wie der Titel des Bildes, so bezieht sich auch seine Darstellung auf die in den Evangelien (Mt 8,²³⁻²⁷; Mk 4,³⁵⁻⁴¹; Lk 8,²²⁻²⁵) geschilderte Wundertätigkeit Christi. Darin

wird dieser, zum Beweis seiner Göttlichkeit, als Herrscher über die Naturgewalten beschrieben.

Es begab sich aber, eines Tages stieg er mit seinen Jüngern in ein Boot und sprach zu ihnen: ‚Wir wollen an das andere Ufer des Sees hinüberfahren.‘ Und sie fuhren ab. Während sie dahinfuhren, schlief er ein. Da stiess ein Sturmwind auf den See herab, sie wurden überflutet und kamen in Gefahr. Sie traten hinzu, weckten ihn und riefen: ‚Meister, Meister, wir gehen zugrunde.‘ Er aber erhob sich, schalt den Wind und die Woge des Wassers, und sie legten sich, und es ward Stille. Da sprach er zu ihnen: ‚Wo ist euer Glaube?‘ Sie aber gerieten in Furcht und Staunen und sagten zueinander: ‚Wer ist wohl dieser, dass er selbst den Winden gebietet und dem Wasser und die ihm gehorchen?‘ (Lk 8, 22-25)

Von dieser Erzählung ausgehend, konzentriert sich das Gemälde auf den Moment, in dem Christus dem Sturm Einhalt gebietet. Die Malerei, die dieses biblische Ereignis darstellt, sucht weder den *sehenden* noch den *wiedererkennenden* Blick²⁴ darüber hinwegzutäuschen, Malerei zu sein. Sie lässt alles Gegenständliche in der Behauptung aufgehen, Resultat malender Tätigkeit zu sein. Die Malweise ist durchgängig aktualisiert als gewordener Vorgang, entstanden aus Pinselverstreichungen verschiedener Farben ineinander oder einzelner Farblinien, deren Erscheinungsart sich als Spur vom Aggregatzustand der Farbe, den Unregelmässigkeiten des Untergrundes sowie der Bewegung der Hand gestaltet. Als solche agiert sie unter doppelter Bedingung. Zum einen hält sie den Vorgang des Malens evident, zum anderen erzeugt sie Wiedererkennbares als Gegenständlichkeit, das zudem die biblische Episode repräsentiert. Der Realisation dieser doppelten Bedingung soll im folgenden nachgegangen werden. Damit ist die Frage, wie sich die Bildlichkeit konstituiert²⁵, gestellt.

Raumstrukturierung

Die Bildfläche ist ganz von Farbverstreichungen dynamischer Pinselführung ausgefüllt. Dabei unterliegt sie einer Aufteilung in obere und untere Bildhälfte. Die Grenze von der einen zur anderen gibt den Horizont an. Die zwei Flächenhälften weisen sowohl Momente der Gemeinsamkeit wie der Differenz auf. Helfen die Momente der

²⁴ Sprachliche Prägung des Progresses vom „*wiedererkennenden Sehen*“ zum „*sehenden Sehen*“ geht zurück auf M. Imdahl, *Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandsbezug*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XXXVI, Köln 1974, S. 328 ff.; vgl. auch G. Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgan*, in: *Neue Hefte für Philosophie* Nr. 18/19, 1980, S. 118 – 132.

²⁵ Zur „Argumentationsstruktur“ der Bildlichkeit anhand der Landschaftsradierungen Ensors vgl. B. Growe, *Die Demaskierung der Natur. Zu den Landschaftsradierungen von James Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 44 – 51.

Andersartigkeit, die Unterscheidung zwischen Oben und Unten zu treffen, lassen die der Gemeinsamkeit die Einheit eines Phänomens erkennen.

Die Trennung der zwei Teile wird durch den Wechsel der Strichrichtung und der Farbigkeit bestimmt. Die Anordnung der beiden Strichrichtungen zueinander verhält sich spiegelsymmetrisch, so dass diese Art der Differenz zugleich eine Verknüpfung darstellt. Durch die teilweise auftretende gebogene Strichführung in beiden Partien entsteht eine weitere Übereinstimmung. In beiden Bereichen herrscht eine dynamische und langlinierte Pinselführung vor. Oben erscheint die Linearität der Dynamik jedoch leicht stockend, wie vom ruckartigen Gegendruck der Hand ausgeübt. Dagegen vermittelt sich unten die Führung des Pinsels vom Ansetzen bis zu seinem Abheben von der Leinwand eher ungehindert durchgezogen. Zudem ergibt der untere Teil eine fast homogene Struktur aus Farbvermischungen, wogegen der obere eine Parzellierung in unterschiedliche Farbgruppierungen aufweist. Überwiegt bei der unteren Partie eine Grüngelbmischung, ist oben eine rote und blaue Farbigkeit dominant. Indem jedoch in beiden Bereichen auch die Farbigkeit des jeweils anderen vorkommt, ist zugleich eine gegenseitige Durchdringung und damit eine Vereinheitlichung gegeben. Ebenfalls die Art der Farbkontrastierungen – Rot/Blau zu Grün/Gelb – sind in ihrer komplementären Differenz Summanden. Es entstehen Gegensätze, die sich entsprechen bzw. aufheben.

Weil die Pinselstrukturen der unteren Partie den oberen Bereich überlappen, weisen sie diesen zum darunterliegenden aus. Damit ist eine räumliche Setzung geleistet, die sich kraft ihrer materiellen Bedingtheit als eine Farbenlage über der anderen darstellt. Der Ausklang des sich aus den Pinselstrichen bildenden unebenen Abschlusses der unteren Flächenhälfte bestimmt auch den Verlauf der Grenzziehung. Sie steigt unregelmässig von links nach rechts in mehreren leichten Bögen an. Die auf diese Weise erzeugte imaginäre Linie nimmt an Abgrenzungsgrad mit der Intensität der Differenzen der beiden Flächenabschnitte zueinander jeweils zu bzw. ab. Ist die linke Bildhälfte von so starker Kontrastierung geprägt, dass die Unterteilung eindeutig ausfällt, nimmt sie gegen den rechten Bildrand sukzessive ab, bis das Oben und Unten ineinander übergehen.

Die horizontale Grundaufteilung erfährt von dem transparent gehaltenen Linienstreifen, der vom rechten oberen Bildrand in einem Bogen abwärts verläuft, eine vertikale Gegengliederung. Die Erscheinungsweise seiner Linien und seine rote Farbigkeit charakterisieren ihn als Weiterführung und Ausläufer der bereits beschriebenen Partien. Die Plazierung und Gestaltung seines Bogens lässt den nicht verbildlichten Wendepunkt über dem Bildrand liegend denken. Da der Streifen zudem in den unteren Bereich hereinragt, verbindet er nicht nur die obere und untere Partie als Flächen miteinander, sondern markiert auch eine Räumlichkeit in dem Sinne, dass er

sich als eine Bewegungsrichtung von oben nach unten und von hinten nach vorne erschliessen lässt. Er wird so zur logischen Konsequenz der auf der Horizontalen stattfindenden Überlappung des Unten über das Oben und definiert seinerseits die Krümmungen der beiden Flächen räumlich und einander zugeneigt. Er begründet das perspektivische Verständnis der Bildfläche, das die Horizontallinie zu der raumtiefsten Begrenzung, also zum Hintergrund, erklärt. Die untere Bildkante wird zum Vordergrund, und der imaginäre Wendepunkt lässt eine Halbierung der Tiefenachse zu.

Die räumlichen Daten insgesamt aktualisieren die Eingangssituation einer sich einrollenden Welle anhand der Form einer Röhre in schräger Ansicht. Ihre kreisförmige Öffnung ist im Anschnitt angegeben. Die Innenleibung der Röhre nimmt gegenüber der Aussenleibung das Gros der Bildfläche ein. Die Formgebung und -verteilung suchen ihrerseits in dem Eindruck aufzugehen, dass der sich in der Röhre befindende Gegenstand – das Segelboot – von der Einrollbewegung eingenommen werden soll. Die hierfür eingesetzte geometrische Figur des schiefen Kreiszyinders beschreibt den Röhrenkörper dergestalt, dass primär die Bewegung des Einrollens seines Mantels zum Ausdruck kommt. Dabei wird die Wirkung der Bewegung gegenüber der seiner Körperhaftigkeit dominant. Der Eindruck der Bewegung gewinnt deswegen ein Übergewicht, weil zwar die Körperkonstruktion einer Röhre angegeben ist, sie jedoch auf eine mögliche Tiefenwirkung hin nicht ausgestaltet ist. Dies ist dadurch bedingt, dass der aus der Röhrenkonstruktion sich ergebende Tiefensog nach rechts nicht weiter veranschaulicht ist. Es findet weder eine Schattierung noch eine Linienführung auf eine solche mögliche Illusion hin statt. Statt dessen werden durch die Linienführung und -richtung eher die Kreisbahnen des Körpers betont, wobei deren Dynamik die Laufbewegung vermittelt. Auch stellt sich die Horizontlinie im Zusammenhang mit dem Röhrenkörper nicht als eine Gerade mit Fluchtpunktcharakter dar. Denn indem die Horizontlinie unter dem vertikalen Linienstreifen ganz ins Unbestimmte verläuft, verliert sie die Potenz eines Vektors. Diese Funktion wird an den senkrecht ausgerichteten Linienstreifen abgegeben, der die Führung des Blicks übernimmt und zugleich eine Übersetzung vom Hintergrund in den Vordergrund einleitet. Durch seinen unregelmässigen Abschluss und die farbige Betonung einzelner Linien werden zudem diese für die gesamte Bildfläche richtungsweisend und bedingen eine Zirkulation im Uhrzeigersinn. Der Blick erfährt über die Anordnung der Segelboote und -schiffe als rote Akzente eine Durchgliederung, die die Dynamik und Richtung des breit angelegten Farbenflusses unterstützt und rhythmisiert.

Wenn auch die Schiffe über ihre Grössenrelationen räumliche Tiefenorientierung leisten, sind diese räumlichen Angaben im Verhältnis zur Aktualisierung der Bildfläche als Fläche zu schwach, um ein Erlebnis von Tiefe hervorrufen zu können. Dafür

sind zwei Momente ursächlich. Einmal die provozierte Blickführung, die von Bildrand zu Bildrand gleitet und damit die Bildfläche in ihrer gesamten Ausdehnung durchschreitet und so die Zweidimensionalität dem wahrnehmenden Bewusstsein zuführt. Dann ist die Qualität des Farbenflusses zu nennen, dessen Linien sich keiner Tiefenillusion verschreiben. Sie verjüngen sich nicht etwa auf die markierte Tiefe hin, sondern artikulieren sich gleichbleibend intensiv als Flächenauftrag. Auf diese Weise bleiben sie dem Ebenencharakter der Leinwand gerecht.

Das Bild setzt damit eine Seherfahrung des Raums frei, dessen Dreidimensionalität sich gegenüber ihrer Bedingung, eine Farbprojektion auf einer Ebene zu sein, Wirklichkeitsgetreu verhält. Die Raumtiefe ist so zu einer synthetischen Setzung erklärt, die ihrerseits in der Wahrnehmung der medialen Bedingtheit von Malerei aufgeht, also in der Malerei als einer Tätigkeitsform, der die Interaktion von Pinsel, Farbe und Hand in Abhängigkeit vom Grund der Fläche eigen ist.

Gegenstandsbildung

Die Artikulation der Bedingtheit von Malerei setzt sich auch auf die Gegenstandsbildung fort. Dazu sind zunächst die beiden folgenden Sachverhalte des Bildes zu konstatieren: a) Die Gegenstandsbildung wird nicht nur als Resultat malender Tätigkeit sichtbar gemacht, sondern gleitet zugleich beständig in das Erleben malerischer Eigenprozessualität als Farb- und Pinselaktionen über. Dies ist bei der Bilderfahrung der primär bestimmende Eindruck, der besonders bei der Welle, die ja den meisten Bildraum einnimmt, zum Tragen kommt. b) Sämtliche Bildmomente unterliegen einem Gegenstandsbezug bzw. sind Objekten zugehörig, die auch als solche erkennen und dechiffrierbar sind.²⁶

Die Frage, die sich nun aufdrängt, lautet: Über welche Mechanismen werden die Erkennbarkeit der Gegenstände und das über den Gegenstandsbezug hinaus agierende Eigenleben malerischer Prozessualität als Farb- und Pinselformulierungen möglich?

Ensor mobilisiert Analogien zwischen der Tätigkeit des Malens mit Farbe und der Bewegtheit von Wasser. Beide Stoffe – Ölfarbe und Wasser – treten mehr oder weniger im flüssigen Zustand auf. Die Zähflüssigkeit der Ölfarbe, die sich über die Art artikuliert, wie sich die einzelnen Farben pastos ineinermischen, wird für den Paralleleindruck von schweren Wassermassen genutzt. Die Dynamik der Handbewegung erscheint so auch als heftige Bewegtheit eines in Sturm geratenen Wassers. Die Stricharten bzw. Pinselführungen in den verschiedenen Partien der Welle agieren entsprechend den andersartigen Bewegungsabläufen von Wasser unter der Bedingung von Schwerkraft. Die mehr oder weniger weitgetriebenen Verstre-

²⁶ Die Feststellung ist auch deshalb relevant, da bei Ensor Bildpassagen vorkommen, die keinem Gegenstandsbezug unterstehen; siehe 3.2.1.

chungen der Ölfarbe erzeugen eine glatte bis aufgeraute Oberfläche, die sich zu einer bewegten Meeresoberfläche in Beziehung setzen lässt. Die sich aus den Farbvermischungen ergebenden Farbnuancen als kalkulierter Zufall und Farbenspiel knüpfen an das Phänomen schillernden Wassers durch Lichtreflexe an. Es findet folglich eine Annäherung der beiden Materialien über das Phänomen Licht statt.

Für die damit einhergehende Qualität der Transparenz von verschiedenartigen Wasserlagen werden im wesentlichen drei Modi verwendet: a) Im unteren Bereich treten kontinuierliche Verstreichungen mit überwiegend aufhellender Tendenz der Ausgangsfarbe auf. Es entsteht der Eindruck einer geschlossenen Oberfläche, deren Transparenz sich auf die Tiefe des Meeres bezieht. Die Tiefe ihrerseits wird dadurch markiert, dass am unteren Bildrand dunkle und getrübte Ausgangsfarben eingesetzt werden. Nach oben hin klären sich auf. b) Der Bereich oberhalb arbeitet mit einer zum Teil grobparzelliger Farbverteilung und zusätzlich mit Verstreichung von Blau und Rot in Weiss und Schwarz. Das Blau, das entweder als einzelne Einheit oder zu Violett/Lila vermischt ist, beschreibt den Himmel. Die Art der Parzellierung selbst erscheint als Zerissenheit und formiert den Eindruck von in die Höhe geschleuderten Wassermassen von unterschiedlicher Dichte – je nach Reinheitsgrad von Rot und Weiss, die sich über das dunkle Indigo gezogen haben. Die Transparenzqualität des Linienstreifens wird von den Abständen der einzelnen Linien gebildet, die weit genug voneinander entfernt sind, um die darunterliegenden Farbenlagen erkennen zu lassen. Zusätzlich wird in seinen Linien die Struktur des darunterliegenden Farbauftrags sichtbar, da die Farbe der Linien in dessen Pinselabdrücke einsickert und auf diese Weise das Darunterbefindende hervorkommen lässt. c) Zudem wird in sämtlichen Bereichen auch nass in nass gearbeitet. Neben Verstreichungen, die aus der Ebene heraus vermischt werden, entstehen auch noch solche, die sich aus einem zweiten Auftrag bilden. Sie können dabei zweierlei Strichrichtungen aufnehmen, die sich dann nicht nur in materieller, sondern auch in zeitlicher Hinsicht – im Sinne von zuerst und danach – zum Wahrnehmungsdatum *Durchsichtigkeit* sowie *Bewegtheit* formieren.

Über die zu *Wasser in Bewegung* entwickelten analogen Verhaltensweisen des Farbauftrags hinaus ist die Wiedererkennbarkeit des Farbgebildes als Welle von kontextuellen Bezügen bedingt. Dabei bildet das Segelboot den wesentlichen Bezugspunkt, da es im Hinblick auf Wiedererkennbarkeit am meisten durchgestaltet ist. In seiner Eindeutigkeit als Wasserfahrzeug erklärt es die roten Formakzente am Horizont zu Schiffen. Ihre Schräglage lässt wiederum die stürmische Bewegtheit des Meeres empfinden. Zugleich ist über die waagerechte Bildachse der Horizont ahnbar, über dessen Grenzverlauf sich das Wasser schiebt. Die weissen Pinselschlieren sind mit Schaum assoziierbar, der hervorlugende rosarote Halbkreis mit der unterge-

henden Sonne. Das Rot des Wassers, das dunkle Blau des Himmels verbinden sich zur Vorstellung eines in Sturm geratenen Meeres. Die aufrecht im Segelboot stehende Figur Christi mit ihrer überdimensionalen Aureole und dem gebieterischen Gestus leistet schliesslich die Anbindung an den biblischen Mythos.

Erzählung

Die Darstellung konzentriert das Erzählerische auf das Moment, in dem Christus dem Sturm Einhalt gebietet. Die Handlung realisiert sich als das Wirken zweier Kräfte aufeinander im Augenblick ihres bevorstehenden Vollzugs, also unmittelbar vor der Entscheidung oder ihrer Auswirkung. Die Kräfte selbst vermitteln sich über die Dynamik der Welle. Hinsichtlich Christus realisiert sich das Energetische neben der seiner Göttlichkeit immanenten Omnipotenz über die eigens zur Anschauung gebrachte weitreichende Aureole. Ihr überdimensionaler Strahlenkranz ist der Strahlenkraft der Naturgewalten entgegengehalten.

Auf die Illustration des Ausgangs der Erzählung, auf die Überwindung der Naturgewalten durch die göttliche Über- und Allmacht Christi, verzichtet das Bild. Statt dessen ist die Erzählung auf ihrem dramatischen Höhepunkt angehalten. Die Dramatik ihrerseits geht in der Anordnung der Gegenstände, mithin dem, was als Komposition zu bezeichnen ist, auf. Über sie steuert das Bild auf die psychologischen Komponenten der Erzählung *Bedrohung* und *Angst*, eben *Lebensgefahr*, zu.

Die Welle, die im Ausschnitt angegeben ist und den gesamten Bildraum einnimmt, suggeriert eine nicht mehr fassbare Weite. In ihr verschwindend kleine Schiffe, deren Formen erkennen lassen, dass es sich um grosse Segelschiffe handelt. Ihre vermeintliche Grösse zielt wiederum auf die Kleinheit des Segelbootes im Vordergrund ab und bringt dessen Fragilität zum Ausdruck. Das unterstreicht sodann die Kleinheit des menschlichen Körpers und sein potentielles Ausgeliefertsein der Übergewalt von Naturkräften. Das Segel des Bootes ist voll gebläht und reagiert auf die Wucht herabfallender Wassermassen, und die Flagge, die um ihre Stange herumgewickelt ist, die lässt heftigen Turbulenzen erahnen. Das Boot ist dabei so nah an den herabfallenden Wasserstrahl plaziert, dass es Gefahr läuft, im nächsten Augenblick von diesem getroffen zu werden. Über die Polarität des Grössenverhältnisses und der Anordnung der Gegenstände zueinander ist der Spannung Ausdruck verliehen und die Fähigkeit und Leistung Christi, die Naturgewalten gerade noch vor ihrer zerstörerischen Wirkung mit nur einem gebieterischen Gestus zu bändigen²⁷, effektiv intensiviert.

²⁷ Vgl. 2.4.(C).

Der Verzicht, die emotionale Stimmung des Bedrohtseins in Affekten oder in der Gestik der Personen als psychologische Reaktion darzustellen, ist so zu bewerten, dass der Interpretationsakzent der biblischen Erzählung auf dem gebieterischen Gestus, der Wirkungsmacht und Kraft Christi, liegt. Das wiederum leistet ein primär energetisches Verständnis der Wassermassen bzw. lässt diesen Aspekt gegenüber der von den Naturgewalten ausgehenden Bedrohung stärker hervortreten. Zugleich bleibt über das Aussparen psychologischer Gemütsbewegung der Personen der Blick für das gesamte Bildgeschehen offen. Als Folge ergibt sich, dass die Betonung von nur einer Partie des Bildes vermieden wird. Oder positiv formuliert: Die gesamte Bildfläche sucht sich gleichwertig sinnvoll und sinngebend zu vermitteln und gleichmässig den Bildwahrnehmungsprozess zu aktivieren. Dies gleitet seinerseits durchgängig in die malerische Eigenprozessualität herüber.

Die Stimmungslage *Lebensangst* wird sodann von der Farbigkeit des Bildes aufgebrochen und setzt ihr angesichts der hell-leuchtenden Farbenpracht und ihrer Schönheit das mit *Ergriffenheit* oder *Bewunderung* zu bezeichnende Gefühl hinzu. Über den stürmenden Charakter der Farbenpracht und ihrer starken Leuchtkraft wird auch hierbei eine extreme Gefühlsintensität angestrebt. Das Erzeugenwollen einer solch ambivalenten Gefühlsspanne auf diesem hohen Intensitätsniveau – *Lebensangst bei gleichzeitigem Schutz, Ergriffenheit, Bewunderung* – ist wohl am ehesten mit der Kategorie der *Erhabenheit* als einer für den Menschen unfassbaren Übermacht²⁸ zu beschreiben.

²⁸ Nach Burkes Ästhetik des Pathetischen, mit der die Debatte über das Erhabene und Schöne im 18. Jahrhundert ihren ersten Höhepunkt erreichte, entspringt das Erhabene als *delight*, aus der sicheren, das Leben schützenden, Entfernung bzw. aus der Distanz des Schmerzes. Das Erhabene, das er insbesondere am Motiv des Sturmes als Sinnbild für die lebensgefährliche Potenz der Naturgewalt entwickelt, erschreckt durch die darin eingeschlossene Wahrnehmung der Gefahr oder der Unendlichkeit, in: E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. J. T. Boulton, London 1958, S. 109 ff; Attribute des Erhabenen sind für Burke das Grosse, der Schrecken, die Gefahr, Einsamkeit, Kraft, eine spezifische Dunkelheit und Schwierigkeit; hierzu vgl. Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 221 f; nach Kant ist das Erhabene in Abgrenzung zum Schönen auch an einem formlosen Gegenstand zu finden, „sofern Unbegrenztheit an ihm oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird. [Das Gefühl des Erhabenen sei eine Lust], welche nur indirect entspringt, nämlich so, dass sie durch das Gefühl sogleich folgenden desto stärkeren Ergiessung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint. Daher es auch mit Reizen [als Charakteristikum des Schönen] unvereinbar ist; und indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloss angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestossen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient.“ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek, Bd. 39 a, Hg. K. Vorländer, Hamburg 1974, S. 87 f (§ 23); Nach Kants Unterteilung des Erhabenen in das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene der Natur ist jenes eine Grösse, gegenüber der alles andere klein ist (ebenda, S. 91 ff), die es als ein ästhetisches Urteil aus der Relation des Subjekts zur Allgewalt bringt (ebenda, S. 105 ff); zur allgemeinen Orientierung siehe Artikel *Erhaben*, *das Erhabene*, von A. Müller, G. Tonelli, R. Homann, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. II, Darmstadt 1980, S. 624 – 635; vgl. auch *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Hg. v. Ch. Pries, Weinheim 1989.

Da zudem das Emotional-Pathetische der Bildwirkung an die christliche Mythologie im Einzugsbereich des Wunderbaren gekoppelt ist, ist die Vorstellung göttlicher Allmacht, seiner Omnipotenz, die das Leben zu erschaffen und zu zerstören vermag, naheliegend und tendenziell gegeben.²⁹

Indem die Erscheinung des Bildes die malerische Eigenwirklichkeit zur Anschauung zu bringen trachtet – also die Malerei zur Ursache der Gegenstände erklärt ist und durchgängig in malerischer Eigenprozessualität aufgeht – ist die Malerei selbst zur Realisation göttlicher Omnipotenz stilisiert: Die biblische Erzählung *Christus stillt den Sturm*, deren Intention darin liegt, die Göttlichkeit Christi anhand seiner Übermacht gegenüber den Naturgewalten zu beweisen, wird von Ensor in der Weise transformiert, dass die Malerei als eine sich artikulierende Kraft, die Analogie zur Naturgewalt leistet. Ensor präsentiert sie als einen von ihm mit Leidenschaft (*dynamische Energie*) erschaffenen Farbensturm³⁰, den er als Künstler, mithin als Genie, analog zu Gott zugleich auch bändigt, indem er dem Energiepotential *Malerei* Form und Gestalt zu geben vermag.

Damit bestimmt sich der biblische Mythos nicht etwa zum illustrierten Bildinhalt (*Darstellungsobjekt*), sondern erfährt seine besondere Funktion gerade darin, die hier stattfindende Malerei über das „Sagenhafte“ bedeutend zu veranschaulichen. Der christliche Mythos vermittelt folglich den Gehalt von Malerei, konkretisiert ihren Sinn und lädt ihre vom Künstler erschaffene Erscheinung mit göttlichem Allmachtsanspruch auf. Dabei sucht der bildnerische Prozess über die Art der Transformation die

²⁹ Das *Wunderbare* und das *Pathetisch-Erhabene* als von dem Gebot der Naturnachahmung sich distanzierendes Leistungsvermögen zugunsten einer Stärkung der Einbildungskraft des schöpferischen Subjekts erfuhren durch die Schweizer Bodmer und Breitinger eine erste theoretische Begründung. Hier beginnt die emotionale Wirkung der Poesie in den ästhetischen Mittelpunkt gerückt zu werden, wobei das Wahrscheinliche, Mögliche, Neue und Wunderbare, das, insbesondere am biblischen Stoff als übersinnlicher Dimension in Kohärenz zur Fähigkeit der Einbildungskraft gebracht, zur entscheidenden ästhetischen Kategorie wird, vgl. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, mit einem Nachwort von W. Bender) Stuttgart 1966, 1. Bd., S. 128 ff, und J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (Faksimiledruck nach der Ausgabe Zürich 1740 mit einem Nachwort von W. Bender) Stuttgart 1966; zur allgemeinen Orientierung: Wolfgang Bender, *J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Stuttgart 1973, S. 69 ff.; S. Bing, *Die Nachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zur Dichtungstheorie der Zeit*, Diss. Köln 1934; Zur Bedeutung der Schweizer für die Genie-Bewegung siehe Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 47 ff.

³⁰ Der *Sturm* ist das zentrale, d. h. alle Auseinandersetzungen seit dem 18. Jahrhundert begleitende Motiv des Erhabenen; vgl. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. J. T. Boulton, London 1958; zur Rezeption der Erhabenen-Konzeption Burkes durch die deutsche Genie-Bewegung in Abhängigkeit von der Sturm-Metaphorik mit Verweis auf Kant, der den *Sturm* als einen hervorragenden Gegenstand des Erhabenen nennt: Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 221 ff.

„ureigenen“ mythopoietischen Möglichkeiten der Tätigkeit *Malerei*³¹ zu mobilisieren und verhält sich auf diese Weise tatsächlich originär schöpferisch.³²

Ensors Zuarbeiten auf die Bestätigung der Genieideologie wird so deutlich. Nicht nur, dass er unmittelbar mit dem Vergleich des Genies mit dem Schöpfergott operiert, auch die *Strommetaphorik*³³, die für die unendlich fortlaufenden naturdeterminierten und allgewaltigen schöpferischen Energien des Genies steht, kommt zum Tragen. Gleichwohl erlangen die ästhetischen Kategorien des *Pathetisch-Erhabenen* sowie des *Wunderbaren* Evidenz. Sie schliessen ebenso das Übersinnliche und im Zusammenhang mit Christus das Göttliche ein, wie sie das übernatürliche Imaginationspotential des Künstlers und damit seine genialische Qualität repräsentieren.

Der Zugriff auf das Christusmotiv würde demnach in der Absicht aufgehen, einen Künstlermythos zu konstituieren, der sich in Analogie zum christlichen organisiert und argumentativ begründet. Der Künstlermythos erschliesst sich über den Vorgang, der als *ästhetische Reflexion* zu bezeichnen ist. Dieser beinhaltet die Befragung und Aktualisierung Malerei-stiftender Mittel mit dem Ziel, diesen einen eigenen Ausdruckswert zukommen zu lassen. Die *ästhetische Bedeutung* der malerischen Eigenwirkung wird über die Einverleibung christlicher Argumentationsstruktur bestimmbar gemacht, die ihrerseits eine Ausrichtung und Bezugsumorientierung auf das *ästhetische Paradigma* hin erfährt.

Daraus lässt sich die Hypothese ableiten, dass Ensor als *Maler = Künstler = Genie* den christlichen Allmachtsanspruch mit seiner von ihm erschaffenen Malerei einzuholen sucht bzw. ihre Erscheinungsweise unter diese Bedingung stellt. Der Allmachtsanspruch wäre folglich einer, den die Kunst des Malers für sich fordert und den Ensor mit den Christusdarstellungen sowohl evident zu machen als auch argumentativ zu rechtfertigen anstrebt.³⁴

Eine Erhärtung findet diese Annahme – neben der Berücksichtigung des obigen Analyseergebnisses – vorerst im Verweis auf die romantisch-idealistische Vorstellung, die *allein in der Kunst den Sinn des Daseins gerechtfertigt sieht* und der so ein

³¹ Vgl. G. Boehm, *Mythos als bildnerischer Prozess*, in: *Mythos und Moderne*, hg. von K. H. Bohrer, 1983, S. 528 – 543.

³² Die Aufladung des „Farbensturms“ mit der Vorstellung der göttlichen Allgewalt ist signifikant für Ensors künstlerisches Selbstverständnis. Exemplarisch vorgebildet ist es in Gemälden wie: **Nach dem Sturm oder die Erschaffung des Lichts**, 1887 (Abb.5), **Josua unterbricht den Lauf der Sonne**, 1885 (Abb. 6), **Die Vertreibung aus dem Paradies**, 1887 (Abb.7) **Der Fall der rebellischen Engel**, 1889 (Abb.8) oder **Christus über die Wellen schreitend**, 1883 (Abb.69).

³³ Zur Bedeutung der Strommetaphorik für das Geniedenken vgl. 2.3.2.2.

³⁴ Vergleichbare Werke Ensors, die das Aufeinanderprallen von göttlichen Kräften mit denen der Natur als dem Bereich der Menschheit thematisieren, sind z. B. **Christus stillt den Sturm**, 1886, Radierung, (Abb. 2); **Christus im Boot**, 1898, Radierung, (Abb.3); sowie die um 1906 entstandene und die Datierung „1891“ tragende Replik **Christus stillt den Sturm** (Abb. 4); zur Replik siehe F.-C. Legrand, *Ensor. La mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993, S. 10 und 101.

Absolutheitsanspruch inhärent ist. Damit wären der zeitgenössisch-ästhetische Kontext und seine historischen Wurzeln angesprochen. Die Relevanz des Genialischen wird über die Frage nach Ensors Kunst- und Künstlerposition zu klären sein. Eine weitere Untermauerung wird die Untersuchung des *Passionsgedankens* liefern, seine Konkretion und Relevanz im Werk Ensors sowie sein Stellenwert in bezug auf den Absolutheitsanspruch. Beides wird entlang der bildlichen Gleichsetzung des Künstlers mit Christus entwickelt werden.

2. Ensors Christusprojektion

Die Projektion Ensors auf Christus kündigt sich mit dem sechsteiligen Zeichnungszyklus **Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14)³⁵ an, der in den beiden Jahren 1885 und 1886 entstanden ist. In der Farbstiftzeichnung **Der Kalvarienberg** von 1886 (Abb. 29)³⁶ ist die Gleichsetzung so dann explizit markiert, indem der Künstler die übliche Kreuzinschrift durch den eigenen Namen ersetzt. Später ist die Identifikation häufig auch mit dem bildnerischen Mittel der Ähnlichkeit ausgewiesen. Daneben gibt es Christusdarstellungen, die auf eine personal eigens gekennzeichnete Gleichungsangabe verzichten, wie etwa im Bild **Der sterbende Christus** von 1888 (Abb. 51)³⁷ oder in dem soeben in **1.3** detailliert vorgestellten **Christus stillt den Sturm** von 1891 (Abb. 1).

Wenn die These zutrifft, dass in den Christusdarstellungen eine *ästhetischen Position* formuliert ist – die christlichen Bezüge also stets dem *ästhetischen Paradigma* unterstellt sind, dann ist auch bei solchen Bildern von der Gleichung *Christus = Gottmensch = Genie = Künstler = Ensor* auszugehen. Dies konnte im Ansatz an dem Bild **Christus stillt den Sturm** bereits verständlich gemacht werden. Es wurde deutlich, dass Christus in der Eigenschaft des allmächtigen Schöpfergottes figuriert und dass Ensor den malerischen Schöpfungsakt als göttliche Eigenschaft für sich in Anspruch nimmt. Daraus lässt sich eine am Genieideal orientierte Künstlervorstellung ableiten. Sie kommt mit der Göttlichkeit Christi dort zur Deckung, wo dieser *Einzigartigkeit, Übermenschlichkeit, Schöpferkraft* und *Errettung aus der Lebensnot* repräsentiert.

Über solche Bilder jedoch, bei denen die bildliche Identifikation ausdrücklich als eigenständiges Motivphänomen ausgewiesen ist, erweist sich der Begriff *verkanntes Genie* als eigentlich massgeblich. Denn neben Motiven, die mit der göttlichen Allmächtigkeit operieren und auf den Vergleich der Genialität mit dem Schöpfungsmythos drängen, verarbeitet Ensor auch solche Themen, die sich auf Christi messianische Qualitäten beziehen. Die Bilder dieser Art betonen Christi gesellschaftliche Relevanz. Ihr Sujet ist die *Passion* als ein von der Menschheit ausgelöster und vom Menschsein bedingter Leidensweg.

Im Einklang mit der christlichen Argumentationweise, setzt Ensor die Passion im Sinne einer Voraussetzung und Bedingung hinsichtlich der Erlösung ein. Über die Projektion auf Christus stilisiert er sich zum Erretter der Menschheit. In den Arbeiten vollzieht sich der christliche Leidenskomplex entweder über die Konfrontation des

³⁵ Vgl. **3.1.1.**

³⁶ Vgl. **2.1.(A).**

³⁷ Siehe **2.4.(F).**

auserwählten Einzelnen mit der belgischen bürgerlichen Gesellschaft exemplarisch für die Menschheit. Dadurch tritt Christus unter dem Aspekt des verkannten, aber schliesslich siegreichen Gottes in Erscheinung. Oder aber der Akzent ist auf den leidenden Gott als Mensch verlagert, auf den schmerzvollen Leidenszustand Christi unter der Bedingung seines Menschseins.

Der Nachweis, dass sich Ensor mit Christus im Werk gleichsetzt, um seine Künstlerposition *verkanntes Genie* zu artikulieren, ist folglich das Anliegen dieses Kapitels. Es wird sich zeigen, dass für Ensor das Genie messianische Signifikanz hat, die es nur unter der Bedingung einer besonders intensiven Leidenserfahrung gewinnt. In Analogie zu Christus bindet Ensor das Genie und seine Kunst an die leidvolle Aufopferung, die zwischen einer Menschengruppe (= *bürgerliche Gesellschaft Belgiens = Masse/Volk = Menschheit*), die opfert, und demjenigen, der sich aufopfert (*Christus = Genie = Künstler = Ensor*), stattfindet. In diesem Zusammenhang (2.1) werden zunächst Bilder, die unmittelbar die Auseinandersetzung mit der Menschheit visualisieren, untersucht. An ihnen wird das Moment der Verkennung bestimmt sowie die Korrespondenzen zwischen *verkanntem Genie* und *Christus* aufgezeigt werden. Sodann wird der Inszenierung der Verkennungsproblematik, der bildnerischen Argumentationsweise und der sich darüber erschliessenden Bedeutungsabsicht nachzugehen sein. Die Ergebnisse der Teiluntersuchung werden in 2.2 mit der von der Ensor-Forschung vertretenen Ansicht, *der Maler habe die Projektion auf Christus geleistet, weil er ein tatsächlich verkannter Künstler gewesen sei*, konfrontiert und diskutiert. Die Beschäftigung mit Ensors Schriften in 2.3 wird zum einen auf die darin angewandten Künstler-Mythen und deren Integration in die Genietopik eingehen. Des weitern werden die für das genialische Bewusstsein verbindlichen Gemeinplätze – etwa die Kritikerfeindlichkeit – freigelegt. Im wesentlichen wird über die Schriften und ihre Rückführung auf theoretisch-ästhetische Tendenzen das Kunst-, Malerei- und Künstlerverständnis Ensors erarbeitet. Die in 2.4 vorzunehmenden Bildanalysen werden sich auf solche Christusdarstellungen konzentrieren, die die Anwesenheit der Menschheit aussparen. Mit dem Sujet der Passion werden die schöpferischen Energien des künstlerischen Subjekts in Abhängigkeit von durchlebten Qualen thematisiert. Insgesamt wird mit dem zweiten Teil beansprucht, die bildliche Identifikation im Sinne des ästhetischen Paradigmas zu problematisieren.

In dem nachfolgenden dritten Teil werden Ensors Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten auf ihre Dependenz vom genialischen Selbstverständnis hin befragt. Die Auswertung der Künstlerposition Ensors unter besonderer Berücksichtigung des Passionsgedankens erfolgt abschliessend.

2.1 Der verkannte Gott

Aus der Gruppe der Bilder, die Christus im Zusammenhang mit einer Menschengruppe darstellen und der Passionsthematik angehören, werden die Arbeiten **Der Kalvarienberg** (Abb. 29), **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker** (Abb. 30) sowie **Die guten Richter** (Abb. 31) untersucht.

Die Werke dieser Themenart zielen darauf ab, die, die Christus/Ensor verkennen, als die darzustellen, die ihn mit ihrer Missachtung zum Leiden und zum qualvollen Tod verurteilen. Indem Ensor die Problematik des Verkanntseins an den christlichen Mythos koppelt, formuliert er sie als einen Konflikt zwischen dem besonderen, ausgewählten und gottgleichen Einzelnen und der unverständigen Menschheit. Über die Projektion Ensors auf Christus wird deutlich, dass es sich bei dem Konflikt um die Wertschätzung und Bedeutung seiner durch ihn personifizierten Kunst handelt. Der Zugriff auf die Passionsthematik erweist sich dabei als prinzipiell doppeldeutig. Er ermöglicht, die, die ihn nicht anerkennen, als Aggressoren anzuklagen und gleichzeitig den Wert von Kunst und Künstler zu bestimmen: nämlich als eine Daseinsform, die sich für die Menschheit aufopfert und deren Aufgabe darin besteht, die irdische Anwesenheit mit Sinn zu erfüllen sowie sie von den Lasten des Diesseits zu erlösen. Das wurde von der Ensor-Forschung bislang kaum beachtet. Die Verkennung, die in der Kreuzigung Christi gipfelt, kehrt so, entsprechend der christlichen Kausalkonstruktion, die wahre und eigentliche Bedeutung des Heilands (= *Christus = Gottmensch = Genie = Künstler = Ensor*) hervor.

Wie vom Passionsthema vorgegeben, vollzieht sich der Konflikt unter den Modalitäten eines Gerichtsverfahrens. Dabei sind zwei Urteilsperspektive aufeinander bezogen: die im Diesseits praktizierte, die der menschlichen Willkür unterliegt und aus niedrigen Beweggründen falsch urteilt. Ihr übergeordnet ist die göttliche (= *genialische*) Wahrheit. Sie vermag unfehlbar richtig das Gute und das Böse zu erkennen. Als höhere Instanz verfügt sie über die absolute Macht, wahrhaft gerecht zu richten³⁸. Das Verhältnis dieser beiden qualitativ differenten Urteile ist so beschaffen, dass sich die göttliche Wahrheit und ihre allumfassende Macht (*Weltgericht / Erlösung*) durch das Fehlurteil des weltlichen Gerichts, das in dem heilsgeschichtlichen Ereignis der Kreuzigung Christi mündet, offenbart. Damit nimmt die Verkennung des Auserwählten den Stellenwert einer Bedingung für die Erlösung an und stellt ein wesentliches Merkmal des auf die Erde gesandten Gottessohnes dar.

Die bildnerischen Gestaltungsmittel und -formen, die Ensor in diesem Zusammenhang entwickelt, sind im Sinne der Absicht tendenziös. Sie sind strategisch so ange-

³⁸ Vgl. Jh 18,^{35–38}.

legt, dass sie den Betrachter für die Belange des Künstlers und der Kunst gegen solche, die über ihn richten, umwerben. In Übereinstimmung mit dem Passions-thema werden diejenigen, die an Christus/Ensor Unrecht begehen, ihrerseits zum Gegenstand der Anklage erhoben. Mit einer deformierenden, d. h. karikierenden Gestaltungsweise werden diese als *niederträchtig* entlarvt.³⁹ Damit hält Ensor, in Analogie zu Christus, ebenfalls von einer höheren Instanz aus, Gericht über sie. Mit Mitteln seiner Kunst verurteilt er sie. Indem er sie lächerlich macht, rächt er sich an den vermeintlich Unverständigen. Dabei bedient sich Ensor traditionell-christlicher Darstellungsformeln, Symbolik und Ikonographie, die stets auf seine persönliche Kunstsphäre überformt sind. Es entstehen Aussagen von kalkulierter Doppel- und Mehrdeutigkeit.

Dass über die Darstellungsweise, die sich zwischen deformierender, phantastischer und abstrakt-freischöpferischer Gestaltgebung bewegt, zugleich auch eine Malerei-immanente, also formalästhetische Auseinandersetzung geführt wird, wird in **3.2** thematisiert. Vorausgreifend sei jedoch angemerkt: Ensors Malerei definiert sich in Abwendung von Nachahmung. Statt der illusionsnahen Vortäuschung von Wirklichkeit sucht er die Überwindung dieser vorzuführen. Damit bleibt die Gegenstands-problematik, wenn auch negativ, verbindlich. Der Künstler erhebt die eigene Vor-stellungsperspektive als die Sichtweise des schöpferischen Subjekts zum Darstel-lungsprinzip. Das wiederum untersteht dem Anspruch, die genialische Potenz zu realisieren. Die den Nachahmungsmassstab destruisierende und so dem Objektivisti-schen Absage erteilende Tendenz führt in Partien einiger Bilder, wie bereits in **1.2** angesprochen, zu dem Extrem von ganz gegenstandsunabhängigen Farb- und Formgebilden. Folglich bewegt sich Ensor auf die Problematik einer abstrakten Ma-leri zu, ohne sie aber als Position – etwa im Sinne Kandinskys oder Kupkas – für sich verbindlich zu machen. Viel eher bildet die Abstraktion als in den Bildern statt-findender Befreiungsprozess vom Gegenstandsbezug sein Anliegen. Dies ist in Analogie zur Passion Christi als Erlösung von der Negativität des Diesseits gedacht.

A. Der Kalvarienberg

Bei der Farbstiftzeichnung *Le calvaire*, 1886 (Farbstift auf Holz, H 17,2 cm, B 22,2 cm, Abb. 29) handelt es sich gemäss dem Titel um die an Zahl der Personen und die Schilderung des Schauplatzes erweiterte dramatische Darstellungsform der Kreuzi-gungsszene auf der Schädelstätte. Die Bildhandlung selbst ist doppelwertig. Sie vermittelt sich sowohl als die Kreuzigung Christi als auch Ensors. Erkennbar ist dies daran, dass die übliche Inschrift des Kreuztitulus – deren biblischer Wortlaut „*Hic est*

³⁹ Siehe **3.2.2.1**.

Jesus rex Judaeorum“ (Mt 27,³⁷) die Schuldangabe Jesu beinhaltet – durch den Namen des Künstlers ersetzt ist. Darüber hinaus trägt Christus die Gesichtszüge Ensors. Die Präsenz der Aufschriften *FÉTIS* – der Name des Kunstkritikers – und *XX* markieren weitere zeitgenössisch-biographische sowie kunstbezogene Anbindungen.

Die Szene als solche orientiert sich an den Evangelientexten. Sie buchstabiert traditionelle Darstellungsformeln, wie sie innerhalb der bildenden Kunst im Zusammenhang mit der Kreuzigungsthematik als *Der volkreiche Kalvarienberg*⁴⁰ zur Verfügung stehen: Drei hochragende Kreuze, dasjenige Christi in der Mitte, umgeben von den beiden Schächern. Zu Füßen der drei Kreuze ist eine vielfigurige Volksgruppe mit Maria und Maria Magdalena im Trauergestus platziert, wobei Maria von zwei männlichen Figuren getröstet wird. Links von ihnen sind mehrere grimmig dreinschauende Personen in orientalisierenden Gewändern zu sehen. Die drei letzten, einander zugewendeten Männer dieser Gruppe unterhalten sich. Zusammen mit dem berittenen Hauptmann sowie den beiden Schergen beziehen sie sich auf das bei Kreuzigungsdarstellungen übliche Gegenbild zu den um Christus Trauernden. Sie erscheinen in Anlehnung an die römischen Soldaten mit dem Hauptmann und an die um das Kleid Christi streitenden römischen Soldaten. Der längliche Gegenstand, den einer von ihnen – hinter dem linken Kreuz – in der Hand hält, ist von seiner Erscheinung her inhaltlich nicht genauer spezifiziert. Da er jedoch eine Entsprechung zu den beiden anderen sich im Bild befindenden Stäben bildet, liegt es nahe, ihn ebenfalls als eine Waffe zu dechiffrieren. Daraus ergibt sich, dass bei seinem Anblick an das Rohr der Dornenkrönung und zweiten Verspottung⁴¹ gedacht wird. Weiterhin sind zwei aus der Menge herauslugende phantastische Wesen, jeweils seitlich angeordnet, dargestellt. Sie mögen die Höllenfahrt Christi (Mt 27,⁵¹⁻⁵³) vorstellen.⁴² Die sich vorne im Bild befindenden Personen entsprechen den im Lukasevangelium erwähnten „*Bekanntes Christi zusammen mit den Frauen, die dem Kreuzigungsvorgang von ferne zusahen*“ (Lk 23,⁴⁹). Der spitze Hut des profilansichtigen Mannes kennzeichnet diesen als Juden, folglich als einen Vertreter derer, die nach der Kreuzigung verlangten und Christus als erste verhöhnten. Das Zerreißen des Tempelvorhangs und die Verfinsterung der Sonne (Mt 27,⁴⁵⁻⁵¹, Mk 15,³³⁻³⁸, Lk 23,⁴⁴⁻⁴⁵) erscheinen als zwei die Dunkelheit durchbrechende und herab-

⁴⁰ Vgl. E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des späten Mittelalters*, Berlin 1967.

⁴¹ Also jenes Rohr, das die römischen Soldaten Christus zunächst statt des Szepters in die Hand drückten und mit dem sie ihn anschliessend auf das Haupt schlugen, siehe Mt 27,²⁷⁻³⁰; Mk 15,¹⁶⁻¹⁹; Jh 19,²⁻³.

⁴² Vgl. Ensors Radierung (T 10) *Höllenfahrt*, 1887 (86?), Abb. 18; zu Ensors Verständnis des Diesseits als Hölle: *Die Guten Richter*, 1891, Abb. 32, 2.1.(C).; zur Bedeutung phantastischer Figuren als Repräsentanten künstlerischer Einbildungskraft: 2.4.(C) sowie 3.2.1; phantastische Figuren als Kunstform der Grotteske: 3.2.2.

strahlende Lichtbahnen⁴³. Das Motiv des *Erleuchtens* ist durch die von Chritus/ Ensor konzentrisch ausgehenden Lichtstrahlen repetiert und fortgeführt. Der Gekreuzigte selbst ist durch den Zeitpunkt der Verfinsterung mit der dazugehörigen Höllenfahrt und durch den Lanzenstich (Jh 19,³¹⁻³⁷) des Longinus (EvNicod)⁴⁴ in die Herzgegend als Toter markiert. Gleichzeitig ist er mit Zeichen des Lebens, der Würde und Hoheit im Sinne göttlicher Unsterblichkeit und siegreicher Überwindung des Todes und des Bösen ausgestattet. Seine Körperhaltung ist eine aktiv aufgerichtete, die Augen sind geöffnet. Sein blutendes Haupt trägt die Dornenkrone. Die Füße stehen auf einem Suppedaneum, das als Aststumpf eines Baumes, des Lebensbaumes, der das Paradies symbolisiert, abgefasst ist. Das Kreuz ist rot und als Zeichen seines Lebendigseins blutdurchströmt. Der Lanzenstich des Longinus schliesslich stellt einen weiteren Beweis erlösenden Wirkungsmacht Christi im Zusammenhang mit dem Opfertod als heilsgeschichtlichem Ereignis dar. Sein Stich beinhaltet die Legende⁴⁵, nach der Longinus blind und durch das Blut aus der Wunde Christi ein wieder Sehender wurde.

Die Darstellung der Kreuzigung ist jedoch nicht darauf aus, ein biblisches Ereignisbild im Sinne einer Vergegenwärtigung des historischen Damals zu sein. Entsprechend treten die zeitgenössischen Bezüge auch nicht in der Absicht einer blossen Verlagerung in die Gegenwart auf. Vielmehr wird das heilsgeschichtliche Ereignis und der dieses bedingende Konflikt zwischen Gott und Menschheit als von Ensor auf sein Leben, auf ihn als Künstler und seine Kunst bezogenes überzeitliches Prinzip formuliert. Wie es sich vom christlichen Bezug herleitet, ist die Krise ebenso vorherbestimmt und unausweichlich, wie sie für das Wohl der Menschheit notwendig ist.

Das heilsgeschichtliche Ereignis strukturiert Ensor entlang einer ambivalenten Grenzziehung zwischen zwei Sphären: einer oberen und einer unteren. Die eine Alternative ergibt sich im unteren Drittel der Bildfläche entlang der Gegenüberstellung von Zuschauer- und Bühnenraum. Sie leistet die Unterscheidung von Realität und Fiktion. Die andere liegt auf der horizontalen Mittelachse. Sie drängt – entsprechend dem christlichen Kontext – auf die Trennung der Sphäre des Diesseits von

⁴³ Ensors Darstellung orientiert sich möglicherweise an Rembrandts Radierung **Die Kreuzigung**, 1653, H 38,5 cm, B 45 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, wo das Zerreißen des Tempelvorhangs als dynamisch herabfallende Lichtstrahlen vorgebildet ist; vgl. R. Hoozee, *James Ensor. Tekeningen en etsen*, in: Ausstellungskatalog Centraal Museum Utrecht: *James Ensor, 1860–1949. Schilderijen, Tekeningen en Grafiek. Een Selectie uit Belgisch en Nederlands Bezi*, 1993, S. 36 f.

⁴⁴ Vgl. L. Petzold, *Longinus von Cäsarea. Der Centurion*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von E. Kirschbaum, Bd. 4, S. 410; E. Hennecke und W. Schneemelder, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen 1959/64, Bd. I, S. 347.

⁴⁵ *Die Legenda Aurea*, Heidelberg, Köln, 1979, S. 235 f.

der des Jenseits. Sie erschliesst sich über die Konfrontation der Lichtbahnen als dem himmlischen Machtbereich mit dem darunterliegenden Wirkungskreis der Welt als dem Bereich der Menschheit. Diese doppelwertige Betrachtung im Hinblick auf die Konfrontation zweier Sphären wird von der rückenansichtigen Menschengruppe ausgelöst. Sie ist deshalb ambivalent, weil die Personen als Teilnehmer und gleichzeitig als Betrachter der Passion lesbar sind.

Da die Betrachter-Schauspiel-Situation die Zeichnung zu einem Ereignis macht, in das ein weiteres, die ästhetische Sphäre markierendes hineingesetzt ist, verhält sich ihre Kompositionsstruktur im Sinne des Bild-im-Bild-Prinzips. Indem sich die Zuschauer des Passionsspiels zugleich als Teilnehmer der Passion in den Gegenüberstehenden wiedererkennen können, ist die Bild-im-Bild-Konstellation zudem die einer Spiegelung. Sie ihrerseits versteht sich als ein Reflexionsprozess auf die eigentlichen Wahrheit hin.

Das Kompositionsschema der Sphärendualität bei einer ambivalenten Grenzziehung ist – wie noch zu sehen sein wird – beinahe allen Christusdarstellungen Ensors eigen. Seine Intention ist das Vorführen der Überwindung der diesseitigen Negativität. Das Ziel ist die Autonomie des ästhetischen Seins als das gegenüber der Wirklichkeit Andere und Bessere zu behaupten. Die Sphärendualität ist das Mittel, welches Ensor einsetzt, um die Bestimmung von Kunst zu leisten. Der Künstler ist dabei als Grenzgänger zwischen Dies- und Jenseits im Sinne einer Transzendierungspotenz definiert.

Als Teilnehmer der Passion sind die Rückenfiguren über die Zugehörigkeit zu der kreisförmigen Personenformation ausgewiesen. Da das Kreisgebilde jedoch so angeschnitten ist, dass es die Gruppe in eine Rücken- und Vorderansichtigkeit unterteilt, ist zugleich die Unterscheidung von Bühnen- und Zuschauerraum gegeben. Sie konkretisiert sich zum frontansichtigen Schauspiel als Passionsdrama oberhalb, dem unterhalb Rückenfiguren als Zuschauer vorangestellt sind. Das wird von dem Kontrast von kostümierten gegenüber nichtkostümierten Personen gestützt, womit eine Abgrenzung der fiktiven Seinssphäre von der Realität stattfindet.

Das, was den Zuschauern als Kreuzigungsspektakel dargeboten wird, ist jedoch eine Aufführung, die zugleich aktualisiert, unter der Bedingung bildender Kunst zu stehen. Denn Ensor entwirft hier Figuren, die sich auf verschiedenen Fiktionsniveaus bewegen bzw. über das des Schauspiels als einer bloss verkleideten Realität hinausgehen.

Neben der Trauer-und-Soldatengruppe, die reale Menschen in Verkleidung meint und deren Realitätsferne sich lediglich über das Kostümieren bestimmt, erscheinen Figuren, die eine jeweils andersartige Seinssphäre repräsentieren. Zum einen die Reiter, die über den Einsatz von langzünftig gewundenen Linien ihren menschlichen

Status zugunsten einer kalligraphisch abstrahierten und insofern arabesken Erscheinung⁴⁶ aufheben. Über die ästhetisierte Stilisierung betonen sie das Faktum, gezeichnet worden zu sein. Die Ritterrüstungen aus verschiedenen Epochen und das Aussparen von Gesichtszügen lassen sie eher als Kostümtypen denn als verkleidete Menschen begreifen. Zum anderen erscheinen zwei phantastische Figuren, die auf keine menschliche Wesenheit mehr verweisen. Sie vermitteln sich als eine Erfindung von ausschliesslich bildnerischer Vorstellungskraft. Dazu gehört auch das Vexierspiel des Vorhangs, das das Thema der ästhetischen Grenze einholt. Es schwingt zwischen dem materiellen Verständnis einer Bühnenumkleidung zu der immateriellen als Lichterscheinung aus dem Jenseits hin und her. Der fiktive Status dieser Aufführung ist so als dem Vorstellungsbereich der bildenden Kunst zugehörig ausgewiesen; einschliesslich des Schauspiels, das sich damit zu einer Fiktionsform der bildenden Kunst bestimmt. Oder anders formuliert, die Erscheinung dieser Aufführung ist als eine mit zeichnerischen Mitteln unter der Bedingung der Einbildungskraft erschaffene angegeben und markiert gleichsam die ästhetische Seinssphäre im Sinne einer überwirklichen.

Ensor verbindet folglich den Modus des Schauspiels mit dem Moment des Vorführens und Darbietens der Vielfalt verschiedener Stilisierungsmöglichkeiten als seiner fortschreitend-innovativen Vorstellungskraft.⁴⁷ Zusammen mit dem Gehalt des Schauspiels, dem Passionsdrama, entwirft er von sich das Bild des verkannten Gottes als Christus, der Mensch geworden ist, um die Menschheit zu erlösen. Dass der Künstler seiner Genialität Unsterblichkeit bescheinigt, ergibt sich aus der Projektion auf Christus und dessen Darstellung im Zeichen des überwundenen Todes.

Wird die den Kreuzigungshügel umkreisende Volksgruppe als eine Einheit gesehen, ergibt sich die Grenzziehung auf der horizontalen Mittelachse. Sie trennt das Dies- vom Jenseits. Der himmlischen Sphäre ist die niedere Sphäre der Welt (= *Menschheit*) gegenübergestellt. Dabei erscheint Christus/Ensor entsprechend der Konzeption des Gottmenschen als Grenzgänger. Aus dieser Perspektive hebt sich die Differenzierung von Fiktion und Realität auf, und die Bildhandlung wird zu einem geschlossenen Aufführungseignis. Es kann in der Eigenschaft einer Parabel auf Ensors Bedeutung als Künstler gedeutet werden. Folglich verdichtet es sich zu einem Geschehen, das sich analog zum biblischen wiederereignet bzw. mit dem heilsgeschichtlichen Ereignis identisch ist. Es vollzieht sich jedoch an Ensors Kunst- und Lebenskontext hier und jetzt. Die rückenansichtigen Zuschauer werden nun zu passiven Akteuren, zu denjenigen *Bekannt* aus der biblischen Erzählung, *die von ferne zusammen mit den Frauen der Kreuzigung zuschauten*. Aus der Per-

⁴⁶ Siehe **3.2.2.3**.

⁴⁷ Zur schöpferischen Dynamik als genialischem Prinzip siehe **2.3.2.1**; zum Stilpluralismus als Ensors Werkprinzip siehe **3.1.1**.

spektive dieser Lesart wird das Verkleidungsmoment, von dem nun die gesamte Bildhandlung unterschiedslos betroffen ist, zu einem Rollenspiel; wobei diejenigen, die die Rollen im Passionsdrama einnehmen, die Wirklichkeit unter der Bedingung von Travestie bedeuten. Die „Umkleidung“ von Ensors Lebenszusammenhang in biblische Handlung und Figuren hat somit die Funktion, den jeweiligen Charakter tatsächlicher Personen allgemeinverständlich-symbolische Gestalt zu geben und ihr eigentliches Wesen offenzulegen.

Die Rollenverteilung bestimmt sich wie folgt: Ensor als Christus; neben ihm, am linken Kreuz, mit einer herabhängenden Flasche wohl sein alkoholkranker Vater⁴⁸ als der gute Schächer; Fétis als der blinde Longinus, der durch Christi Blut ein Seher wurde; hinter ihm das Publikum als ignorante Volksmenge sowie der berittene Hauptmann mit den beiden Schergen gruppiert; der Vertreter der XX, der Leiter Octave Maus⁴⁹, ist als einer aus der Gruppe der Bekannten, die von ferne zuschauten, markiert und die dazugehörigen Frauen lassen schliesslich den Gedanken an Ensors Mutter, Schwester und Tante⁵⁰ zu.

Aus dieser Perspektive kommt das Passionsereignis einem Charakterdrama gleich. Mittels der karikierenden Überzeichnung ist es auf die Enthüllung des verborgenen inneren Wesens der Personen aus.⁵¹ Die der Karikatur eigentümliche Deformation leistet zugleich eine Distanzierung vom Anspruch auf objektive Wiedergabe im Sinne der Naturnachahmung und begründet damit die Eigensphäre des Bildes.⁵² Diese ist mit dem Darstellungsprinzip *Bild im Bild* zusätzlich thematisiert. Seine Logik hebt darauf ab, den Progress des Hinfortrückens von der Realität als ihre Überwindung einzuholen. Das intendierte Reflexionsprinzip in Analogie zur Spiegelung sucht dabei einen Erkenntnisprozess freizusetzen, der die Wahrheitsfindung anstrebt. So gesehen gehen sowohl die karikierende Darstellung als auch das Bild-im-Bild-Schema mit der Kreuzigung als einem Gerichtsverfahren, bei dem es ebenfalls um die Kristallisation von Wahrheit geht, kongruent. Entsprechend der beim Spiegeln stattfindenden Umkehrung des Ausgangsbildes, das den Zuschauern ihre Teilnehmerrolle vorführt, versteht sich der Reflexionsprogress als künstlerische Transformation im Hinblick auf eine Überwindung diesseitiger Bedingtheit. Die christlich-metaphysische Vorstellung, die Schöpfung sei der Spiegel göttlichen Schöpferwillens, greift hier mustergültig.

⁴⁸ Vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 155.

⁴⁹ Siehe R. Hooze, *James Ensor. Tekeningen en Etsen*, in: Ausstellungskatalog Centraal Museum Utrecht: *James Ensor, 1860 – 1949. Schilderijen, Tekeningen en Grafiek. Een Selectie uit Belgisch en Nederlands Bezi*, 1993, S. 37.

⁵⁰ G. Schiff kennzeichnet Ensors Zusammenleben mit den drei Frauen als „*Joch des Patriarchats*“, in: Ders., *Ensor als Exorzist*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 33 f; zur Problematik von Ensors familiärer Situation vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 125 f.

⁵¹ E. Kris, *Psychologie der Karikatur*, in: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Analyse*, Frankfurt/M. 1977, S. 145 – 161.

⁵² Siehe **3.2.2.2.**

Die schauspielmässige Aufführung des Kreuzigungsdramas ist als Umkehrung der Realität in das Jenseits ästhetischer Gefilde von ihr in das Reich ewiger Geltung entrückt⁵³ Das Bild als Spiegel fixiert das Wesentliche und offenbart so die höchste göttliche Wahrheit.⁵⁴ Eine Wahrheit, die, weil sie der bildnerischen Kunst des Genies (= *Gott*) gemäss ist, eben das eigentliche Sein wiedergibt. In ihrem Bild können sich diejenigen, denen das Schauspiel als Spiegel vorgehalten wird, in ihrem Handeln und Wesen wiedererkennen und gleichzeitig in die höhere Bestimmung ihres Verhaltens Einsicht nehmen. Sie sind aufgefordert, die erlösende Wirkungsmacht des Bildes und seines gottgleichen Schöpfers, dem Vermittler zwischen Jen- und Diesseits, zu erschauen.

Das Spiegelungsprinzip, durch das die Wahrheit erscheint, ist auf das Bild-Betrachter-Verhältnis – entsprechend der unendlichen Reflexion zwischen zwei Spiegeln – ausdrücklich ausgedehnt: Das Bild versteht sich in seiner Gesamtheit als Ausdruck von Wahrhaftigem und fordert den Betrachter aktiv zur Einsicht in diese auf. Er wird durch die in das Bild einleitenden Rückenfiguren gleichsam in die Rolle des Zuschauers eingewiesen. Was sich ihm darbietet, ist das heilsgeschichtliche Ereignis, an und von Ensor vollzogen.

Hierbei erreicht den Betrachter ein Geschehen, das sich aus widersprechenden Stimmungslagen zusammensetzt und am ehesten der Erzählform der Groteske entspricht. Einerseits eine andächtig-pathetische Atmosphäre, die gleichzeitig und andererseits von komisch-satirischen Elementen durchsetzt ist.

Die Ausstrahlung feierlicher Andächtigkeit ist sowohl vom pyramidalen Kompositionsaufbau bedingt als auch dadurch, dass die Personen mehrheitlich von dynamischen Bewegungsabläufen frei sind. Die Illustration von aggressiv-aktiven Handlungen, wie Verhöhnung, Verspottung und Misshandlung, ist vermieden.

Die komische Dimension ergibt sich aus der absurden Kombinatorik und aus der Überzeichnung von Kleidungsstücken. Zudem geht sie von den Gesichtern aus, die überwiegend zu Grimassen verzerrt sind.

In diesem Zusammenhang sei zunächst auf die im Hintergrund plazierte vielfigurige Menschengruppe eingegangen. Die Unterscheidung von trauernden und spotten-

⁵³ Demnach ist Ensors Spiegel-Metaphorik nicht an einem Abbilden der Wirklichkeit interessiert, sondern an dem Vorgang der Umkehrung, den er im Sinne einer Distanzierung von der Realität, als Verfremdungsmittel (*Deformation*) zugunsten der Betonung der Eigenphänomenalität des Bildes einsetzt; siehe auch **3.2.2.4**; zum mimetischen Verständnis der „imitatio Christi“, das sich über eine seelische Gleichheit definiert, sowie Ensors Formulierung der Mimesis-Problematik entlang des Bildthemas *Veronika/Acheiropoietos*, siehe **2.4.(A)**.; zur Kritik am Verständnis des Bildes als Abbild der Wirklichkeit nach dem Modell des Spiegels, siehe: G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: H.-G. Gadamer/G. Boehm, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, S. 444 – 471, besonders S. 457; sowie ders., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 323 f.

⁵⁴ Vgl. J. H. v. Waldegg, *Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 251 – 269.

den Personen ist zugunsten einer vereinheitlichenden Darstellung der Gruppe zu einer geschlossenen Volksmenge zurückgedrängt, wobei für den Blick die Handlung des Trauerns bestimmend ist. Die Tendenz der Vereinheitlichung der im Detail heterogenen Gruppe ergibt sich aus ihrer Dichte, ihrer stilistischen Gleichartigkeit sowie aus dem Kontrast, den sie gegenüber den Reitern bildet.

Die Volksmenge ist in exotisch-orientalische Gewänder gekleidet. Unpassenderweise erscheint in ihrer Mitte ein Zylinder, die abendländische Kopfbedeckung, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu feierlichen Anlässen getragen wird. Durch ihn bekommen die Gewänder den Status von Kostümen. In dieser sowohl topographisch als auch geschichtlich widersinnigen Mischung unterlaufen die Kostüme die vermeintlich angestrebte Absicht einer historisch-orientalischen Authentizität und gehen so in dem Eindruck einer lächerlich-gescheiterten Bemühung auf.

Gleichwohl wird über die Kostüme – wodurch sich das Schauspiel in der Eigenschaft einer synthetisch-künstlerischen Wiederholung der biblischen Kreuzigung vermittelt – die Aktualität des Geschehens als einer von der biblischen Handlung zeitlich differierten deutlich gemacht.

Weitere absurde Momente bezüglich der Gruppe ergeben sich aus der Überzeichnung des Kopfschmucks und der Art ihres Mimenspiels, das im Ausdruck einer betrunken-unernsten bis dumpf-fröhlichen Lethargie gleichkommt. Maskerade und Spektakel sind zu ihrem Präsentationsniveau erklärt. Ihre Lächerlichkeit wendet sich, angesichts des Parts, den sie aufzuführen vorgeben, nämlich Trauer, Ergriffenheit und Verehrung gegenüber dem für sie am Kreuz leidenden und sterbenden Heiland, ins Makabre. In diese Diskrepanz, die in starkem Masse mit der Irritation der Erwartungshaltung des Betrachters operiert, siedelt Ensor seine Kritik am Kunstpublikum als Menschheit an. Er bescheinigt ihr Ignoranz, die sich letztlich auch darin niederschlägt, dass niemand zu dem Gekreuzigten hinschaut. Ihre Ignoranz ist dabei gleichzusetzen mit der Unbegabtheit, die Bedeutung des Ereignisses zu verstehen und nachzuvollziehen. Das Unverständnis des Kunstpublikums zeigt sich im Schauspiel der Volksmenge, deren Darbietung ohne gefühlsechte Anteilnahme und bar jeder inneren Überzeugungskraft ist und so die an sich angestrebte Stimmungslage in eine entgegengesetzte verkehrt. Die nicht ernstzunehmende Darbietung der Trauergruppe begründet sich über ihre Physiognomie, die einen Ausdruck von „Blödheit“ vermittelt. Der wiederum ist zu ihrer Charaktereigenschaft erklärt. Die negative Darstellungsweise der Menge leitet sich von den biblischen Schilderungen des Volkes ab, das als von den Hohepriestern aufgehetzt beschrieben ist. Aus purer Sensationslust verlangt es die Hinrichtung und ergötzt sich an den Leiden des Sterbenden.

Und die Menge zog hin und begann zu begehren, was er ihnen zu gewähren pflegte. Pilatus erwiderte ihnen: ,Wollt ihr, dass ich euch den König der Juden

*freigebe?’ Er wusste nämlich, dass ihn die Hohepriester nur aus Neid überlie-
fert hatten. Die Hohepriester aber hetzten die Masse auf, er solle ihnen lieber
den Barabbas freigegeben. Da ergriff Pilatus nochmals das Wort und sagte zu ih-
nen: ‚Was soll ich dann mit dem machen, den ihr den König der Juden
nennt?’ Sie aber schrien wiederum: ‚Kreuzige ihn!’ Pilatus aber sprach zu ih-
nen: ‚Was hat er denn Böses getan?’ Da schrien sie noch lauter: ‚Kreuzige
ihn!’ Weil Pilatus aber das Volk zufriedenstellen wollte, gab er ihnen den Ba-
rabbas frei, Jesus aber liess er geisseln und übergab ihn zur Kreuzigung. (Mk
15,8-15)*

Das heilsgeschichtliche Ereignis in bezug auf Ensor realisiert sich in **Der Kalva-
rienberg** insbesondere darüber, wie das biblische Volk nachgespielt wird. Das Volk
als Menschenmenge bezeugt seinen Charakter in doppelter Weise. Zum einen
durch die historische Vorlage der Kreuzigung, zum anderen durch die Art ihrer Dar-
bietung, die ohne Überzeugung und Anteilnahme ist. Der Charakter der Menschen-
menge offenbart sich sowohl über den historischen Sinngehalt, als auch noch ein-
mal durch das mangelhafte Wie ihrer Darbietung. Dadurch wird die historische Bege-
benheit von der Spielweise selbst eingeholt, bestätigt sowie im Hinblick auf Ensor
aktualisiert. Er transponiert folglich die in der biblischen Schilderung eingesetzten
Eigenschaften des Volks – aufgrund derer Christus gekreuzigt wurde – in die Auf-
führungsweise des Schauspiels. Das Schauspiel erscheint inkompetent dargeboten
oder eben schlecht gespielt, wobei sich das *schlechte* Spiel die *Gemeinheit* des
Volks bezeugt. Wie in der Bibel bereits beschrieben, begeht es an Ensor (= *Künstler = Genie = verkanntes Genie*) in der Rolle Christi erneut Unrecht.
Wird also in der biblischen Schilderung das Volk als nicht begabt, den Auserwählten
zu erkennen, beschrieben, das aus seiner *Niedrigkeit* heraus sich aufhetzen lässt
und aus *Sensationslust* nach der Hinrichtung Jesu verlangt, wird es von der Art, wie
es die Kreuzigung aufführt, aufgrund eben derselben *gemeinen* Veranlagung für
unfähig erklärt, diese angemessen und einfühlsam darzubieten.
Ensor operiert so mit jenen den Begriff *Volk* begleitenden moralisch gefärbten ne-
gativen Konnotationen wie *gemein, niederträchtig, unbarmherzig, dumm, schlecht*
und *böse*. Die Handlangerfunktion des Volkes agiert zugunsten eines weiteren
Synonyms ihrer Dummheit, was Ensors Kritik am Kunstpublikum/Menschenmenge
Schärfe verleiht. Dies führt jedoch zugleich auch dazu, dass das Volk nicht in vollem
Umfang für schuldig erklärt ist. Dieser Part kommt den Schriftgelehrten und Ho-
hepriestern zu und wird hier von dem Kunstkritiker *FÉTIS*, eingenommen.
Fétis, der der Menge vorsteht, ist herausgehoben positioniert und ist der eigentli-
che Gegenspieler Ensors. Die Individualität seiner äusseren Erscheinung wird von
der Darstellung negiert. Als Fétis ist er lediglich über die Aufschrift erkennbar. Seine
Gestalt ist zu der eines Gecken ins Lächerliche typisiert, seine Gesichtszüge sind
clownesk-stupsig verharmlost. Der ihm über die Augen fallende überproportionale

Zylinder, der an sich bereits eine weitere Diffamierung darstellt, unterstützt die Legende des blinden Longinus. Damit wird er von dem Künstler in zweifachem Sinn massiv angegriffen. Zum einen der Kunstkritiker, dem Ensor Blindheit, also Unvermögen zu sehen, bescheinigt. Er spricht ihm das Recht ab, über Kunst zu urteilen. Zum anderen der Kunstkritiker in der Eigenschaft des Schriftgelehrten und Hohepriesters, was eine Satire auf die gesellschaftliche Macht des Berufsstandes⁵⁵ darstellt. Sie zielt darauf ab, den Vertreter dieser Profession als denjenigen, der das Volk gegen Christus/Ensor aufgehetzt hat, auszuweisen und ihn für die Angriffe gegen den Künstler verantwortlich zu machen; oder, vom Sachverhalt der Kreuzigung als einem Gerichtsverfahren her gesehen: dem *Schriftgelehrten* die eigentliche Schuld für die Hinrichtung zuzusprechen. Gemäss den biblischen Schilderungen haben diese aus Angst vor dem Verlust der eigenen Macht in intriganter Weise die Hinrichtung erwirkt und hierfür das Volk gegen Christus aufgehetzt.

Indem Ensor Fétis auch noch auf einem kleinen Untersatz stehend darstellt, damit jener die Herzgegend Ensors trotz des langen Stabs erreichen kann, verleiht er seiner den Kunstkritiker herabsetzenden Absicht konkrete Bildhaftigkeit. So kontrastiert denn auch die Bemühungen des „blinden“ Kunstkritikers, an die heilende Wirkung von Ensors Blut heranzukommen, mit der seine Stösse ertragenden Gestalt Ensors/Christi wirkungsvoll.

Artikuliert sich Fétis' Unfähigkeit und Bössartigkeit über eine Handlung, die die anderen Un-Taten sinngemäss einschliesst und die sich wiederum allesamt gegen Ensor richten, bildet den Angriffspunkt in bezug auf die *Bekanntten, die von ferne standen mit den Frauen* (Lk 23,⁴⁹), ihre Passivität.

DIE ZWANZIG, die auf einen Zuschauer reduziert sind, werden in ihrer Wirkung für unbedeutend und niedrig erklärt. Von den umstehenden Figuren werden sie in den Status von Gaffern und Juden (*spitzer Hut*), die Christus ausgeliefert haben, versetzt. Dadurch, dass dieser eine Vertreter als bloss einer aus der Mehrzahl der anderen Zuschauer und zudem als eine gesichtslose Rückenfigur in Erscheinung tritt, ist eine persönliche Einzigartigkeit erst gar nicht zugelassen. Die Gruppe ist so zweifach zur unspezifischen Menge aufgelöst und in ihrer Bedeutung degradiert. Mit der Darstellung fordert Ensor nicht zuletzt eine herausragende Stellung gegenüber der Gruppe *ZWANZIG*⁵⁶, wobei er mit der Kennzeichnung seiner göttlichen Einzigartigkeit (*Erlöser*) die unüberwindbare Differenz und Distanz zum Ausdruck bringt. Integriert Ensor mit der Künstlergruppe XX, dem Kritiker und Publikum seinen künstlerischen Lebenszusammenhang, bezieht er mit den potentiellen Porträts seiner Mutter, Tante und Schwester sowie dem Verweis auf den Vater seinen privaten mit ein. Dieser mündet abermals im Vorwurf des Unverständnisses sowohl gegen-

⁵⁵ Vgl. ders., *James Ensor. Ecce homo oder Christus und die Kritiker*, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg: *James Ensor, 1986/87*, S. 26 – 36; Vgl. auch **2.3.1.3**.

⁵⁶ Vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 32.

über der eigenen Bedeutung wie auch der des Vaters. Beide Lebensbereiche – der private wie auch der öffentliche – stehen für das Persönlich-Biographische Ensors als Künstler, das die Analogie zum Leben Christi bestätigen soll.

Erklärt sich also Ensor zum Gott, der sich zum Wohl der Menschheit aufopfert, werden diese zugleich Opfer seiner Kunst. Indem er sich mit Mitteln seiner Kunst an ihnen rächt, wird er zum Sieger über seine Peiniger. Gleichsam aus der Position des Schöpfergottes und Weltenrichters übt er Macht über sie aus. Über die deformierende Darstellungsweise ergreift er sowohl Besitz über sie als er auch ihre Gestalt, indem er sie zu Typen stilisiert, ihrem inneren Wesen nach neu erschafft. Zu Grimassen verzerrt, spricht er ihnen ihre Individualität ab, reduziert ihr Ansehen und trachtet letztlich danach, sie in ihrer persönlichen Bedeutung zu vernichten.⁵⁷

Dies vermittelt sich nicht zuletzt über die Inszenierung, die so angelegt ist, dass der Schrecken von der plötzlich angeleuchteten unansehnlichen Menschenmenge ausgeht. Ihr entgegengesetzt erscheint der siegreiche Ensor. Von den Qualen, die er als Mensch erduldet, bleibt seine göttliche Gestalt unberührt. Welche Schmerzen sein Leib durchlebt, bezeugen stellvertretend die beiden Mitgekreuzigten. An ihren Verzerrungen wird die Leidensintensität vorstellbar. Ensors hier präsentierter Heroismus zusammen mit der Intaktheit seiner strahlenden Erscheinung kulminiert schliesslich in jener positiven Wirkung, die um so zustimmender seitens des Betrachters ausfällt, desto unangenehmer und bedrohlicher er die anderen erlebt. Die anderen sind die Menschenmenge, deren Summe sich aus heterogenen Elementen bildet. Ihre qualitative und quantitative Vielheit – verschiedene Stile sowie unterschiedliche sich überlagernde Fiktionsniveaus – nimmt den wiedererkennenden Orientierungssinn des Betrachters irritierend in Anspruch. Es ist eine Irritation, die darauf vertraut, kraft Überforderung derart negative Empfindungen auszulösen, dass sich die Hinwendung zum Christus/Ensor als der die Sicherheit bringende Ausweg – der Überstieg vom Dunkel des Diesseits zur Helligkeit des Jenseits, exemplarisch für die Überwindung des Bezugs zur Wirklichkeit – anbietet. Dadurch gewinnt die Essenz des Kreuzigungsdramas, der gerechte Sieg des Guten über das Böse und die aus dem irdischen Chaos erlösende Wirkungsmacht des Künstlers als Paraphrase nachfolgenden Wortlauts aus dem Johannesevangelium, psychologisch erlebnishafte Evidenz.

„Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wenn mein Reich von dieser Welt wäre, hätten meine Diener gekämpft, dass ich den Juden nicht ausgeliefert worden wäre. Nun aber ist mein Reich nicht von hier.“ Da sagt Pilatus zu ihm: „Also bist du doch ein König?“ Jesus antwortete: „Du sagst es: Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und dazu in die Welt gekommen, um für die Wahrheit Zeugnis

⁵⁷ E. Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Analyse*, Frankfurt/M. 1977, S. 145 – 161, besonders II; vgl. auch **3.2.2.1**.

abzulegen. Jeder der aus der Wahrheit ist, hört auf meine Stimme.'
(Jh 18,³⁶⁻³⁷)

Die soeben vorgestellte Argumentationsweise des **Der Kalvarienberg** ist auf die übrigen Bilder dieses Kapitels im wesentlichen übertragbar. Auch sie bieten sich als spiegelmäßige Reflexionen, durch die die Wahrheit über Kunst und Künstler im Sinne des gerechten Urteils widerscheint, dar. Die Richtigkeit des Urteils begründet sich über die von dem Genie/Ensor erschaffenen Werke. Desgleichen liegt eine ihrer Intentionen ebenfalls darin, die Verkennung des Künstlers anhand des Sujets der Passion in der Erlösungsbestimmung aufgehen zu lassen und darüber diejenigen, die ihn verkennen, ihr Unrecht in seiner weitreichenden Bedeutung vor Augen zu führen. Dabei wird ein jeweils anderer Aspekt akzentuiert, bzw. der Bezug von Kunst und Passion ist thematisch entsprechend anders gewichtet.

B. Ecce Homo oder Christus und die Kritiker

Bei dem Gemälde *Ecce Homo ou Le Christ et les Critiques*, 1891 (Öl auf Holz, H 12 cm, B 16 cm, Abb. 30), tritt der Spiegel als *Bild im Bild* konkret in Erscheinung.⁵⁸ Die offensichtlich diffamierende Absicht ist hier auf die beiden Kritiker konzentriert.⁵⁹

Das Bild als solches reproduziert die Bildformel des dreifigurigen Andachtsbildes: Christus mit der Dornenkrone und Purpurmantel in dulddender Haltung ist von Pilatus und einem Soldaten als Halbfiguren umgeben. Die verdorrte Blume, die Fétis Ensor überreicht, entspricht dem Spottszepter. Die Schlinge um den Hals verdeutlicht sowohl Christi Status des Verurteilten, als sie auch die Vorführung des Angeklagten einschliesst. Die Situation der Zurschaustellung, die bei dem traditionellen Bildtyp zusätzlich auch über die Präsenz von architektonischen Elementen, wie etwa einer Brüstung veranschaulicht wird⁶⁰, ist von Ensor in die Umrahmung des Bild-im-Bild-Motivs übertragen und so zum ästhetischen Sinnbezug als Präsentationsform der bildenden Kunst umgedeutet.

Angesichts des spiegelgleichen Widerscheins gewinnt der Zeigegestus von Max Sulzberger in Anlehnung an Pilatus, „*Sehet welch ein Mensch*“ (Jh 19,⁵) zusammen mit dem den Betrachter fixierenden Blick Christi/Ensors eine Ambivalenz. Einmal appelliert er an den Betrachter, sich in die Foltermale Christi/Ensors einzusehen

⁵⁸ Vgl. J. H. v. Waldegg, *Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 262.

⁵⁹ Vgl. J. H. v. Waldegg, *James Ensor. Ecce homo oder Christus und die Kritiker*, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg: *James Ensor*, 1986/87, S. 26.

⁶⁰ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937 ff, Bd. 1, S. 86; umfangreiche Bibliographie zum Andachtsbild, in: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 301 f.

sowie sich die beiden, die den Angeklagten vorführen, anzuschauen. Das andere Mal fordert das Bild als Spiegel direkt die Abgebildeten – Ensor und die beiden Kritiker – auf, sich selbst wahrheitsgemäss zu erkennen.

Im Unterschied zu **Der Kalvarienberg** ist nun die Negativität der Kunstkritiker ausdrücklich von ihrem bürgerlichen Status abgeleitet, bzw. Ensors Kritik ist auf diesen Punkt gelenkt. Dies manifestiert sich im spezifisch bürgerlich-offiziellen und gleichwohl „zugeknöpften“ Charakter ihrer Kleidung wie auch über die Halsschlinge. Sie ist einer Krawatte nachgebildet. Als Sinnbild für bürgerliche Anpassung stellt sie das von Konventionen ausgehende bedrohliche Gefühl des *Einengens*, *Zuschnürens* und *Abwürgens* konkret vor. Damit erklärt sich Ensor zum Gegner bürgerlicher Zwänge. In bezug auf die Kritiker steht dieses Kleidungsstück für ihre nötigende Forderung nach konventioneller (= *akademischer*) Malerei.

C. Die guten Richter

Um seine Genialität in Analogie zum Christus in negativer Abhängigkeit von den Kunstkritikern als Schriftgelehrten zu formulieren, operiert Ensor in dem Gemälde *Les bons juges*, 1891 (Öl auf Holz, H 38 cm, B 46 cm, Abb. 31)⁶¹, mit der Tradition des Gerechtigkeitsbildes. Er verarbeitet Darstellungen des Weltgerichts und moralisierter Historie, welche die Richter und Gesetzgeber zur Gerechtigkeit mahnen und vor deren Missachtung warnen⁶². Das Urteilsverfahren als Hinrichtung ist wie in **Der Kalvarienberg** (Abb. 29) entlang der Sphärendualität formuliert, wobei auch hier eine ambivalente Grenzziehung zur Disposition gestellt ist. Die Konfrontation zweier Sphären, einer höheren mit einer niedrigeren, ist einmal als weltliches Gericht thematisiert, das andere Mal als Weltgericht. Urteilt das weltliche Gericht, bestehend aus zeitgenössischen Kunstkritikern, über Ensor und seine Kunst, urteilt der Künstler seinerseits als Genie in Kongruenz zum Erlöser über die Welt in ihrer Niedrigkeit. Das erste Urteilsverfahren setzt die Perspektive des göttergleichen Wesens aus seiner menschlichen Bedingtheit – des Gottes, der Mensch geworden ist, um sich im Leid zu opfern – voraus. Das zweite beansprucht ausschliesslich die göttliche. Aus der Verschränkung zweier Sphären, der weltlichen mit der göttlichen, ergibt sich eine polare Doppelwertigkeit der Szene. Als Erzählhandlung ist ihr eine auf Verätselung⁶³ ausgerichtete Mehrdeutigkeit eigen. In ihrer Tendenz ist sie auf eine Umwertung weltlicher Urteilstkriterien zugunsten der göttlichen im Sinne des bibli-

⁶¹ Vgl. Replik: **Die Guten Richter**, *Les bons juges*, 1894, Radierung, Abb. 32.

⁶² Vgl. G. Troescher, *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. XI, Köln 1939; S.- K. Simon, *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt 1948.

⁶³ Vgl. **3.2.2.1.**

schen Wortlauts „*So werden die Letzten Erste sein und die Ersten Letzte*“ (Mt 20, 16) aus. Der Vorgang ist mit einer das sensuelle Vorstellungsvermögen reizenden Bildsprache geschildert. Stilistisch orientiert sich das Werk an der Kunstform der Karikatur, wobei seine Malweise verschiedene Arten der Artikulationsform *Zeichnen*, und das in Konkurrenz zu der des *Schreibens*, thematisiert. Eine seiner Intentionen besteht darin, positivistische Analysemaßnahmen der Kunstkritik zu karikieren und sie damit als geniefeindlich zu entlarven.

Die Komposition unterliegt einer pyramidalen Gliederung. Unten führt ein Gendarm als Handlanger des Gesetzes drei Angeklagte vor. Ihre Darstellung sucht den Eindruck des tiefsten Status innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie freizusetzen bzw. sie im inkriminierten Sinn als Ausgegrenzte und Geschundene zu kennzeichnen. Situativ lassen sie an die Räuber, mit denen Christus zusammen gekreuzigt wurden, denken. Über ihnen und insofern von ihnen abgegrenzt, auf einem Tisch, sind einzelne Körperteile sowie verschiedenen Gerätschaften, eine Säge mit einem Messer und zwei Tintenfüßer mit Schreibfedern, ausgebreitet. Darüber erheben sich zwei Reihen von Richtern – es sind zwölf an der Zahl –, die mehrere Zeichnungen begutachten. Spinnweben, triefende Eier, Schleim, Fliegen und ein Totenschädel ergänzen ihre Erscheinung. Ihre Physiognomien weisen den gleichen Grad an Deformation auf wie die Angeklagten. Lediglich ihre Kleidung unterscheidet sie von diesen, womit Ensors bevorzugtes Stilmittel zugunsten der Travestie zum Einsatz kommt. Über ihnen erhebt sich zentral ein oben angeschnittenes Bild im schwarzen Rahmen, das die mit Nägeln angeschlagenen blutenden Füße Christi zeigt. Es korrespondiert mit einem weiteren Bild im Bild, nämlich einer ungleichgewichtigen Waage im Tondo an der Brüstung des Kanzelkorbs. Von hier aus ereifert sich ein weltlicher Gesetzesvertreter mit einem mehrbezüglich-anklagenden Zeigegestus .

Im Unterschied zu den oben besprochenen Arbeiten leitet sich der personale Bezug zum Künstler nicht über die Wiedergabe von Gesichtszügen her, sondern über die künstlerische Leistung in Gestalt von Zeichnungen. Den göttlichen Status des Genies behauptet Ensor, indem er Christus (= *Künstler*) einmal als hingerichteten Menschen, das andere Mal als den Weltenrichter formuliert. Damit kommt er der Zweinaturenlehre Christi (= *Gott mit menschlichen Eigenschaften = Mensch mit göttlichen Eigenschaften = Genie*) bildhaft nach.

Christus als der hingerichtete Mensch erscheint unten in der Gestalt eines seziierten Opfers. Die Zerlegung seines Körpers durch die Kunstrichter in fünf Einzelteile – Nase, Bein, Zähne, Mund, Augen – entspricht den fünf Wundmalen Christi. Die Stigmata zusammen mit den Werkzeugen – Messer, Säge und die Schreibutensilien der Schriftgelehrten/Kunstkritiker – sind gleichbedeutend mit den *arma Christi*. Ihrer

Symbolik nach schliessen sie alle Leiden Christi ein. Die Leiden verstehen sich wiederum als seine Waffen, mit denen er den Tod und den Satan besiegte. Sie figurieren in der Eigenschaft von Triumph- und Hoheitszeichen und sind ein fester Bestandteil der Weltgerichtsikonographie. In diesem Zusammenhang verleihen sie dem Gekreuzigten aufgrund seines Todes und Sieges am Kreuz die Vollmacht zum Richten und bezeugen die ewige Herrschaft. Indem Ensor die Leidenszeichen als sich einzeln präsentierende Körperteile darstellt, integriert er die Tradition des Reliquienkults und der Reliquienbehälter (*sprechender Reliquiare*), die den darin aufbewahrten heiligen und verehrungswürdigen körperlichen Überresten nachgeformt sind.⁶⁴ Noch unmittelbarer dringt jedoch jene Darstellungspraxis der *arma Christi* hier durch, innerhalb der die Leidensstationen über jeweilige Körperteile mit den dazugehörigen Instrumenten, quasi zu Stenogrammen verkürzt, aufgelistet sind⁶⁵. Über diese Verweise auf die Passion Christi entlang der christlich-bildlichen Kultpraxis gewinnt der Tisch, der aus der Sicht des weltlichen Gerichts der Richtertisch ist, die Bedeutung eines Altars. Das sich so einstellende Assoziationspiel aus *Sezieren, Strafen, Hinrichten, Morden, Schlachten, Opfern* und *Aufopfern* umkreist die Thematik des Fleisches, seiner Endlichkeit und Überwindung. Die mögliche Destruktion als Deformation des materiell determinierten Seins wird von der Tätowierung, die der rechte Vorgeführte als Ausdruck des Gezeichnetseins⁶⁶ am Hals trägt, aufgenommen. Sie wird von den in das Geländer eingeritzten Zeichen und Parolen, die für das Aufbegehren der Unterdrückten und Ausgestossenen sowie für ihre Gefühlsintensität stehen, weitergeführt. In einer vulgär-trivialen, gleichwohl primitiven Zeichensprache erscheinen ein Kreuz, ein Herz, ein vom Pfeil durchbohrtes Herz und die Inschrift **mort 10x vaches**⁶⁷. Darunter ist eine Figur zu erkennen, die mit einem länglichen Werkzeug eine Front, die sich über eine Senkrechte vermittelt, bearbeitet. Sie legt Assoziationen von *Messereinstichen* bis *ein-vor-der-Staffelei-Malender* nahe. Indem Ensor einerseits die Gleichung *Über-Kunst-Richten = Schreiben = Sezieren = Töten* formuliert, der er andererseits die Gleichung *Zeichnen = emotionaler –Ausdruck–existentieller–Bedrohung = prägeder–Eindruck–in–*

⁶⁴ Siehe die umfassende Darstellung der verschiedenen Formen der Reliquiare und ihrer Geschichte von: J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940.

⁶⁵ Siehe R. Berliner, *Arma Christi*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6, 1955, S. 35 ff; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 100 f.

⁶⁶ Zu Tätowierungen in Straflagern Russlands siehe: A. und A. Klamt (Hg.), *Zona – Zone*, mit einem Text von Dorothea Schuler, *Innenansichten der Zone*, Berlin 1994; die hier publizierten Fotografien von Sergej Vasiljev zeigen eindrucksvoll, in welcher Weise die Häftlinge insbesondere Passionsmotive verarbeiten.

⁶⁷ „Vaches“ als Ausdruck der Populärsprache meint *gemein, grausam, wahnwitzig*, substantivisch *Polizist*.

*die-Materie*⁶⁸ gegenüberstellt, mobilisiert er den Vergleich von *Schreiben* und *Zeichnen* als verwandte Tätigkeitsformen. Dieser zerfällt sodann in oppositionelle Wertungen. Das auf die bloße Analyse des Faktischen, des Positiven, zielende Schreiben zerstöre die Materie, ohne zum Seelischen vorzudringen⁶⁹. Das Zeichnen hingegen bedeute, dass Seelisches in die Materie eindringt und damit ihren leb- als seelenlosen Status überwindet.

Dass die Kunstrichter/Schriftgelehrten Ensor/Christus zwar als Mensch haben zerstören können, jedoch nicht seine göttliche Potenz, davon kündet das Bild des Gekreuzigten oberhalb. Um hierbei Christus als den Weltenrichter zu kennzeichnen, findet Ensor eine eigene Formulierung. Er transformiert die Kopfbedeckung der weltlichen Juristen zum oberen Kreuzende, in das die Füße des Gekreuzigten geschlagen sind. Zusammen mit dem dahinter befindlichen roten Kreissegment vor himmelblauem Hintergrund, das auf die Weltkugel zu beziehen ist, ist Christus quasi über die Welt und das Kreuz hinausgeschlagen. Er ist so als der jenseitigen Sphäre zugehörig ausgewiesen. Dadurch, dass dieses Bild im Bild zusammen mit seiner Darstellung *Kreuzende*, *Beinenden* und *Kreisende* im Ausschnitt angegeben ist, ist die himmelwärts ausgerichtete Unendlichkeit sinnfällig vorgestellt. Die kosmischen Sphären vermitteln sich darüber hinaus in der markanten dunklen Rahmung des Bildes, die in der Kombination mit dem Jüngsten Gericht eine Umformung der Mandorla darstellt. Diese wiederum ist von der christlichen Ikonographie her dem thronenden Christus im Jüngsten Gericht und der *maiestas Domini* vorbehalten.

Auf das Jüngste Gericht als vorletzte Station in der Vollendung des Heilsplans⁷⁰ verweisen weitere Bildmomente: Neben der hierarchisch aufgebauten Gerichtsszene gehört die ungleichgewichtige Waage zur Weltgerichtsikonographie. Sie ist ein Attribut des Erzengels Michael (Hiob 31,⁶), des Seelenwägers und Teufelbezwingers, der wiederum ein Sinnbild für Gnade und Gerechtigkeit ist. In seiner Funktion als *praepositus paradisis* und *princeps aetherius* geleitet der Erzengel die Seele der Verstorbenen ins Paradies. Über den architektonischen Zusammenhang – die Waage an der Brüstung des Kanzelkorbs – wird indirekt auf den Typus des Töters des höllischen Drachens (= *des Teufels*, *des Bösen*) Bezug genommen, bzw. diesem Aspekt ist zusätzlich Nachdruck verliehen. Dies insofern, als dieser Typus seine Verbreitung besonders an Giebelspitzen und in Tympana zahlreicher Kirchen gefunden hat⁷¹. Über eine solche formal-mittelbare Andeutung erfährt die Verkürzung des Erzengels auf das Emblem der Waage eine Spezifizierung. Aus der Perspektive

⁶⁸ Vgl. 2.4.(A), **Der Schmerzensmann** (Abb. 38).

⁶⁹ Zu Ensors Vernunft- als Kulturkritik entlang des Dualismus Materie und Spiritualität vgl. 2.3.2.1 und 2.3.3..

⁷⁰ B. Ntl. QQ: Mt 24,^{30–32}; Mt 25,^{31–46}; Jh 3,^{17–21}; Jh 5,^{16–32}; Hebr 6,²; Apk 20,^{11–15}

⁷¹ Vgl. G. Troescher, *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. XI, Köln 1939, S. 139 – 214.

des zeitgenössischen Gerichts ist sie ein Symbol für Ungerechtigkeit in allgemeiner Bedeutung. Sie stützt die Ikonographie des Weltgerichts, ohne dabei durch mögliche Schilderung biblischer fiktiver Figuren den genialisch-persönlichen Aspekt zu dekonzentrieren.

Die Verhandlungsszene – Angeklagte, Gendarmen und Richter – reproduziert die Situation, innerhalb der die Verdammten vom Teufel dem Höllenrachen zugeführt werden. Die zwölf Richter entsprechen den zwölf Aposteln als Beisitzer des Gerichts (Mt 19,²⁸; Lk 22,³⁰), nehmen aber eine entgegengesetzte Wertigkeit an. Ihre höllische Wesenheit wird nicht zuletzt über die Fliegen bedeutet.

Die Fliege als das Sinnbild für das Böse, das Laster und die Sünde meint in personalem Bezug den Teufel, den gottlosen Menschen und Ketzer. Die Hölle bildet als der untere Bereich den Gegenpart zur himmlischen Sphäre.

Vom zeitgenössischen Bezug aus ist das höllische Dasein jedoch attributiv eingesetzt. D. h. die Hölle tritt hier in Erscheinung, um die diesseitige Welt zu charakterisieren. Mitten in ihr durchlebt Ensor seine Qualen. Hierbei wird insbesondere der Totenschädel im Sinne des genialischen Credo wirksam. Der Totenschädel in Kombination mit der Weltkugel ist ein Attribut der Einsiedler als Zeichen ihrer Weltverachtung. Das setzt Ensor auf die Bestätigung des Melancholiker-Topos hin ein.⁷² Indem der Hingerichtete als Künstler und damit als Ensor über sein zeichnerisches Werk deutlich gemacht ist, erscheint wiederholt die Bild-im-Bild-Situation zugunsten der Markierung einer ästhetischen Problematik formuliert. Auf der Zeichnung, die der Kritiker Sulzberger betrachtet, ist der rechte Angeklagte spiegelungsgerecht wiedergegeben. Das zweite Blatt, das der Nebenmann Sulzbergers vorzeigt, enthält das Konterfei des von der Kanzel herab argumentierenden Gesetzesvertreters. Sein gezeichnetes Ebenbild ist ebenfalls als der Widerschein eines Spiegels konzipiert. In seinem Rücken befindet sich zudem ein aufwärts ausgerichteter Hase. Der Hase, seit altchristlicher Zeit als Symbol der flüchtigen Zeit und des kurzen Menschenlebens nachweisbar, kommt überwiegend in der Grabkunst vor und ist daneben Symbol für Heiden und Sünder. Im Zusammenhang mit Jagdszenen wird er als verfolgte Seele interpretiert, wobei der Jäger das Böse, also den Teufel, vorstellt. Im christologischen Kontext ist der vor allem bergan laufende Hase Hinweis auf die Auferstehung Christi⁷³. Dass Ensor mit dem Zeichen des Hasen besonders auf die beiden zuletzt genannten Möglichkeiten anspielt, ergibt sich aus der Situation der Gerichtsverhandlung. Denn sie ist einmal zur brutalen Hinrichtung geformt und

⁷² Vgl. 2.4.(C), **Die Qualen des heiligen Antonius** (Abb. 44); 2.3.2.1 und 2.3.3.1.

⁷³ J. B. Bauer, *Lepusculus Domini*, in: Zeitschrift für katholische Theologie 79, 1957; zur Hasensymbolik bei Ensor im mariologischen Zusammenhang siehe: 2.4.(B), **Die trostreiche Jungfrau** (Abb. 39).

schliesst über ihren Passionsbezug zugleich die Gefangennahme und Verfolgung Christi sowie seine Auferstehung ein.

Auf der dritten Zeichnung schliesslich werden Frauenfiguren sichtbar sowie eine Rundung, die dem Kopf des Richters, der das Blatt festhält, entspricht. In moralisierender Absicht ist damit seine Lüsternheit angeklagt.

Die Zeichnungen insgesamt agieren in dem Sinn, dass sie mit dem Richten über Ensors Werk, in Wahrheit Zeugnis über die Schlechtigkeit der Richter, ablegen. Diese beweisen sich demnach als das Böse, die Teufel und gleichwohl als Verdammte. Die Zeichnungen als Bilder im Bild verstehen sich dabei im Sinne der Spiegelmetaphorik als Reflexionen der Wahrheit, somit im Zusammenhang mit dem Weltgericht als das absolut gerechte Werk göttlichen Urteils (*Ensor = Künstler = Genie = Gott = Weltenrichter*).

Dadurch, dass Ensor als Christus vordergründig nicht als der aktiv Richtende auftritt – was sich jedoch durch die karikierende Darstellungsweise aufhebt –, hält sich die Darstellung an den Text des Johannesevangeliums:

Denn Gott hat den Sohn nicht in die Welt gesandt, damit er die Welt richte, sondern damit die Welt gerettet werde. Wer an ihn glaubt, wird nicht gerichtet; wer nicht glaubt, ist schon gerichtet, weil er an den Namen des eingeborenen Sohnes Gottes nicht geglaubt hat. Darin aber besteht das Gericht, dass das Licht in die Welt gekommen ist und die Menschen die Finsternis mehr liebten als das Licht; denn ihre Werke waren böse. Denn jeder der schlechtes tut, hasst das Licht und kommt nicht zum Licht, damit seine Werke nicht aufgedeckt werden. Wer aber nicht die Wahrheit tut, der kommt zum Licht, damit seine Werke offenbar werden, dass sie in Gott getan sind. (Jh 3,17–21)

Die hierin ausgesprochenen Positiva, *Gott, Wahrheit, Licht, Liebe, Glaube* und das *Gute* in Opposition zum *Bösen* und seinen Entsprechungen sind darum an dieser Stelle herauszustellen, weil es die zentralen Begriffe sind, derer sich Ensor bedient, um seine künstlerische Arbeit im Sinne des Überwindungsgedankens zu definieren. D. h. Ensor erläutert aufgrund der Vergleichbarkeit von Farbe und Licht seine Malerei als Licht und besetzt sie mit eben jenen Positiva. Es ist hier und im Sinne eines vorläufigen Ausblicks auf detaillierte Ausführung zu erwähnen, da Ensor für das Bild (alle seine Bilder!) ein solches Verständnis beansprucht und sein Werk und sich selbst in dieser Weise bewertet. Erst unter Berücksichtigung des konzeptuell-ideellen Anspruchs in bezug auf das Bild, die Malerei und den Künstler kann die ästhetische Bedeutung ihrer intendierten und komplexen Dimension zugeführt werden.

Dasjenige Gemälde, mit dem Ensor die Malerei als einen von ihm geleisteten malerischen Vorgang im Sinne einer sich selbst visualisierenden ästhetischen Reflexion im Einklang mit der Bestimmung des gesellschaftlichen Werts von Kunst und Künst-

ler ostentativ thematisiert, ist **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16). Bevor jedoch dieses Bild auf seine ästhetische Programmatik hin untersucht werden kann, ist zunächst auf die Ensor-Rezeption einzugehen.

2.2 Der verkannte Künstler

Ensors bildliche Identifikation mit Christus wird in der Literatur aufgrund des biographischen Bezugs und des anklagenden Charakters einiger Christusdarstellungen so bewertet, dass sich der Künstler mit Christus gleichsetze, um die erfahrene *Verkennung* seitens der Gesellschaft und besonders seitens der offiziellen Kunstkritik zum Ausdruck zu bringen oder sie im Bild zu verarbeiten. Die Projektion auf Christus wird überwiegend als psychologische Reaktion auf erlebte Wirklichkeit gedeutet. Die *Verkennung* nimmt dabei den Status eines objektiven Sachverhalts an. Das, was diese Bilder darstellen, liegt hiernach in den Lebensumständen des Künstlers begründet und wird unter die Bedingung seiner psychologischen Reaktion gestellt. Ensors Absicht sei, zum einen den Künstler zu überhöhen und seinen Triumph als Maler vorwegzunehmen, zum anderen eine sozialkritische Anklage zu formulieren. Zum Beleg seien verschiedene Argumentationen vorgestellt:

In der Ensor-Forschung ist man der Ansicht, dass die eigentlich schöpferische Periode dieses Malers, der immerhin 89 Jahre alt wurde, auf die Jahre 1879 bis 1892, also auf die Zeit vom 19. bis zum 32. Lebensjahr beschränkt blieb. Es ist jene Zeit, in der Ensor unter der Verkennung als Maler litt, von den Kritikern totgeschwiegen bzw. abgelehnt wurde und aufgrund solcher negativen Erfahrung sogar mit dem Malen aufhören wollte. Das Werk, das mit zunehmender Anerkennung in der Folgezeit entstanden ist, wird übereinstimmend als schwächer angesehen und erstreckt sich weitgehend auf Wiederholungen früherer Bilder oder Bildthemen bzw. auf die malerische Umsetzung graphischer Arbeiten aus der obengenannten Periode des Malers. Die Spannung, in welcher Ensor in dieser Phase stand, vermochte er nur kurze Zeit durchzuhalten. In dieser Zeit spielt die Auseinandersetzung mit dem Christusthema eine wichtige Rolle. Ensor identifiziert seine eigene Verkennung durch die Zeitgenossen mit der ‚Verkennung Christi‘. Selbst Themen wie ‚Auferstehung‘ und ‚Himmelfahrt‘ bringt Ensor mit seiner eigenen Person in Verbindung und nimmt im ‚Triumph Christi‘ seinen eigenen ‚Triumph als Maler‘ vorweg. (Horst Schwebel)⁷⁴

⁷⁴ H. Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Giessen 1980, S. 21.

Im späten 19. Jahrhundert benutzt der verkannte James Ensor den Schimpf des Publikums als Waffe: Der aus der bürgerlichen Welt Ausgestossene wehrt sich, indem er seine Mitmenschen zu Narren erklärt und sich selbst als verspotteten Christus überhöht. Das biblische Thema des ‚Christi Einzugs in Jerusalem‘ münzt er als sarkastische Anklage um in den Einzug des heiligen Ensor in seine Vaterstadt Brüssel. Ensor, dem – anders als Menzel – die öffentliche Anerkennung zeitlebens versagt geblieben ist, bäumt sich auf, indem er die verständnislosen Zeitgenossen zu gaffenden, blöde verzerrten Masken, zu einem Karnevalszug der Idiotie karikiert. Kaum bitterer kann die Rache eines künstlerischen Aussenseiters ausfallen, der sich als verklärter Ruhepol mitten in den Strudel des Narrentanzes seiner Mitmenschen stellt. (Sigmar Holsten)⁷⁵

Der Künstler, der sich von seinen Zeitgenossen unverstanden und angefeindet fühlt, flüchtet sich in die subjektive Wehr, sich selbst die Aura des leidenden Christus zu verleihen und die Mitmenschen als gaffendes Volk des ‚Ecce homo‘ zu karikieren. Anders als bei Dürer weist das Christusbild ihn nicht mehr als von Gott beseelt aus. Der antiklerikale Ensor setzt vielmehr die ihm ange-tane Verstossung aus der Gesellschaft der Passion Jesu gleich. (Derselbe)⁷⁶

*Ensors Christusidentifikation darf nicht losgelöst von der prinzipiellen Auseinandersetzung des verkannten Malers mit einer desinteressierten bis feindlichen Öffentlichkeit gesehen werden. Sein **Selbstbildnis mit Masken** von 1899 aktualisiert das Vorbild Rubens auf eine selbstkritisch hochfahrende Weise, indem es – ungeachtet des phantastischen Kopfputzes – das Ego abwartend und skeptisch darstellt, umringt von grimassierenden Masken. Unterstrichen wird das ambivalent schwankende Selbstverständnis des Malers durch eine Reihe von Selbstbildnissen, die stets, neben der effektvollen eigenen Inszenierung, die Reflexion seines Verhältnisses zur Umwelt erkennen lassen... Von daher ist der Schritt zur Identifikation mit der Christusgestalt als Prototyp des Verkannten, von der Masse Verspotteten, aber schliesslich Siegreichen nicht allzugross und psychologisch verständlich. Ihren Ursprung findet diese Idee im romantischen Geniekult und in der Vergöttlichung des künstlerischen Ichs, dem die Verkennung und Missachtung durch die Menge gegenübersteht. Es kann daher nicht überraschen, dass Ensors Selbstinszenierung als Christus im Sinne des ‚verkannten Künstlers‘ andere vorausgingen... (Joachim Heusinger von Waldegg)⁷⁷*

In Christus sieht Ensor den Erneuerer und Revolutionär seiner Zeit, der von der herrschenden Klasse verkannt wurde. Und jenem vergleichbar fühlt er sich durch ein feindseliges Publikum in seinen künstlerischen Absichten

⁷⁵ S. Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978, S. 67.

⁷⁶ Ebenda, S. 84 f.

⁷⁷ J. H. v. Waldegg, *James Ensor. Ecce homo oder Christus und die Kritiker*, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg: *James Ensor*, 1986/87, S. 27.

missverstanden und in seiner wahren Bedeutung unerkant. Hinter der Verkleidung der religiösen Szenerie verbirgt sich sein Wunsch nach einem triumphalen Einzug in die belgische Metropole, die ihm so oft den Erfolg versagte. (Derselbe)⁷⁸

Trotz der unterschiedlichen Zusammenhänge, aus denen die jeweiligen Autoren ihre Begründungen herleiten, wird deutlich, dass für den Vergleich Ensors mit Christus die Erfahrungstatsache, *verkannt worden zu sein*, in Abhängigkeit von der psychischen Konstitution des Künstlers als Argument verbindlich bleibt. Diese Herangehensweise an die *Christusidentifikation* entspricht der Einschätzung, wie sie die Ensor-Literatur generell über den Künstler und sein Werk formuliert und die sich wie folgt verhält: Zum einen wird sie wirksam in bezug auf die biographischen Daten, deren Aufbereitung zumeist von der Bestrebung bestimmt ist herauszustellen, dass Ensor verkannt war. Zum anderen beeinflusst sie die Bewertung des Werks, bei dessen Beurteilung die Annahme vorherrschend ist, dass es ein „*Spiegel persönlicher Konflikte*“ (Waldegg) sei.

Beide Argumentationsbereiche sollen ihre Erörterung finden und in der Frage münden, ob oder inwiefern, sich die Christusdarstellungen im Sinne einer *Verarbeitung von Erlebnistatsachen* und *vor dem Hintergrund persönlich erfahrenen Konflikts* deuten lassen können.

2.2.1 Verkennung und Biographie

Um das Argument *Verkennung* zu untersuchen und die damit einhergehenden Rückschlüsse, dass Ensor ein von der „*Gesellschaft Verstossener*“ (Holsten) gewesen sei, aus der Perspektive seiner öffentlichen Präsenz als Künstler zu prüfen, sind zunächst seine Lebensdaten zu befragen.

Werden die werkbiographischen Fakten (siehe Anhang) auswertend zusammengefasst, ergibt sich das folgende Resultat: Ensor, der sein dreijähriges Akademiestudium in Brüssel 1880 erfolgreich und mit Auszeichnungen absolviert hat, fand bereits zu diesem Zeitpunkt Anschluss an führende intellektuelle Kreise des Landes. Er verkehrte mit der gegenüber künstlerischen und wissenschaftlichen Neuerungen offener Familie des Physik-Professors und Rektors der Brüsseler Universität Ernest Rousseau, dessen Frau Ensors Bilder schätzte und kaufte.

Unmittelbar nach seinem Studium, also mit 21 Jahren, beteiligte sich Ensor, auf Veranlassung von Felicien Rops hin, zum erstenmal an einer Ausstellung. Sie wurde

⁷⁸ Waldegg, *Ich*, 1991, S. 14.

vom Künstlerkreis *LA CHRYSALIDE* in Brüssel veranstaltet. Ensor nahm von diesem Zeitpunkt an mindestens einmal im Jahr an einer Ausstellung teil, die mit zunehmendem Alter und seiner Popularität grösser und internationaler wurden. In der zweiten Lebenshälfte weigerte sich Ensor sogar mehrmals, an Ausstellungen teilzunehmen, und verzichtete auf Ausstellungen im Ausland, um in Belgien seine Arbeiten zeigen zu können.

Die erste Ensor-Monographie erschien von Eugène Demolder 1892. 1893 erwarb erstmals ein Museum, das *KUPFERSTICKKABINETT DES DRESDNER MUSEUMS* Arbeiten von Ensor, eine Serie von Radierungen. Die erste Einzelausstellung fand 1894 statt, und der erste Museumsankauf folgt ein Jahr darauf, also 1895; die *MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS* in Brüssel erwarben **Der Lampenjunge** (Abb. 64) von 1880. Ensor selbst war in das künstlerische Milieu gut integriert. Nicht nur, dass er an allen wesentlichen Salons teilnahm, er hat bei *LES VINGT* Dominanz in künstlerischen Fragen⁷⁹. Ausserdem veröffentlichte er Schriften, wie z. B. „*Drei Wochen auf der Akademie*“, 1884⁸⁰, schrieb Kunstkritiken, veranstaltete Ausstellungen, übernahm beratende Funktionen bei Gemäldehängungen in Museen und wurde 1902 als Vertreter der schönen Künste Gründungsmitglied der *LIBRE ACADEMIE DE BELGIQUE*. 1903 wurde er zum Ritter des Leopold-Ordens ernannt. 1929 wurde ihm von König Albert der Titel eines Barons verliehen. 1930 wohnte er in Ostende der Enthüllung seines eigenen Denkmals bei. 1931 beschrieb ihn die Zeitschrift *LA FLANDRE LITTÉRAIRE* als den grössten belgischen Maler der Zeit und als eine Persönlichkeit, die im Mittelpunkt internationaler Kunst stehe. 1933 verlieh ihm der Minister für Nationale Erziehung Anatol de Monzie die Binde der Ehrenlegion, ein Jahr später wurde Ensor zum Malerfürsten proklamiert.

Was die Ablehnungen seitens der Ausstellungsveranstalter betrifft, waren es fünf an der Zahl, wobei nur einmal eine Verweigerung sämtlicher eingereichter Arbeiten stattgefunden hat.

- 1882 wurde **Die Austernesserin** (Abb. 65) vom *ANTWERPENER SALON* zurückgewiesen.
- 1883 wurde von der Jury vom *CERCLE L'ESSOR* **Die Austernesserin** als Ausstellungsbeitrag nicht zugelassen, im Gegensatz zum **Der Lampenjunge** (Abb. 64), der angenommen worden ist.
- 1884 wurde die gesamte Einsendung für den *BRÜSSELER SALON* zurückgewiesen.

⁷⁹ Ebenda, S. 32.

⁸⁰ *Mes écrits (Trois semaines à l'Académie, 1884)* 1974, S. 39 ff.

- 1888 wurden im Rahmen der Ausstellungsbeteiligung am fünften Salon von *LES XX* mit sechs Zeichnungen und einer Reihe Radierungen, fünfzehn Gemälde, darunter das Bild **Die Versuchung des heiligen Antonius** (Abb. 45), nicht ausgestellt. Dass Ensors Arbeiten nicht präsentiert worden sind, hängt jedoch mit seinem verspäteten Einreichen zusammen.
- 1889 wurde das als Hauptwerk bekannte Gemälde **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) zum sechsten Salon von *LES XX* nicht zugelassen, wobei andere Arbeiten gezeigt worden sind.

Aus der Sicht öffentlicher Präsenz lässt sich die Annahme, dass Ensor ein *missachteter Aussenseiter* war, wenn überhaupt dann nur punktuell bestätigen. Insgesamt erweisen sich die Verweigerungen, seine Arbeiten auszustellen, keineswegs als relevant genug, um Ensors Künstlerkarriere mit dem Prädikat *verkannt* belegen zu können. Ebenfalls waren die Ablehnungen seitens der Ausstellungsveranstalter in den Jahren von 1882 bis 1888 im Verhältnis zu den stattgefundenen Beteiligung zu gering, um von Missachtung auch nur in bezug auf diese eine Epoche – also erstes Drittel seiner künstlerischen Laufbahn – sprechen zu können.

2.2.1.1 Künstlerbiographik

Wie anhand der drei ausgewählten Literaturbeispiele (Kat Stuttgart, Kat Zürich/ Antwerpen und Delevoy, 1981) deutlich wird, unterliegt die Aufbereitung von Ensors biographischen Daten der Tendenz, Verkennung und Missachtung, die dem Künstler widerfahren sein sollen, herauszustellen. Der Umstand der *Verkennung* wird dabei entlang vermeintlich negativer Reaktionen, die insbesondere von der Kunstkritik ausgegangen sein sollen, zum Ausdruck gebracht. Dabei handeln die Biographen im Sinne der Biographik-Tradition, deren Motivik die Reaktion des Publikums ausmacht.⁸¹

Zu Ensors erster Ausstellungsbeteiligung von 1881 liegen folgende Kommentare vor: „*Auf Ensors Bilder reagiert die Tagespresse feindlich.*“ (Kat Stuttgart, S. 46) „*Erste Ausstellungsbeteiligung im Kreis LA CHRYSALIDE in Brüssel, die zuerst günstig aufgenommen wird.*“ (Kat Zürich/Anwerpen, S. 15) „*Die Junge REVUE L'ART MODERNE bereitet ihm keinen vorbehaltlosen Empfang [...] Die Presse ist durchweg feindselig, und diese Ablehnung wird in den nächsten Jahren wachsen.*“ (Delevoy, 1981, S. 292) Als Beleg bringt der Autor die in der oben genannten Zeitschrift erschienene Kritik an, die jedoch kaum als ablehnend zu bezeichnen ist: „*Un-*

⁸¹ E. Kris, *Zur Psychologie der älteren Biographik. Dargestellt an der des bildenden Künstlers*, in: *Imago* 1935, S. 320 – 344.

ter den Neulingen fällt J. Ensor durch vielversprechende Eigenschaften auf. Seine Skizzen verraten einen wachen Blick für die Wirkung der Luft und des Lichtes, Feinheit in gewissen Tönungen und ein Fehlen von Banalität, was für einen Debütanten nicht selbstverständlich ist. Er hat das Zeug zu einem Maler; aber es zeigt sich auch eine gewisse charakteristische Vernachlässigung der Zeichnung, der Form und der Perspektive. M. Ensor soll sich nicht täuschen, es gibt kein umfassendes Talent ohne das Bewusstsein der Form.“ (REVUE L'ART MODERNE, 5. Juni 1881, S. 107)⁸²

Im Zusammenhang mit dem 1881 entstandenen Gemälde **Der Bürgerliche Salon** (Abb. 63) führt Delevoy in bezug auf das Jahr 1882 eine wesentlich später liegende Ablehnung an: „Er [Ensor] behandelt in einem monumentalen Stil die Poesie, die dem **Bürgerlichen Salon** zugrunde liegt. Da er dem herrschenden Kode zu wenig entspricht, wird er vom SALON D'ANVERS (1908 mit 25 gegen 7 Stimmen) abgewiesen; der Ankauf für das Städtische Museum wird vom Lütticher Stadtrat abgelehnt. Die Arbeiten, die Ensor dem CERCLE ARTISTIQUE von Brüssel vorlegt, werden als Schandstücke bezeichnet. Trotzdem stellt er sieben Bilder in L'ESSOR aus.“⁸³

Zur Ausstellungsbeteiligung im CERCLE L'ESSOR von 1882 zitiert Delevoy eine Kritik aus der Zeitschrift L'ART MODERNE und führt sie mit folgendem Kommentar ein: „Seine Bilder werden von L'ART MODERNE heftig kritisiert... Seine Bilder fallen durch eine grosse Bizarerie der Handschrift auf. Sie sind im allgemeinen perspektivisch schlecht angelegt und vor allem das **Nachmittag in Ostende**, 1881, betitelt lässt einen an ein Zimmer denken, das den Schwankungen eines Erdbebens ausgesetzt ist. Seine Farbgebung und das gesamte Schaffen sind stark beeinflusst von der Arbeitsweise, die die Impressionisten und die Intransigenten so sehr schätzen, aber der Betrachter empfindet trotzdem nicht die Mühe, die der Künstler sich gibt, um der Banalität zu entgehen. Seine Bilder befinden sich noch in einem embryonalen Zustand, und es lässt sich schwer sagen, was letzten Endes daraus wird: die Zukunft ist hier weniger gewiss als bei Fernand Khnopff. Ensor besitzt weder dessen Anmut noch dessen jugendliche Handfertigkeit, aber er flösst Vertrauen ein: man spürt, dass daraus etwas wird, was anders ist als das bereits Dagewesene. Schon jetzt befriedigt die farbliche Harmonie seiner Stilleben, und es wundert uns nicht, dass das mit dem Tisch sehr schnell eine künftige Meisterschaft anzeigt.“ (L'ART MODERNE Januar, S.19)⁸⁴

⁸² Von Delevoy zitiert in: Ders., 1981, S. 292.

⁸³ Ebenda, S. 292 f: Hierbei liegt ein zweifacher Fehler vor. Erstens war es die **Austernesserin** (Abb. 65), die abgelehnt wurde; zweitens war es der Lütticher Stadtrat, der 1908 die **Austernesserin** nicht kaufte; vgl. ebenda, S. 388.

⁸⁴ Ebenda, S. 293.

Zur Ausstellung im *CERCLE ARTISTIQUE* von 1883 vermerkt Kat Stuttgart: „Die Mitglieder des *CERCLE* lehnen die Bilder ab; der Maler Francia bezeichnet die Bilder als Schund. Man fordert ihre Entfernung aus der Ausstellung. In dieser angespannten Situation übernehmen Schriftsteller wie Maeterlinck, Emile Verhaeren, Theo Hannon, Eugène Demolder und anerkannte Künstler wie Constantin Meunier und der Historienmaler Jean-Francois Portaels, Direktor der Brüsseler Akademie, seine Verteidigung.“⁸⁵

Im Zusammenhang mit der ersten Ausstellung von *LES XX*, 1884, berichtet Delevoy, dass sich die Presse „verwirrt und eingeschüchtert“ gezeigt habe, dass sie jedoch zugleich auch die Begeisterung Emile Verhaerens teilte. Hierbei bezieht er sich auf den von Emile Verhaeren verfassten Artikel in *LA JEUNE BELGIQUE*: „Wenn James Ensor einen Ausgleich fände wie Vogels, wäre er der fabelhafteste Impressionist, den man sich vorstellen kann. Seine Farbgebung ist wunderbar und ich schätze hierin nichts höher als seine **Chinoiserien**, seine **Koloristin** und seine **Dame in Trauer**. Zweifellos entdeckt man grosse Ungeschicklichkeiten: wenige Objekte stehen aufrecht, das Geschirr scheint vom Tisch zu fallen, das Bett, auf dem die Dame liegt, scheint unter ihrem Gewicht zusammenzubrechen – aber angesichts der Qualität dieser Bilder übersieht man dergleichen Mängel, und es bleibt nur noch die schöne künstlerische Persönlichkeit Ensors, die mehr und mehr wächst und die zur Meisterschaft gelangen wird. Eines Tages wird man sie, auch die Bourgeois, annehmen und ihr zujubeln. Und vergessen sein werden der Spott, den man an ihm auslässt, und die faden Witze, mit denen man die **Masken** und die **Trinker** bedacht hat. Diese beiden Bilder zeigen die völlige Aufrichtigkeit des Künstlers – ich möchte sagen: seine Naivität. Denn wie alle Grossen scheint er manchmal blind zu sein in der Wahl seiner Themen. Er steht so sehr ausserhalb der verpesteten Atmosphäre der Öffentlichkeit, dass er manchmal unsicher ist, wie weit er sich vorwagen darf. Übrigens sind das nur Irrtümer, Irrtümer eines heissblütigen Künstlers.“ (*LA JEUNE BELGIQUE*, 1884, S. 197 – 198)⁸⁶

Anlässlich der Ausstellung im *CERCLE ARTISTIQUE* führt derselbe einen Kommentar von Lucien Solvay aus der Brüsseler Tageszeitung *LE QUOTIDIEN* an: „M. Ensor hat mit seinen widerwärtigen **Trinkern** aus dem Volk, die wir schon mehr als einmal entschieden abgelehnt haben, trotz allem auf sich aufmerksam gemacht. Warum? ... Er hat mit einem Mal eine Lichtwirkung erzielt, die zunächst verwirrt und dann durch ihre Wirklichkeit frappiert hat. Das ist nicht das Licht, an das wir sonst auf Bildern gewöhnt sind: es ist ein anderes Licht, und möglicherweise ist es sehr viel wahrer als das andere ... M. Ensor verfolgt nur einen schon offenen Weg. Und ich glaube, dass

⁸⁵ Kat Stuttgart, S. 46.

⁸⁶ Von Delevoy zitiert, in: Ebenda, 1981, S. 297.

aus diesen noch mehr oder minder formlosen Versuchen bald so etwas wie die Kunst der Zukunft hervorgehen wird: die junge Kunst, wenn man will ... Stellt – ja, stellt die **Trinker** des M. Ensor in eine beliebige Ausstellung, und sie werden alles drum herum in den Schatten stellen wie ein zur Wirklichkeit hin geöffnetes Fenster.“ (LE QUOTIDIEN, 11.März 1884)⁸⁷

Im Kat Stuttgart wird Ensors Situation im Jahr 1885 als dramatisch beschrieben: „Während das Verständnis der Freunde hin und wieder versagt, steht ihm die offizielle Kritik fast ausnahmslos feindlich gegenüber.“⁸⁸ Vergleichbar fällt der Kommentar im Kat Zürich/Antwerpen aus: „Das Frühwerk ist abgeschlossen: die Kritik steht ihm verständnislos und feindlich gegenüber. Er widmet sich nun ganz dem Zeichnungszyklus der **Glorienscheine Christi** und identifiziert sich mit dessen Leidensgeschichte.“⁸⁹

Wie ausgeprägt der Wunsch ausfällt, zeitgenössische Kritiken – trotz ihres positiven Tenors – in das Schema vom *verkannten Künstler* hineinzuzwängen, veranschaulicht der nachfolgende Text; eine Kombination aus Zitaten und Kommentaren zu der Ausstellung von LES XX 1885: „Zu den Einsendungen Ensors schreibt die gleiche Revue [L'ART MODERNE], dass die Stilleben und das Interieur, unvergesslichen Zauber der Verführung besäßen. Seine Malerei ist ein Labsal. Nichts stört in diesen Harmonien, die den Augen klingen wie eine Symphonie das Ohr entzückt. Seine Stilleben [wurden] selbstverständlich vom Salon zurückgewiesen, weil hinter dem Rostrot, das auf dem blauen Tischtuch liegt, ein Kupferkessel angedeutet ist, haben den verdienten Anklang bei den Künstlern gefunden.“ (L'ART MODERNE, Nr. 6, 8. Februar, S. 42) Dagegen [!] schreibt Max Waller: „James Ensor versteht nichts vom Zeichnen, seine Entwürfe sind schülerhaft, aber wenigen Malern ist es wie ihm gelungen, die Farbe zum Leben zu erwecken, sie so eindrucksvoll zum Einklang zu bringen, dass man die Unstimmigkeiten des Bildes nicht wahrnimmt. Bei seinem **Après-Dîner** scheinen die Menschen, der Tisch und die Stühle auf der geneigten Fläche des Bodens zu schwanken, aber die Farbgebung ist grossartig; die Luft – undurchsichtige Luft! – bewegt sich in dem stillen, intimen Salon, in dem man die Geräusche von draussen nicht hört. Nicht minder schön sind die Stilleben, auf denen Ensor seine saftigen, schmackhaften, gesunden Köstlichkeiten auftürmt, die den Appetit anregen, so dass dem Betrachter das Wasser im Mund zusammenläuft“ (LA JEUNE BELGIQUE, Brüssel, 1884 - 85, Bd. IV, S. 227). Eine andere Kritik, die die gleiche realistische Einstellung, ihren Glauben an die Unbeweglichkeit der Spra-

⁸⁷ Von Delevoy zitiert, in: Ebenda., 1981, S. 298; eine weitere positive Kritik zu dieser Ausstellung, in: L'ART MODERNE Nr. 11, 16. März 1884, siehe auch Delevoy, 1981, S. 298 f.

⁸⁸ Kat Stuttgart, S. 46.

⁸⁹ Kat Zürich/Antwerpen, S. 17.

che, die Unveränderlichkeit von Kanons, die absoluten Normen eines einzigen Gestaltungsprinzips zugrunde legt, bringt die gleichen **wilden** Argumente vor, die man später gegen den Picasso aller Schaffensperioden zu hören bekommt: „Ensor grossartig, begabt, schadet sich und seiner natürlichen Begabung durch das unwiderstehliche Bedürfnis zu erschrecken. Ich würde zugeben, dass er den Betrachter verwirrt, aber nicht durch seine Nachlässigkeit im Zeichnen. Gewisse Dinge in seinem Stilleben, die interessante und köstliche Farbensymphonien sind, würden einem Physiker bizarre Erscheinungen eines erschütterten Gleichgewichts bieten und widersprechen fröhlich allen Gesetzen der Perspektive (CHRONIQUE DES ARTS, Antwerpen 1885, S. 156).“⁹⁰

Zu den Ereignissen von 1887 formuliert Kat Stuttgart: „An der Jahresausstellung DER XX beteiligt sich Ensor mit der Zeichnungsfolge **Die Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts**, die Tumulte verursacht.“⁹¹

Das spätere Einreichen des Beitrags zum fünften Salon (1888) von LES XX wird im selben Katalog in folgender Weise dargestellt bzw. umgedeutet: „1888 wird Ensors Ausstellungsbeitrag an Öbildern, darunter **Die Qualen des heiligen Antonius**, von den XX zurückgewiesen. Nach seiner eigenen Aussage hat er dort in diesem Jahr Zeichnungen und Radierungen ausgestellt.“⁹²

Delevoy erwähnt im Zusammenhang mit dem Jahr 1888: „Er wird von der Presse, die ihm früher feindlich gesinnt war, als ‚sympathischer Impressionist‘ (L’ART MODERNE, Nr. 9, 26. Februar, S. 66) bezeichnet.“⁹³

Im Kat Zürich/Antwerpen findet sich zur Ablehnung des Ausstellungsbeitrags **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) seitens LES XX, 1889, dieser Wortlaut: „**Der Einzug Christi in Brüssel**, das Hauptwerk – mit Porträts vieler bekannter Leute. Nun stösst er auch bei den XX auf Widerstand.“⁹⁴

Delevoy entwirft in bezug auf das Jahr 1889 folgendes Bild von Ensors Verfassung: „Der Graben zwischen dem Maler, seiner unmittelbaren Umgebung, den Vertretern der modernen Kunst und der Gesellschaft wird tiefer. Ensor sucht die Einsamkeit und lehnt sie ab, ist gern allein und fürchtet sich davor, er sträubt sich, den Schritt in die letzte Leere zu tun.“⁹⁵

⁹⁰ Delevoy, 1981, S. 302.

⁹¹ Kat Stuttgart, S. 46.

⁹² Ebenda.

⁹³ Delevoy, 1981, S. 312.

⁹⁴ Kat Zürich/Antwerpen, S. 17.

⁹⁵ Delevoy, 1981, S. 314.

Der Kommentar im Kat Zürich/Antwerpen zu Ensors Situation im Jahr 1890 lautet: *„Die Ablehnung vor allem der Maskenbilder verbittert den nun dreissigjährigen Ensor so, dass seine Bildwelt aggressiver und karikierend wird.“*⁹⁶

Nach Kat Stuttgart soll dieses Ereignis im Jahr 1892 eingetreten sein: *„Es erscheint in Brüssel der erste lobende Artikel über Ensor, verfasst von dem Schriftsteller Eugène Demolder für die REVUE DES BEAUX-ARTS ET DES LETTRES.“*⁹⁷ Diese Aussage ist faktisch nicht richtig, da seit Ensors erster Ausstellungsbeteiligung, 1881, eine ganze Reihe *lobender Artikel* – vgl. die oben angeführten zeitgenössischen Kritiken – erschienen sind. Zudem handelt es sich auch nicht um einen Artikel, sondern um eine Monographie, die tatsächlich die erste ist.

Zu Ensors Versuch, sämtlichen Arbeiten aus dem Atelier zu verkaufen, schreibt Kat Stuttgart: *„1893 versucht Ensor, entmutigt und erschöpft nach all den Misserfolgen und der Verachtung, sämtliche Bilder aus seinem Atelier für 8.500 Franken zu verkaufen.“*⁹⁸

Zum selben Ereignis ist im Kat Zürich/Antwerpen zu lesen: *„Ensor stimmt als einziger gegen die Auflösung DER XX. Er versucht, sämtliche Bilder für 8.500 Francs zu verkaufen – ohne Erfolg. Nun nimmt die Produktion zusehends ab.“*⁹⁹ Delevoy's Tenor ist vergleichbar: *„Er scheint sich in einem Augenblick des Nachlassens seiner Kreativität bewusst zu werden. Er macht eine schwere Krise durch und stellt sich in Frage: Er versucht, sein Atelier aufzulösen, will sein gesamtes Œuvre für 8.500 Franken verkaufen, findet aber, so sehr er und seine Freunde sich darum bemühen, keinen Liebhaber.“*¹⁰⁰ Aufschlussreich hierbei ist, dass Ensors Alter von 33 Jahren zum Anlass genommen wird, den Eindruck einer nachlassenden Schöpferkraft zu erzeugen. Was hier versucht wird, ist, Ensors Biographie an seine Projektionsfigur *Christus* anzugleichen.

Zu der 1898 von der Zeitschrift *LA PLUME* organisierten Ausstellung in Paris und der damit einhergehenden Herausgabe der Sondernummer über Ensor erwähnt Kat Stuttgart, dass beide Initiativen unbeachtet geblieben sein sollen.¹⁰¹ Ebenso berichtet der Kat Zürich/Antwerpen: *„Eine kleine Ausstellung der Zeitschrift LA PLUME bleibt ohne Resonanz.“*¹⁰²

⁹⁶ Kat Zürich/Antwerpen, S. 17.

⁹⁷ Kat Stuttgart, S. 46.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Kat Zürich/Antwerpen, S. 17.

¹⁰⁰ Delevoy, 1981, S. 340.

¹⁰¹ Kat Stuttgart, S. 46.

¹⁰² Kat Zürich/Antwerpen, S. 17

Die Frage, die sich angesichts dieser Konzentration auf die vermeintliche Ablehnung seitens der Kritik in bezug auf Ensor stellt, lautet: Warum messen die Biographen dem Aspekt der Verkennung eine solch überproportionale Bedeutung bei; bzw. warum bemühen sie sich gegen die Fakten, den Eindruck eines *verkannten Künstlers* zu erzeugen?

Die Suche nach einer Antwort führt zu Ensors Person, jedoch nicht zu seinen eigentlichen Lebensdaten, sondern zu ihrer Darstellung durch den Künstler selbst. Also zur Selbstdarstellung, wie sie Ensor sowohl in den Christusdarstellungen als auch in seinen schriftlichen Äusserungen betrieben hat. Diese sind in der Absicht abgefasst, seine Verkennung mit Anspielungen auf feindselige Kritiker herauszustellen. Als Beispiel sei eine Passage aus Ensors 1920 verfasster und in *LA FLANDRE LITTÉRAIRE* veröffentlichter Rede angeführt:

Ich will Euch meinen Kampf, meinen malerischen Weg im Dienst von Kunst und Staat darlegen. 1877 trete ich in die Akademie von Brüssel ein. 1880 trete ich, mit den von meinen zungenfertigen Professoren ergatterten Komplimenten überschüttet, anstandslos aus diesem Kurzsichtigenklub aus, der bereits von Antiken übersättigt, getränkt, gestopft ist. 1881 werfe ich an meinem ersten Salon im Zirkel LA CHRYSALIDE, obwohl von guten und friedlichen Vorsätzen beseelt, alle malerischen Anstandsregeln über den Haufen. Ein Hagel von Verrissen stürzt auf mich ein; seither lasse ich meinen Schirm nicht mehr los; man beschimpft mich, beleidigt mich, ich bin verrückt, blöd, böse, schlecht, unfähig, unwissend; einfacher Kohl wird zur Schande, meine stillen Interieurs und Bürgerlichen Salons werden zu Revolutionsherden; darauf gründen einige angeekelte junge Maler den berühmt-berüchtigten Zirkel der ZWANZIG. Die Kritiker verstärken ihre ungestümen Angriffe. Die kräftigen Schläge werden mit Leidenschaft abgetauscht. Man beisst sich unerbittlich, zehn Jahre lang würgt man sich, die Schlacht wütet wahnwitzig. Die Quälgeister spalten sich schliesslich auf. Fétis verletzt mich mit seinen alten brüchigen Fingernägeln, Hannon beisst mich mit seinen fauligen Grandeln gemein in die Ferse. Seit vierzig Jahren kritisiert Solvay meinen unverdaulichen Kohl, meine Früchte, meine Blumen und Zwiebeln, Lemonnier weiss nichts zu sagen. Der die Belgier verachtende Elie Faure übergeht mich. Er versucht, dem Künstler den Zugang zu wunderbaren Ländern, zu den verschwommenen Himmeln der See, zu den Visionen und Träumen und zu den unsichtbaren Städten zu versperren; er will Auge und Herz des Malers verschliessen und verurteilt die vielfältigen Bestrebungen und gefälligen Unschlüssigkeiten, die die schönsten Resultate bewirken. Er ist mein Feind. Im übrigen kennt dieser positive [positif¹⁰³] und chauvinistische, dieser vertrocknete Franzose höchstens die in Paris lebenden Belgier. Alle Kritiker foppen mich. Zum äussersten getrieben, verteidige ich mich, ich zerresse Stevens in der Luft, man fordert mich zu drei Duellen à la française, die ich, die Faust à l'anglais ausgestreckt, aus-

¹⁰³ Das Adjektiv „positif“ ist im Sinne von „positivistisch“ zu deuten.

schlage. Eine Reaktion zeichnet sich ab, Hingerissene rühmen den ausnehmenden Maler, den Gelegenheitskomponisten sowie den Schriftsteller und Dichter ohne Reim und Rason ...“¹⁰⁴

Bemerkenswerterweise stammen solche Äusserungen, in denen Ensor die eigene *Verkennung* thematisiert und auf die sich die Biographen mehrheitlich beziehen, meist aus seiner zweiten Lebenshälfte, folglich aus einer Zeit, in der er zweifelsfrei anerkannt war.

2.2.1.2 Kritik an biographisch-psychologischen Deutungen der Christusidentifikation

Obwohl Stephan McGough darauf hinweist, dass Ensor selbst, und zwar rückblickend, den Eindruck eines verkannten Künstlers zu erwecken bestrebt gewesen sei¹⁰⁵, mündet die Auseinandersetzung des Autors nicht in der Frage, warum für Ensor die eigenen vermeintlichen Niederlagen, auch nachträglich noch, so entscheidend waren. Ebenfalls unberücksichtigt bleibt, in welcher Sinnabsicht der Künstler sie formulierte. Statt dessen sucht der Autor zu begründen, welche äusseren Anlässe dazu geführt haben mochten, dass sich Ensor ab 1887 wie ein „*odd man out*“¹⁰⁶ zu fühlen begonnen hat.

Nach McGough waren es weniger die negativen Kritiken konservativer Prägung denn die zu zögerliche Reaktion eines ansonsten positiv eingestellten Kritikers sowie die Entwicklung innerhalb *DER ZWANZIG*.

Der Autor, der im Zusammenhang mit Ensors Entwicklung bislang als einziger die zeitgenössischen Kritiken und ihre Kriterien untersucht, zeigt auf, dass die Presse zuerst wohlwollend war und dass die konservativen Kritiker erst zu dem Zeitpunkt ablehnend wurden, nachdem *DIE ZWANZIG* in Erscheinung getreten waren. So sei auch 1884 die gesamte Einsendung Ensors vom *BRÜSSELER SALON* nur deshalb zurückgewiesen worden, um ein Exempel gegen *DIE XX* und ihr fortschrittliches Kunstverständnis zu statuieren. Weil Ensor gleich zu Beginn als der führende Künstler dieser Gruppe angesehen worden sei, hätte sich die Kritik auf ihn konzentriert. Zu diesem Zeitpunkt sei die Kritik gespalten gewesen. Die Situation habe sich 1887, nachdem Ensor den Zeichnungszyklus **Die Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14) ausgestellt hatte, verändert. Dies in der

¹⁰⁴ *Mes écrits (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE, 1920)* 1974, S. 76 f (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 66).

¹⁰⁵ S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 37.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 44.

Weise, dass die konservativen Kritiken nun vernichtend zu werden begannen. Lucien Solvay bezeichnete die Serie als Ergebnisse eines kranken Geistes und als anmassende Arbeiten eines Mannes, der es darauf anlege, Skandale zu provozieren¹⁰⁷. Trotz der eindeutig positiven Kritik von Jules Destrée, die in *LA JEUNE BELGIQUE* erschienen ist, sei jedoch für Ensor – neben den ablehnenden Artikeln von konservativer Seite – der entscheidende Umstand hinzugekommen, dass Emil Verhaeren die Wertschätzung im Hinblick auf die ausgestellten Arbeiten zu zögerlich formuliert habe.¹⁰⁸ Dies müsse einen schweren Schlag für Ensor bedeutet haben. Zum besseren Verständnis sei die Kritik hier angeführt. Sie drückt jedoch weniger einen versteckten Zweifel aus, sondern formuliert eher die vor den Arbeiten empfundene Irritation, die dann in Bewunderung mündet.

*Ils (ces crayons fous) stupéfient d'abord, ils impressionnent ensuite. Ils emportent vers le vertige, vers le chaos, mais grandiosement et à superbes volées.*¹⁰⁹

Die vermeintliche Verhaltenheit dieser Kritik soll den eigentlichen Auslöser für Ensors Gefühl des Ausgestossenseins dargestellt haben.

In den Jahren 1887 und 1888 sei es auch noch innerhalb *DER ZWANZIG*, namentlich Octave Maus, zu Differenzen gekommen. Diese hätten Ensors Gefühl verstärkt. Als der Künstler aus Krankheitsgründen seine fünfzehn Gemälde, sechs Zeichnungen und Radierungen verspätet einreichte, wurden die Gemälde – darunter **Die Versuchung des heiligen Antonius** (Abb. 45) – nicht ausgestellt. Octave Maus begründete dies damit, dass die Bilder zu spät angekommen seien, um noch gehängt werden zu können. Maus' Entscheidung, die Bilder nicht zu präsentieren, so McGough, müsse vor dem Hintergrund einer sich verändernden Zielsetzung innerhalb *DER ZWANZIG* gesehen werden, deren Ausrichtung von belgischen auf französische Künstler und Kunstströmungen sich verlagert habe. Für die Entwicklung sei Maus verantwortlich gewesen, der als Sekretär der Gruppe immer mehr Macht für sich beansprucht habe. Aus diesem zweifachen Grund (*Neuorientierung und persönlicher Machtanspruch*) sei Maus ab 1887 nicht mehr gewillt gewesen, Ensor an den Fragen der Künstler- und Bilderauswahl für den Salon zu beteiligen. Dadurch sei dieser als Mitarbeiter ausgeschlossen worden. Erschwerend auf den Konflikt der beiden Männer habe sich nicht zuletzt die Tatsache ausgewirkt, dass der Künstler im Umgang ein sehr schwieriger Mensch gewesen sei.

Damit hat für McGough das Verkanntsein Ensors den Stellenwert einer Tatsache. Obwohl die biographischen Daten – wie die Darlegungen McGoughs selbst beweisen – kaum die Annahme eines verkannten Künstlers zu bestätigen vermögen, hält

¹⁰⁷ Ebenda, S. 43.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 44.

¹⁰⁹ *LA JEUNE BELGIQUE*, Brüssel, 1884 – 85, Bd. IV, S. 227

er an diesem Charakteristikum fest. Er versucht mit der Untersuchung der Ereignisse herauszufinden, welche denn für Ensors Gefühl ausschlaggebend gewesen sein mochten.

Der Widerspruch, der sich zwischen dem biographischen Ereignisverlauf einerseits und der Selbstdarstellung Ensors im Sinne der Verkennung andererseits ergibt, bleibt unbenannt. Er wird von der Absicht, die Ablehnung nachzuweisen, verdrängt. So wird die kritische Frage nach der Differenz zwischen *Realität* und *Selbstdarstellung* nicht erhoben.

Diese Herangehensweise, aus Ensors Biographie die Verkennung herausdeuten zu wollen, basiert auf der Annahme, dass das künstlerische Selbstverständnis und das Werk des Künstlers die Realität repräsentieren. Auf die Christusdarstellungen bezogen – weil einige unter ihnen Anspielungen auf feindselige Kritiker, Künstlerkollegen, Kunstpublikum oder Familienmitglieder enthalten, wirkt sich dieses Verständnis in der Interpretation so aus: Ensor gebe die reale Missachtung und Verkennung und den damit einhergehenden Konflikt wieder. Diese Voraussetzung wiederum hat ihre Konsequenzen auf die Auswertung und Darbietung der Künstlerperson im biographischen Kontext. Diese nämlich läuft darauf hinaus, die Verkennung und den Eindruck des von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen missachteten Ensors einseitig hervorzuheben .

Derart unreflektiert von der Identität zwischen Werk und Leben auszugehen, muss aber jeden Eigenbezug der Kunst auf sich selbst unbeachtet lassen. Gemeint ist die sich aus dem Widerspruch der biographischen Ereignisse und der Selbstdarstellung ergebende und naheliegende Schlussfolgerung, dass Ensor die Verkennung im Sinne eines Charakteristikums für sein genialisches Ideal einsetzt. Er sich also zum *verkannten Genie* – dem für das 18. und 19. Jahrhundert verbindlichen Künstlerideal bzw. -mythos – stilisiert, wenn er immer wieder die Leiden, die ihm besonders von den Kritikern zugefügt worden sein sollen, thematisiert. Indem jedoch von kunsthistorischer Seite die Verkennung als Faktum Einzug in die biographische Aufbereitung hält, wird unkritisch Ensors Eigenstilisierung übernommen. Es wird der Einschätzung zugearbeitet, der Künstler sei ein *verkanntes Genie*. Der Glaube der Biographen an eine Genialität, die sich durch Verkennung beweise, und die Bewertung, dass Ensor mit wachsender Anerkennung künstlerisch zusehends unproduktiver geworden sei¹¹⁰, reproduzieren daher solche musterverhafteten gedanklichen Operationen, die selbst distanzlos abhängig von dem Geniemythos sind. Folglich beweisen sie lediglich, wie bewusstseinsprägend sich die Genieästhetik auf ihre Argumentation auswirkt.

¹¹⁰ Zur Deutung der angeblich nachlassenden Schöpferkraft Ensors im Sinne des Todes seiner Kreativität siehe H. T. Piron, *Ensor. Een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968, S. 105 ff.

Die Diskrepanzen, die sich jedoch ergeben können, wenn die künstlerische Arbeit aus der Biographie begründet wird – in dem Sinn, dass jene diese repräsentiert – zeigt sich an McGoughs Fragestellung: Ab wann Ensor anfing, sich wie ein Ausgestossener zu fühlen? Folgt man nämlich der Argumentation McGoughs, so hätte das Gefühl des *Verkanntseins* 1887, nachdem Ensor den sechsteiligen Zeichnungszyklus ausgestellt hatte, eingesetzt. Dann wäre, wenn für den Vergleich mit Christus das Gefühl des Ausgestossenseins tatsächlich der primäre Impuls gewesen wäre bzw. die Christusidentifikation bloss in der Absicht formuliert worden sei, um Ensors Erfahrung des Verkanntseins darzustellen, die bildliche Identifikation für die Zeichnungsserie nicht verbindlich.

Dem widerspricht – im Einklang mit Francine-Claire Legrand¹¹¹ – von Waldegg.

Auf den Interpretationsansatz von Waldeggs ist an dieser Stelle besonders einzugehen, da er zu einer Unterscheidung von biographischer Faktizität einerseits und Ensors entwickeltem Selbstverständnis andererseits vorstösst. Von Waldegg macht deutlich, dass die Verkennungsthematik auf das Selbstverständnis des Künstlers und seine subjektive Sicht zu beziehen ist. Mit dieser Differenzierung durchbricht er jene eindimensionale Perspektive, die davon ausgeht, dass die bildliche Identifikation Ensors mit Christus in der Darstellung objektiver Verkennung aufgeht. Über die Abgrenzung der äusseren Realität gegen die Position des Subjekts, wird die Auseinandersetzung auf das Eigenverständnis des Künstlers gelenkt. Von Waldegg zieht den Schluss, dass Ensor die Verkennung im Sinne des romantischen Ideals *verkanntes Genie* für sich verwertet. Damit stellt er Ensors eigene Sicht in einen kunstideellen Rahmen, der in der kritischen Distanz vom Verlauf biographischer Ereignisse und vom Vorgang der Stilisierung auf eine ästhetische Kategorie hin mündet.

In der Monographie *James Ensor, Legende vom Ich* vertritt von Waldegg die Auffassung, dass sich der Künstler aus dem Gefühl der Aussenseiterposition heraus in die Rolle des *verkannten Genies* geflüchtet habe. Die Aussenseiterposition bestimmt er als einen persönlichen Konflikt mit der Gesellschaft.¹¹² Konkret leite sich der persönliche Konflikt von den 1884 einsetzenden negativen Kritiken und von der empfundenen Bedrohung ab. Diese sei durch die Leistungen anderer Künstler bei ihm hervorgerufen worden, weil sie seinen Führungsanspruch und führende Stellung innerhalb der Gruppe *DER ZWANZIG* gefährdeten.

Ensors früh erwachtes Selbstbewusstsein, durch freundliche Reaktionen der Tagespresse ermutigt, habe – wie von Waldegg darlegt – durch die Ablehnung in den Salons 1882 und 1883 erste Rückschläge erlitten. Nach der ersten Ausstellung

¹¹¹ F.-C. Legrand, *Ensor. La mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993, S. 9 ff.

¹¹² Waldegg, *Ich*, 1991, S. 75.

DER ZWANZIG, an der Ensor, nun „mit dem Nimbus des Refüsierten versehen“¹¹³, teilgenommen habe, habe sich der Künstler in seinem Anspruch auf Führerschaft bestätigt gefühlt. Vogels und Finch bezeichneten ihn als „Kopf der Schule“. Doch sei die Kritik von Anfang an gespalten gewesen. Die Vielfalt der Themen – bereits 1884 warf ihm Verhaeren hinsichtlich der ersten Maskenbilder Unsicherheit in der Themenwahl vor – erschwere eine einheitliche Stilbildung und fördere die Kritik an kompositorischen Eigentümlichkeiten. Als Fernand Khnopff im Salon *LES VINGT* 1886, an dem auch Ensor teilnahm, das Gemälde **En écoutant Schumann** zeige, fühlte sich dieser aufgrund motivischer Ähnlichkeit mit dem Interieur **Russische Musik** zum Vorwurf des Plagiats berechtigt. Ensor, in seinem Führungsanspruch durch Nachahmung gefährdet, sei, zumal Octave Maus einen lobenden Artikel über Khnopff veröffentlicht hatte, in die Rolle des *verkannten Genies* geflüchtet. Er habe sich, wie er Maus daraufhin schrieb, mit der Hauptfigur des im gleichen Jahr erschienen Romans *L'Œuvre*, *Claude Lantier*, von Emile Zola identifiziert. Lantier, der über lange Jahre hinweg in seinem Hauptwerk die Synthese seiner künstlerischen Anstrengungen erstrebt, sieht sich durch Imitation um seinen Erfolg gebracht und begeht gegen Ende des Romans Selbstmord. Später habe Ensor seinen Rückzug in die Innerlichkeit und die Erfindung phantastischer Motive in unmittelbaren Wirkungszusammenhang mit seiner Verkennung gebracht.

Ensors Attacken auf die ehemaligen Mitstreiter könnten indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Beitrag zur Avantgardekunst zunehmend durch neue Strömungen aus Frankreich, wie Neoimpressionismus und Symbolismus, verdrängt wurde. Der Künstler habe sich zu wehren versucht, indem er sich bei Maus gegen die Aufnahme des Malers James McNeill Whistler in die Gruppe aussprach, und zwar mit dem Argument, dessen Malerei, eine Mischung aus Japonismus, Symbolismus und raffinierten Lichteffekten, sei keineswegs neuartig. Den vierten Salon der *LES XX*, 1887, beherrschte Seurats Bild **Un dimanche au promenade de Grande Jatte** (1884/85). Obwohl Ensor den Pointillismus langweilig gefunden habe, weil er anstelle genuiner Lichtmalerei eine Methode setzte, könne sein Programmbild **Der Einzug Christi in Brüssel** (1887/88, Abb. 16) sowohl des Themas als auch der ungewöhnlichen Dimension des Bildes wegen als rivalisierendes Gegenstück zu Seurats Hauptwerk verstanden werden, wenngleich mit gegensätzlichen Vorzeichen. Anstelle der aktualisierten Historie gebe der Franzose die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft wieder. Doch sei auch Ensor über die zeitgenössische Satire in der Gestalt Christi zu utopischer Aussage vorgestossen.

Die Gestalt Christi werde ihm jetzt, in einer Phase äusserster Verunsicherung, zur Identifikationsfigur. Die künstlerische Produktion habe sich, nachdem in seiner Malerei um 1885/86 kaum neue Themen aufgetaucht, die alten hingegen verfeinert wor-

¹¹³ Ebenda, S. 32.

den waren – z. B. **Kinder bei der Toilette** – zunehmend auf die Zeichnung verlagert. In der Serie **Aureolen Christi oder Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14) verknüpfte Ensor die Passionsgeschichte des Heilands mit seinem eigenen Leidensweg. Wenn in diesem Zusammenhang immer wieder Anspielungen auf die Kunstkritiker und die Gruppe *Les XX* gemacht wurden, so seien Ensors Ausfälle damit zu erklären, dass er allein in dieser Vereinigung, ungeachtet aller Spannungen, Verständnis gefunden habe. Christus bedeutete ihm das leidende Genie, in dem er sich gespiegelt fand. Und wie jener sei er von seinem endgültigen Sieg über die Mächte der Finsternis überzeugt. So konnte er später resümieren, dass die Angriffe der Kritiker ihn zwar vorübergehend in Zweifel gestürzt hätten, ihm jedoch letztlich nützlich gewesen seien, hätten sie ihn doch gezwungen, die „*gegensätzlichsten Malweisen*“ zu studieren, um schliesslich seine „*Lichtmalerei fortzusetzen*“. Tatsächlich hätten die Angriffe der Kritiker Ensors Psyche, die er selbst als „*ausserordentlich beieindruckbar und empfindlich*“ bezeichnete, nachhaltig verunsichert.

Die hier von Waldegg angeführten Merkmale und Modalitäten von Ensors künstlerischer Arbeit (*Vielfalt der Themen, die eine einheitliche Stilbildung erschweren; kompositorische Eigentümlichkeiten; künstlerischer Führungsanspruch; Genie-Thematik, also das verkannte und leidende Genie und dessen Formulierung über die Christusidentifikation; die Annahme, dass es sich bei dem Bild Christi Einzug in Brüssel um aktualisierte Historie handele, die über zeitgenössische Satire zu utopischer Aussage vorstosse; die Dependenz von Verkennung und Erfindung phantastischer Motive; genuine Lichtmalerei bzw. die zentrale Bedeutung, die das Licht für Ensors Malerei hat u. a.*) entstammen dem künstlerisch-ästhetischen Bezugssystem. Sie werden in Abhängigkeit von Ensors seelischer Verfassung und in Verbindung mit erfahrenen Erlebnissen gebracht.

So stellt von Waldegg Ensors Künstlerverständnis als ein von äusseren Begebenheiten angeregtes (*verursachtes*) dar, auf die Ensor mit der Flucht in die Rolle *verkanntes Genie* reagiert habe.

Mit dem psychoanalytischen Terminus *Flucht in eine Rolle* wird an Ensors Setzung, sich als ein *verkanntes Genie* zu begreifen, eine Deutung herangetragen, die die Formulierung dieser Künstlerposition nicht als eine konstruktive Handlung bewertet, sondern als eine defizitäre Ohnmachtstat, die den die Flucht bedingenden Konflikt nicht anders als durch „Weglaufen“ zu lösen versteht. Die Findung des Selbstverständnisses des *verkannten Genies* nimmt den Status einer Ersatzhandlung an, die dem Wirkungsbereich eines Symptoms angehört, das auf die persönliche seelische Not verweist.

Über die Aussage, dass Ensor nach der Ablehnung auf den beiden Salons 1882/83 „*mit dem Nimbus eines Refüsierten versehen*“ sei, lässt von Waldegg zwar jene mögliche Wertschätzung anklagen, die solch einer Erfahrung abgewonnen werden

kann, nämlich dass die Ablehnung seitens konservativer Institutionen für Künstler eine Bestätigung ihrer fortschrittlichen Auffassung darzustellen geeignet ist und dass sich mit dem Status des Abgelehnten/Verkannten eine positiv-erhöhende Idealität verbinden kann. Diese Dimension wird jedoch nicht für relevant genug gehalten, um sie bereits für Ensors Motivation geltend zu machen. D. h.: Obwohl Waldegg den durch die romantische Tradition vorgebildeten ideellen Zusammenhang erkennt, der für Ensors Position *verkanntes Genie* konstitutiv ist, sucht er das künstlerische Interesse nicht von ästhetischen Belangen her und auf diese hin zu bestimmen, sondern über persönlich-seelische Konflikte.

Dementsprechend wird die Christusidentifikation und ihre Formulierung in den Werken des Künstlers als Spiegel seiner psychischen Konstitution bewertet und auf die diagnostizierte *Verunsicherung* zurückgeführt. Diese soll aus dem Führungsanspruch und der Angst vor seinem Verlust resultieren. Die künstlerischen Ergebnisse Ensors werden dabei zu Abwehr von Bedrohungen, die in Gestalt künstlerischer Leistungen anderer auf ihn einwirkt. Über diese reaktive Bestimmung wird aber der künstlerischen Arbeit die Eigenständigkeit abgesprochen, bzw. sie wird als von Ensors Antihaltung im Hinblick auf andere Künstler bedingt vorgestellt.

Insgesamt ist in Waldeggs Ansatz die Absicht festzustellen, dass er mit der psychologisch-biographischen Sichtweise Ensors künstlerische Leistung nicht als Darstellung von äusseren Begebenheiten sehen möchte, sondern als die seiner Subjektivität: Nicht allein auf die äusseren Anlässe seien Ensors Selbstverständnis und seine Kunst zu beziehen, sondern auf die persönliche, auf Begebenheiten reagierende Sichtweise vor dem Hintergrund der psychischen Konstitution des Künstlers. Dieses Verständnis erklärt, warum der Autor die Identifikation mit Christus nicht als Darstellung widerfahrener Verkennung auslegt. Statt dessen deutet von Waldegg die Christusprojektion auf der Grundlage durchlebter Gefühle und persönlicher Ansprüche des Subjekts. Er hebt also auf das empfundene Gefühl des Leidens ab. Er kommt so zu der Beurteilung, dass in der Serie **Aureolen Christi oder die Sensibilität des Lichts** die Passionsgeschichte des Heilands mit Ensors eigenem Leidensweg verknüpft sei und Christus ihm das *leidende Genie* und den *endgültigen Sieg über die Mächte der Finsternis* bedeute.

Das Verkanntsein aber bleibt, weil es zu Ursache des in der Passionsgeschichte sich vermeintlich spiegelnde persönliche Leidensgefühl Ensors erklärt ist, als aus der Missachtung resultierender Affekt, auch als Beweggrund für den Bildzusammenhang der Christusidentifikation verbindlich.

Derart in ihrer Genese konstituiert, werden diese Arbeiten zu einem bildnerischen Gegenentwurf Ensors. Auf die schmerzhaft empfundene Herabsetzung seiner künstlerischen Persönlichkeit antwortete er mit Wunschvorstellungen, der Selbst-

überhöhung. Diese münden ihrerseits in Omnipotenzphantasien wie *Genie*, *Gott* und *endgültiger Sieg*.

Als Konsequenz aus einer solchen Interpretation ergibt sich, dass zwar der mit der Christusidentifikation einhergehende kunstideelle Bezug (*verkanntes/leidendes Genie*) grundsätzlich erkannt ist, aber dem psychologischen Erklärungsmuster untergeordnet bleibt. Die ästhetische Kategorie *verkanntes Genie* bleibt demnach nicht im Eigenbezug qualitativ und systemimmanent massgeblich. Letztlich fungieren die Serie sowie die anderen Christusdarstellungen als künstlerisch gestaltete Dokumente und Informationsträger innerer Realität Ensors.

Unabhängig von der Frage, inwieweit sich das künstlerische Produkt eignet, Auskunft über die Psyche des Künstlers zu geben, wie dies Herman Theo Piron mit seiner psychoanalytischen Studie über Ensor anstrebt¹¹⁴, wird aber ein Verständnis, das die Erscheinungsweise des Werks und seine Problemstellungen über eine letztendlich jeweils nur gemutmasste seelische Verfassung und Veranlagung im biographischen Kontext erklärt, Ensors ästhetischer Absicht nicht gerecht. Demnach bleibt sein Selbstverständnis als *verkanntes Genie* als Ausdruck einer Künstlerposition in seiner kunstideellen Intentionalität – der Bestimmung von künstlerisch-malerischen Produktionsbedingungen und der Ausrichtung auf die Absicht, dass allein eine genügende Kunst den Sinn des Daseins zu rechtfertigen vermag – unerkannt wie unbegründet. Aber erst über die Vergegenwärtigung des romantisch-idealistischen Absolutheitsanspruchs der Kunst, also über den ästhetischen Kontext, wird begreiflich und erklärbar, warum Ensor sein Künstlerideal *verkanntes Genie* über die Identifikation mit Christus artikuliert bzw. – vom Motivphänomen ausgehend – dass die Christusprojektion in diesem Sachverhalt aufgeht. Den Beleg im Sinne eines theoretischen Hintergrunds für Ensors künstlerisches Selbstverständnis liefern – neben der Identifikation mit Christus im bildnerischen Werk – seine Schriften, die im folgenden zu befragen sind.

2.3 Selbststilisierung zum verkannten Genie in Schriften, Reden und Briefen

Wenn Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem geschichtlichen Versuch *Die Legende vom Künstler* feststellen, dass uns in den Lebensbeschreibungen bildender Künstler seit der Renaissance häufig typische Motive begegnen, die sich entweder auf den Lebenslauf des Künstlers oder aber auf die Wirkung seiner Werke hinsichtlich des

¹¹⁴ H. T. Piron, *Ensor. Een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968.

Publikums beziehen, mit der Intention, den Künstler zu heroisieren¹¹⁵, dann ist dies eine Kennzeichnung, in die sich die Schriften Ensors ohne weiteres einfügen. Insofern stehen sie in der Tradition der Künstlerbiographik bzw. beliefern die Gattung der Künstlervita. Die innerhalb dieses autobiographisch-legendarischen Rahmens verwendeten Motive und damit einhergehenden Idealisierungen verraten die Absicht, sich zum *verkannten Genie* im Sinne eines Kunst- und Künstlermythos zu stilisieren.

Die Schriften Ensors sind bislang kunstwissenschaftlich weder systematisiert noch ausgewertet worden.¹¹⁶ Ein Grund dafür kann in ihrer poetischen häufig pathetisch-hymnischen Ausdrucksweise gesehen werden. Sie hat zu der Bewertung, es handle sich um literarisch schlecht geschriebene Äusserungen eines naiv-egozentrischen Malers beigetragen. Die hier geleisteten Analysen zeigen jedoch, dass der Künstler trotz oder gerade wegen des poetisch intuitiven Schreibstils bewusst sowohl seine Künstlerposition als auch seinen ästhetischen Ansatz formuliert. (Z.B. beliefert die Anlehnung an die Form des Hymnos schon an sich den Topos vom gottgleichen Genie.¹¹⁷) Hierin ist denn auch die eigentliche Bedeutung von Ensors Schriften, Reden und Briefe zu sehen, von denen der Künstler die Mehrzahl unter dem Titel *Mes écrits* veröffentlicht hat.¹¹⁸

Die in seinen Schriften formulierten ästhetischen Reflexionen werden entlang derjenigen Themenkomplexe entwickelt, auf die die Mehrheit seiner Äusserungen bezogen sind und die er überwiegend und entsprechend der Absicht, sich als *verkanntes Genie* zu etablieren, aus der Ich-Perspektive zum Ausdruck bringt.

2.3.1 Akademiefindlichkeit

Aufschlussreich in bezug auf die Verwendung von Legendenmotiven sind Ensors Aussagen über sein Studium an der Akademie. Sie setzen sich aus zwei Aspekten zusammen: Zum einen haben sie die Ablehnung der akademischen Institution, zum anderen das gründliche Erlernen des Handwerks zum Gegenstand. Beide sollen die Genialität des Künstlers in selbstmythologisierender Absicht aufzeigen und sind im Sinne der Geniecharakteristik eingesetzt. Die Akademiefindlichkeit zielt auf Ensors

¹¹⁵ E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 29 f.; in welcher Weise photographierte Ensor-Porträts zur Legendenbildung beigetragen haben siehe: Waldegg, *Ich*, 1991, S. 212.

¹¹⁶ Nach Waldegg zeigen Ensors Schriften nur sporadische Anzeichen für eine kunsttheoretische Fundierung; in: Ders., *Ich*, 1991, S. 152.

¹¹⁷ Vgl. Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 196 ff.

¹¹⁸ Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Ensors Schriften und Briefen siehe Marianna Matte, *Der flügellose Pegasus*, in Kat Zürich/Anwerpen, S. 41 – 51.

künstlerische Ursprünglichkeit, und damit verbunden, Einmaligkeit ab; das Erlernen des Faches, das Studium, die Bestätigung seines Könnens als intensiver Hingabe.

2.3.1.1 Naturveranlagung und Erziehung

Mit siebzehn Jahren trete ich in die Brüsseler Akademie ein, wo ich sofort zum Kursus Zeichnen nach der Natur zugelassen werde, unter den Zuchtruten von drei Professoren, die in ihrer Akzentsetzung sehr unterschiedlich waren und kaum harmonierten: Joseph Stallaert, Alexandre Robert und Jef Van Severdonck. Ein gewichtiger und hitzköpfiger Direktor, Jean Portaels, sehr in Mode und wohlgelesen, unterband jede Diskussion in künstlerischen Fragen. Die Studienfreunde, Khnopff, Duyok, Evrard, Crespin, und ein paar beschränkte Nichtsnutze arbeiteten gelangweilt und lieblos.

Vom Augenblick meines Eintritts an fühle ich mich fehl am Platze. Ich werde gezwungen, nach einem farblosen Gips, einer Büste Octavians, dem erhabensten aller Cäsaren, zu malen. Dieser Gips bringt mich auf die Palme. Ich male ihn in rosa Hühnerfleischfarbe, die Haare rötlich-gelb, zum Vergnügen der Schüler, einem Vergnügen, das Stirnrunzeln und Schikanen nach sich zieht. Schliesslich kapitulieren die entrüsteten Professoren vor meiner Keckheit. Von der Zeit an liessen sie mich gewähren, und ich konnte nach lebendem Modell malen.¹¹⁹

Ensors Beschreibung seiner Abneigung gegen das Kopieren antiker Büsten („*farbloser Gips*“) sowie seiner Rebellion gegen diese akademische Pflichtübung sind von ihm so angelegt, dass sie nur als Resultat eines inneren Zwangs, eines Triebs¹²⁰, nämlich nach lebendem Modell malen zu müssen, gelesen werden können. Die Aussage „*nach lebendem Modell*“, in übertragener Bedeutung „*nach der Natur*“, basiert auf einer Vorstellung vom Künstler, die – wie Kris und Kurz in ihrer oben genannten Studie darstellen – ihre Ursprünge in der griechischen Antike¹²¹ hat. Ensor folgt hier dem von Plinius dem Älteren in „*Historia naturalis*“ (XXXIV, 61) dem sikionischen Maler Eupomp zugesprochenen Satz: „*Naturam ipsam imitandam esse, non artificem.*“

Die Aussage entfaltet Bedeutungen auf mehreren Ebenen: Die Ablehnung des Vorbilds heisst: Ablehnung der Tradition oder auf Ensor übertragen, Ablehnung des

¹¹⁹ *Mes écrits (Ma vie en abrégé, 1934) 1974, S. 205 f.*

¹²⁰ An einer anderen Stelle schreibt Ensor: „*Je n'ai jamais compris le désarroi des Professeurs devant mes recherches inquiètes. Un instinct secret me guidait ...*“ / „*Ich habe die Verwirrung der Professoren vor meiner ruhelosen Arbeit nie begriffen. Ein geheimer Instinkt leitete mich ...*“ in: *Mes écrits, 1974, S. 95* (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 188).

¹²¹ E. Kris. und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 25 ff.

akademischen Lehrbetriebs und somit Nichtannahme des Lehrguts. Ensor ist, gleich Lysipp¹²², bemüht, sich als ein Künstler ohne Lehrer, also als ein Autodidakt zu präsentieren. In bezug auf seine Kunst folgt daraus, dass sie keiner normdeterminierten Tradition untersteht, gegen Konventionen verstösst, damit ursprünglich, persönlich und einmalig wird und so neu und revolutionär ist. Das kommt verstärkt in der Rebellion gegen die Akademie zum Tragen. Ensor beschreibt sich als ein „enfant terrible“, das sich durchsetzt, und bekundet aufgrund der antiakademischen Haltung seine Modernität.

Der Zugriff auf das Legendenmotiv *Eupomp/Lysipp* bzw. den Topos *Naturnachahmung/Autodidakt* ist motiviert von der Vorstellung vom Künstler als einem Genie. Denn Ensor geht davon aus, dass die schöpferischen Fähigkeiten von der Natur gegeben, triebdeterminiert und folglich nicht erlernbar sind.

Wurde sonst das im Ausspruch Eupomps liegende Bekenntnis zur Natur dazu benutzt, die Kennzeichnung eines realitätsorientierten Programms in der Kunst abzuleiten (wie anschliessend zu sehen sein wird, ist Ensor erklärt antimimetisch), wird es von ihm zum Attribut genialischer Naturveranlagung umgedeutet. Dies deshalb, weil die Naturveranlagung der künstlerischen Fähigkeiten in negativer Abhängigkeit von der Institution der Akademie behandelt ist. Die Akademie ist ihrerseits ein Topos des Geniedenkens. Sie ist gleichbedeutend mit *Norm*, *Regel* und *Erziehung* sowie sie inhaltlich dem Ideal der antiken Kunstwerke und ihrer Nachahmung verpflichtet ist. Damit definiert sie gegenbildlich die von jeder Voraussetzung freie, keiner Autorität unterstehende, autonom und allein aus sich selbst schöpfende Genialität.

Dass Ensor die genialische Naturveranlagung an seiner Jugend exemplifiziert, stellt eine Verstärkung dieses Argumentationsmusters dar, da die *Jugend* oder *Kindheit* der Vorstellung von einem durch keine Erziehung, Schule und Regeln verbildeten und daher naturhaft-intuitiven, somit ursprünglichen Menschen zuarbeitet.¹²³ Ensors Selbstdarstellung fällt zugleich insofern mit der Praxis der Künstler-Biographik zusammen, als auch hier die späteren Leistungen und der Ruhm in die Kindheit mit der Eigenschaft von Vorzeichen für die Besonderheit des Individuums als des sich abzeichnenden Talents verlagert sind.¹²⁴⁺¹²⁵ So hat die Verwendung dieses Künstlertopos (*Naturnachahmung/Autodidakt*) – neben der prinzipiellen Aufgabe, sich in die Reihe „grosser“ Künstler einzugliedern – im Zusammenhang mit der Aka-

¹²² Lysipp hatte keinen Lehrer, weil er von Eupomp gehört hatte, dass die Natur nachzuahmen sei, in: Ebenda, S. 38.

¹²³ Die „Jugend“ als Motiv der Genieästhetik, siehe Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 404 ff.

¹²⁴ Zur Biographiktradition siehe E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 37 f.

¹²⁵ Dieser Vorstellung wird von Ensors Biographen zugearbeitet, wenn sie behaupten, er habe bereits das Gymnasium „*gelangweilt*“ (Kat Stuttgart, S.45) und „*jeder Belehrung unzugänglich*“ (Kat Zürich/Antwerpen, S. 15) besucht.

demie insbesondere die Intention, den Nachweis, ein *Original-Genie* zu sein, zu erbringen.¹²⁶

Es ist nicht zufällig, dass Ensor seine Genialität entlang des Akademiestudiums zu bezeugen sucht, denn, die Naturgegebenheit der Fähigkeit im Sinne der Begabung ist in Abhängigkeit von der Frage nach der Erlernbarkeit der Herstellung von Kunstwerken seit der Antike¹²⁷ formuliert worden und bildet den Kern der Genievorstellung¹²⁸. Diese entwickelte sich entlang der Fragestellung, inwieweit die schöpferische Fähigkeit, künstlerische Werke zu produzieren, angeboren und inwieweit sie erlern- oder ausbildbar sei.

Der Begriff, der die *gute Naturveranlagung* und das *Vermögen geistiger Fähigkeiten* ausdrückt, war in der Antike das *Ingenium*. Aus ihm ist das spätere französische Wort *génie*¹²⁹ hervorgegangen. Der Terminus *génie*, der zunächst an die Rhetorik gekoppelt war, übernahm im Laufe des 17. Jahrhunderts als Synonym zu *esprit*, *caractère*, *don*, *talent* die ganze Skala der Ingeniumbedeutungen. Bezeichnete *génie* zunächst die Gesamtheit der charakterlich-geistigen Fähigkeiten (*son noble génie*), dann das Talent im Sinne spezifischer Neigung, Anlage, Begabung (*son génie de la géométrie*), so wurde es schliesslich auf die Person selbst übertragen (*être un grand génie*). Im Anschluss an den von der antiken Rhetorik aufgebrachten Dualismus von *ingenium* und *studium*¹³⁰, bezeichnete zu Beginn der Ästhetik der französischen Klassik *génie* diejenige Fähigkeit, die der Dichter vor aller Regelkenntnis mitbringt. Daraus folgt, dass a) dem Genie Vorrang gegenüber der fachgerechten Anwendung von Kunstregeln eingeräumt wird und b) das Genie zwar zu den Kunstregeln in Beziehung gesetzt ist, aber noch nicht gegen die Regel steht.

Für Charles Perrault, dessen Ansatz die Dichtungsapologetik der Renaissance aufnimmt, schafft das Genie ohne Studium in direkter Schau der himmlischen Urbilder des Schönen. Diese und nicht die vermeintlichen Vorbilder der Antike¹³¹ sind die

¹²⁶ Bemerkenswerterweise deutet T. Kiefer Ensors Bericht im Sinne des Prometheusmythos um und treibt Ensors Selbstdarstellung in die Richtung *Deus Artifex/Divino Artista*: „Schon als Student distanziert sich Ensor von seinen Kollegen. Seine Abneigung gegen die Gipsklasse demonstriert er, indem er seine Kopien farbig anstrich, um ihnen wenigstens ein bisschen Leben einzuhauchen.“ in: Ders., *James Ensor*, Recklinghausen 1976, S. 7; zur Prometheus-Problematik siehe E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 115 ff.

¹²⁷ Nach E. Zilsel hat sich der Begriff der angeborenen Begabung anhand der Dichtkunst, wahrscheinlich im fünften vorchristlichen Jahrhundert, entwickelt, in: Ders., *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926, S. 38.

¹²⁸ Ebenda, S. 36.

¹²⁹ Im französischen Wort *génie* fallen das lateinische *genius* und *ingenium* zusammen. Der Begriff *génie* ist seit 1532 belegt: B. Fabian, *Genie*, Artikel (I.) in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 279.

¹³⁰ Siehe ebenda, S. 279; hier (Anm. 2), hier Verweis auf *Locus classicus*: Horaz, *De arte poetica*, S. 409 f.

¹³¹ Zur Bedeutung und Entwicklung von *Querelle des Anciens et des Modernes* in bezug auf das Nachahmungsgebot antiker Vorbilder, siehe Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 13 ff.

ewigen Modelle künstlerischen Schaffens. Die Methode des schöpferischen Produzierens ist demnach die Imagination; das Resultat, das ideell bestimmt wird, ist die vollkommene Schönheit. Damit sind die Produkte des Genies zwar nicht seinsorigen, ontologisch jedoch gegenüber der phänomenalen Natur, die den Ideenkosmos nur unvollkommen abbildet, vorrangig.¹³²

An dieser Stelle sei angemerkt, dass, wenn auch in der Renaissance der schöpferische Vorgang ins kunsttheoretische Bewusstsein einzufließen begann, damit noch nicht dessen ontologisches Verständnis gegeben war. Denn die in der Renaissance zentral bestimmte Aufgabe der Kunst war an das Prinzip der *imitatio naturae* gekoppelt, das seinerseits eine Identität von Natur und Sein voraussetzt. Der dazu parallel existente Gedanke der Naturüberwindung blieb stets an den der Naturnachahmung gebunden bzw. unterstand ihm. Die Naturüberwindung war ein Produkt und eine Tätigkeit der freischöpferischen Phantasie, die die in der Wirklichkeit nie ganz realisierte Schönheit zur Anschauung zu bringen vermochte und so einerseits dem Kunstwerk über die Naturtreue hinaus Schönheit verleihen konnte und andererseits vollkommen neuartige Gebilde, wie Kentauren, ermöglichte. Obwohl jedoch die Schönheit als Idee im Geist erblickt werden konnte, wurde ihr Ursprung für die Entstehung des Kunstwerks in der Natur gesehen. Die Idee des Schönen wurde zwar vom Künstler erzeugt und als persönliches Erzeugnis gewertet, sie blieb jedoch zugleich an die Natur als diejenigen Instanz gekoppelt, der das Schöne innewohnt und entstammt. Das Schöne wurde so zur mit einer überpersönlichen und normativen Geltung ausgestatteten Vorstellung. Daher konnte es nicht als eine subjektiv-individuelle Leistung oder ein authentisches Menschenwerk betrachtet werden.¹³³ Dies bzw. die ontologische Fundierung des seit der Renaissance mit der Kunstproduktion verbundenen Pathos des Schöpferischen nahm dann im 18. Jahrhundert seinen eigentlichen Anfang.

Im Gegensatz zu Perraults polemischer Auflösung der Dichotomie von *ingenium* und *studium* erlangt für Jean Baptiste Du Bos¹³⁴ das als spezielle Naturveranlagung definierte *génie* erst durch langes Studium Vollkommenheit. Dabei unterscheidet er die Entwicklung des Genies mit der Metaphorik einer Pflanze. Das *génie* wächst wie eine Pflanze seinem „*point de perfection*“ entgegen. Im Mittelpunkt dieser Genie-

¹³² Siehe H. R. Jauss (Hg.), *Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964, S. 8 – 64; vgl. auch B. Fabian, *Genie*, Artikel (I.) in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 279; E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 34.

¹³³ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982, S. 23 ff; vgl. auch B. Fabian, *Genie*, Artikel (I.) in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 279.

¹³⁴ Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1719; siehe auch E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 40.

konzeption steht demnach nicht das Produkt, sondern die immanente Entwicklung des Produzierenden. Damit hat sich das Kriterium des Genies vom Hervorgebrachten auf die zunächst unvollkommen ausgeschöpfte Potentialität der Fähigkeit zu Imaginationen verlagert. So fragt Du Bos nicht mehr nach dem ontologischen Rang des Imaginierten, sondern nach den physiologischen Bedingungen des Imaginierens.

Hatte für Perrault und Du Bos das Studium noch die Funktion, anhand dieses Begriffs ihre Geniekonzeptionen zu entwickeln, ist für Du Bos' Nachfolger Denis Diderot etwa, der sich nun ganz auf den Schaffensvorgang konzentriert, das Studium nur noch eine Negativdefinition von *génie*.¹³⁵ Dass das Genie von Natur aus genial ist und nicht erlernt werden kann, ist zu seinem Charakteristikum¹³⁶ geworden. Dem gerecht zu werden, ist Ensor mit den Äusserungen zu seiner Ausbildung bemüht.

Indem sich der Künstler innerhalb der Akademieproblematik gegen die geschichtliche Rückwärtsorientierung (*Nachahmung von antiken Kunstwerken*) ausspricht und statt dessen die künstlerische Auseinandersetzung unmittelbar aus der Gegenwart heraus fordert („nach lebendem Modell“), reproduziert er die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts geführte Diskussion, bekannt als die *Querelle des Anciens et des Modernes*.¹³⁷ Ihr programmatischer Zug markiert denn auch die Einleitung des Geniedenkens. Dies in dem Sinn, dass an dieser Stelle – kulturhistorisch die Aufklärung – Begriffe wie *Kunstregel*, *Nachahmung*, *inventio* bzw. *imaginatio* in bezug zum *génie*-begabten Künstler gesetzt wurden, um sich von hier aus auf die späteren theoretischen Tendenzen bewusstseinsprägend auszuwirken. Sie motivierte die Vorstellungen von der freien Schöpferkraft des autonomen und authentischen Künstler-Subjekts.

In der *Querelle* wurde die Streitfrage nach der prinzipiellen Vorbildlichkeit und Überlegenheit der Antike erörtert, wobei im Ergebnis die Antike den Rang des schlechthin verbindlichen übergeschichtlichen Modells, welches es nachzuahmen gelte, verlor.

Ausgelöst wurde die Emanzipation vom klassischen Altertum von dem modernen geschichtlichen Bewusstsein, welches die naturwissenschaftlichen Leistungen der eigenen Zeit als Fortschritt be- und damit aufwertete. Auch wenn der von den Naturwissenschaften abgeleitete Fortschrittsgedanke als nicht anwendbar auf die Kunst abgelegt wurde, hinterliess er eine historische Reflexion. Diese ihrerseits

¹³⁵ B. Fabian, *Genie*, Artikel (I.) in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 280.

¹³⁶ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982, S. 39 ff.

¹³⁷ H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘*, in: H. R. Jauss (Hg.): *Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964, S. 8 – 64; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 13 ff.

mündete in einem Verständnis, das die Kunst-Epochen als Folge eines geschichtlichen Wandels begreift. Jedem Zeitabschnitt sei ein jeweils eigener, spezifischer Vollkommenheitsanspruch immanent. Perrault – einer der beiden Wortführer der *Modernes* – spricht in diesem Zusammenhang vom „*beau relatif*“, womit er die Vorstellung der Vollkommenheit in ihrer All-Absicht subjektiv und historisch eindämmte. Die Basis für das Pochen auf dem Eigenrecht und dem Eigenwert verschiedener Zeiten bildete der aufklärerische Gedanke von der immer gleichbleibenden menschlichen Natur. Daher – so Bernard le Bovier de Fontenell, der andere Wortführer der *Modernes* – könnten zu allen Zeiten ähnliche Genies hervorgebracht werden. Der Ungleichheit gegenüber der Antike als einer unerreichbaren Ideal-Natur hat er damit widersprochen, um im Gegenzug die prinzipielle Gleichrangigkeit der Moderne zu behaupten. Die schöpferische Potentialität des Genies wurde so jenseits jeder historischer Bindung angesiedelt.

Über die Aufhebung des Nachahmungsgebots der Antike bei gleichzeitigen Ansätzen zur Intensivierung des freien schöpferischen Wirkens des Genies wurde das Prinzip der *imitatio* an sich fragwürdig. Perrault stellt ihm das der *inventio* entgegen und prägt die Vorstellung vom *génie inimitable*. Das *génie* der *grands originaux*, weil es eben aus seiner Zeit heraus das spezifisch Vollkommen-Schöne schafft (*entdeckt/erfindet*), ahmt nicht nach und ist seinerseits auch nicht nachahmbar.

2.3.1.2 Studium und Schöpferkraft

Ich habe von 1877 bis 1880 sehr gewissenhaft die Akademie in Brüssel besucht. Nach tausendfachem Zögern, Schwanken und vielen Illusionen, nachdem ich mich allen Regeln unterworfen hatte bis zur Erringung eines zweiten Preises für eine Zeichnung nach antikem Kopf, gewann meine Suche nach dem Licht die Oberhand, und ich gab die gesetzte und trockene Arbeit der Akademie auf, um meiner Eingebung zu folgen. Ich wurde rasch zum Revolutionär, der instinktiv die zu korrekte Form und die makellose Weisse der akademischen Gipse hasste. Ich vernachlässigte die Regeln, die Feinde der Erfindung.¹³⁸

In der Briefpassage, geschrieben an Pol de Mont 1884 oder 1885, wird von Ensor das antithetische Verhältnis *Akademie* und *Genie* weitergeführt. Hier erklärt er die Ausbildungsstätte zum unmittelbaren Gegner seiner schöpferischen Veranlagung, *Phantasie* und *Erfindung*. Daneben dient ihm die Akademie als die Instanz, die seine Fähigkeiten auszeichnete, bzw. als die Autorität, die sein Können verbindlich bestä-

¹³⁸ Handschriftliche Fassung, (einschliesslich deutscher Übersetzung) reproduziert in: Kat Stuttgart, S. 36 f.

tigte. Zugleich nutzt er diesen Zusammenhang, um herauszustellen, dass er sehr gewissenhaft studiert hat, also seine Kompetenz auch über Fleiss und Hingabe erreicht hat.

Als erfolgreiches Resultat seines gründlichen Lernens führt Ensor den zweiten Preis für das Zeichnen nach dem antiken Kopf an. Bemerkenswert ist, dass er sich trotz der deutlichen Absage an die Befähigung der Akademie, ihn zum Künstler zu erziehen, nicht scheut, die Institution indirekt als Autorität über seine Fähigkeiten gelten zu lassen. Er setzt sie im Sinne einer offiziellen Bestätigung seiner Professionalität ein.

Weil aber Ensors Vorstellung vom Künstler die Erlernbarkeit von genial-künstlerischen Eigenschaften ausschliesst, kann er es nicht positiv bewerten, durch die Akademie zum Künstler geworden zu sein. In der Autobiographie von 1934 kleidet er seine Ausbildungszeit – wohl um den Widerspruch aufzuheben, der sich einerseits aus der Ablehnung der Akademie als Ausbildungsort für ein Genie und andererseits aus seiner Abhängigkeit von dieser ergibt – in mythische Form.

Um akademische Kunst respektieren zu lernen, zeichne ich abends alle Gipsbüsten nach und wische sie wieder ab und erreichte den zweiten Preis im Zeichnen nach antiken Köpfen.

So zeichnete ich während dieser drei Jahre abends nach der Antike, tagsüber malte ich Figuren nach der Natur; in der Nacht komponierte oder erkundete ich [je composais ou géographiais] meine Träume.¹³⁹

Diese Geschichte ermöglicht ihm, an der Ablehnung des akademischen Lehrbetriebs festzuhalten, ohne dabei auf die Zugehörigkeit zur „Zunft“ bildender Künstler – auf die Ausbildung und Honorierung des Könnens/Handwerks nach traditionellen und anerkannten Mustern – verzichten zu müssen.

Das Abwischen seiner Übungsergebnisse ist angelehnt an das Biographik-Motiv, das sich als „*Proben des Könnens*“ vermittelt und im Zusammenhang mit der Entdeckung des künstlerischen Talents in der Jugend auftritt. Verwiesen sei hierbei auf Vasaris Darstellung von der Entdeckung Giotto durch Cimabue.

Giotto, der Sohn eines einfachen Bauern, hütet als Hirtenknabe die Herde seines Vaters. Er zeichnet einzelne Tiere der Herde auf Steine und in den Sand. An dem Sgraffitobilde eines Schafes erkennt Cimabue, der zufällig vorbeikommt, die hohe Begabung des Hirten, nimmt ihn zu sich und sorgt für die Ausbildung dessen, der berufen war, einer der grössten Künstler Italiens zu werden.¹⁴⁰

¹³⁹ *Mes écrits (Ma vie en abrégé, 1934) 1974, S. 205 f.*

¹⁴⁰ G. Vasari, *Vite de piú eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, Florenz, 1878–85, Bd. I, S. 370; zitiert nach: E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 49.

Wie bei dieser Anekdote geht es auch Ensor darum, sich in eine genealogische Reihe einzufügen.¹⁴¹ Bei Ensor – hier zumindest – ist das Motiv aber nicht personal besetzt. An seine Stelle tritt die akademische Ausbildungspraxis, die zur überpersönlichen Tradition generalisiert ist. Mit der Aufzählung des Übungsrepertoires sowie dem Verweis auf sein Imaginationspotential ist der Eindruck einer universal-genialischen Könnerschaft angestrebt.

Der zweite Absatz ruft zudem die Atmosphäre mönchischer Abgeschiedenheit hervor, in der sich der Novize in Gehorsam und Gottergebenheit dem geregelten Ablauf seiner Exerzitien widmet (*hingibt*); jedoch ohne institutionellen Zwang, sondern freiwillig und selbstbestimmt, ausschliesslich den Erfordernissen „der Kunst“ verpflichtet. In der Beschreibung des Studiums in Zurückgezogenheit bei nächtlicher Dunkelheit klingt ein dämonisches Moment an. Es sucht den Inspirierten im Sinne eines Melancholikers zu bestätigen, dessen Temperament ja bekanntlich seit der Renaissance den Ingeniösen auszeichnet. Eines seiner Merkmale ist die geistig-kontemplative Wachheit, die Bilder erzeugt (*Traum*), bei gleichzeitiger körperlicher Untätigkeit (*Schlaf*).¹⁴²

Indem Ensor den Entstehungsvorgang der in ihm erzeugten Bilder mit den Ausdrücken *komponieren* und der verbalisierten Form von *Geographie* belegt, zielt er auf den Begriff der *inventio* ab, den er in dem oben erwähnten Brief an Pol de Mont bereits explizit als Resultat seiner Eingebung verwendet. Aus der hiesigen Textstelle wird deutlich, dass der Künstler die *inventio* in dem doppelten Sinn von *entdecken* (*découvrir*) und *erfinden* (*inventer*) umschreibt. Er reagiert damit auf die Bedeutungsveränderung des Begriffs *entdecken*, der im 18. Jahrhundert zunehmend für das Auffinden und Inbesitznehmen von geographischem und wissenschaftlichem Neuland aufgreift und dessen Sinnverschiebung die Abgrenzung gegenüber *erfinden* einleitete; also *entdecken* in der Bedeutung von: als eine ausserhalb liegende, bereits existierende, aber bisher verborgene oder unbekannte Sache, die nach einem zumeist planmässigen Suchen erkannt oder aufgefunden wird. Gleichzeitig unterlegt Ensor dadurch, dass er *entdecken* auf die eigenen Träume bezieht, dem Wort eine im 19. Jahrhundert verlorengegangene Bedeutung, nämlich: Offenbaren verborgener äusserer oder innerer Tatsachen (*Gedanken, Geheimnisse*). Er zielt damit auf die Konnotation von *Erfindung*, als durch eigenes Nachsinnen her-

¹⁴¹ Zur Legendenmotivik der Jugend des Künstlers, siehe E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 37 ff.

¹⁴² Erwähnenswert in diesem Kontext ist, dass Marsilio Ficino in seinem *Traktat De Vita Triplici* gegen die Plagen des melancholischen Temperaments u. a. das althergebrachte Mittel regelmässiger Stundeneinteilung empfiehlt (bei E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 220), auf das Ensor – wohl im Sinne einer Bestätigung dieses Typus – zurückzugreifen scheint. Auch galt die gewisse Neigung zum Studium in Zurückgezogenheit als der einzig erlösende Zug des Melancholikers; vgl. 2.3.2.2, 2.3.2.3 und 2.3.3.2.

vorgebrachte Dinge und Vorstellungen, die bisher noch nicht oder nicht auf die gleiche Art existierten.

Es hat historische Gründe, warum Ensor in seiner Äusserung mit dieser Unterscheidung operiert. Sie ist vom Horizont der Genieideologie bedingt und hat eine Sensibilisierung für die Bedeutungsdifferenz von *entdecken* gegenüber *erfinden* eingeleitet, die von dem Anspruch der *creatio ex nihilo* herrührt. Diese ihrerseits beschreibt Erschaffung bisher nicht dagewesener Dinge und entwickelt sich als ästhetischer Massstab in Abhängigkeit von der Vorstellung des aus sich selbst heraus freischaffenden Subjekts (*Genie*) bei gleichzeitiger Verneinung des Nachahmungsprinzips. Die *inventio* war gegenüber der *creatio* zurückgestuft. Sie beruhe – so der Einwand – lediglich auf Kombination oder Assoziation der schon vorhandenen Elemente (*in der Wissenschaft*) und Vorstellungen (*in der Dichtung*) und stehe damit in der alten Tradition der *ars combinatoria*. Lediglich auf dem Höhepunkt des irrationalistischen Geniedenkens wurde *inventio* in der Bedeutung der *creatio* angenähert, bzw. wurde der Erfindung das Attribut *genial* beigefügt, um sie als eine solche auszuweisen. Genial sei eine Erfindung dann, wenn der ihr zugrundeliegende Assoziationsvorgang neu ist und zu bedeutend Neuem führt.¹⁴³

Ensor resümiert mit seinem Ausspruch „*la nuit je composais ou géographiais mes rêves*“ diese Problematik, indem er dasjenige Vorstellungs- oder Bildmaterial entdeckt und kombiniert, welches ihm seine eigene Einbildungskraft unabhängig von jeder unmittelbaren Aussenwahrnehmung – folglich nachahmungsfrei – liefert.

¹⁴³ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 378.

2.3.1.3 Emanzipation und Aufklärung

Der in Ensors Schriften immer wieder formulierte Befreiungsakt von Normen und Werten der Akademie auf die eigene eigentliche Bestimmung hin, ist für das Selbstverständnis des Geniedenkens symptomatisch. Hierin kommt zum Tragen, was historisch den Autonomie- und Authentizitätsanspruch begründet: nämlich die ehemals bestehende Anbindung der Künstler an fürstliche Höfe¹⁴⁴, die aus der Perspektive bürgerlich-aufgeklärter Emanzipationsbestrebung als eine unfreie erscheinen musste. Indem Ensor die Akademie, die ja von ihrer Geschichte her die höfische Kunstorganisation repräsentiert, zum Ziel polemischer Abwehrreaktion erhebt, ideologisiert er den gesellschaftlichen Wandel als Überwindung von Fremdherrschaft, vom Untertanen auf den freien, den eigenen produktiven Energien vertrauenden Bürger. Ensors eingesetzte Befreiungsformel unterliegt jedoch nicht der Absicht, sich unmittelbar gegen die höfische Kultur auszusprechen – denn gesellschaftlich ist er, gemäss seiner Zeit, antibürgerlich –, sondern beliefert mit seiner sich aus der Reaktion heraus konsolidierenden Ich-Findung die im 18. Jahrhundert herausgebildete Genietopik.

Kunsttheoretisch lebt sich Ensors emanzipatorischer Habitus gegen die Ästhetik der Aufklärung aus. Er steht programmatisch gegen jenen rationalistischen Ansatz, der sich einmal am *Kunstwerk* orientiert (*und nicht etwa am schöpferischen Prozess eines künstlerischen Subjekts*) und der andererseits vom Kunstwerk die Objektivierung eines Regelsystems erwartet. Dieses den Regeln verpflichtete Kunstverständnis sieht Ensor nicht nur in der Institution der Akademie, sondern auch im Berufsstand des Kritikers verkörpert.

Der Kunstkritiker, mit der negativen Konnotation des Kunstrichters oder von Ensor auch mit der Metapher der „*Intelligenzbestie*“ bedacht, dessen Bewertung und Prüfung des Kunstwerks auf Einhaltung der kanonisierten Regeln, ist ebenfalls ein Gemeinplatz der gesamten Geniezeit. Dies nicht nur, weil er als Urteilender an sich Autorität bedeutet, deren grundsätzliche Ablehnung das geniale Selbstwertgefühl ausmacht, sondern insbesondere, weil er die Gelehrsamkeit vertritt. Sie zu verneinen resultiert aus dem Anspruch, das Genie habe die „*natürliche unstudierte Schönheit*“ (Edward Young) zum Ausdruck zu bringen.¹⁴⁵ Dem durch die Tradition Erzogenen, wobei die Erziehung in der Anwendung von Regeln mündet, wird so das Ursprüngliche als das Unverbildete, Leidenschaftliche und Echte entgegengesetzt.

¹⁴⁴ Vgl. M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

¹⁴⁵ Siehe: Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 78 f.

Sich von dem Gelehrten loszusagen hat zudem einen gesellschaftshistorischen Grund. Dieser geht mit der angesprochenen bürgerlichen Emanzipationsbewegung einher und ist, soziologisch betrachtet, für das die Dichtkunst ausübende Genie verbindlich bzw. wurde als Argument zugunsten seines Freiheitsbegehrens entwickelt. Es betrifft die ständische Verpflichtung des Dichters gegenüber dem privilegierten Gelehrtenstand, dessen spezifischen Belangen, Fähigkeiten und Wertungen er unterstand. Dementsprechend ging die Poesie im gelehrt-technischen Wissen auf; von den Verfahrensweisen her in der Rhetorik oder aber in der übergeordneten Wissenschaftssystematik. In dieser Hinsicht „*war sie heteronom und entsprechend nachrangig oder instrumentell reduziert*“¹⁴⁶.

Wenn Ensor seine Genialität über die Kritikerfeindlichkeit behauptet – die er in seinen Bildern über den biblischen Kontext mit den Schriftgelehrten gleichsetzt – dann verweist er auf eben diese Wurzel. Sie ist jedoch nicht die der bildenden Kunst.

Denn für ihr emanzipatorisches, von handwerklicher Festlegung sich abkoppelndes Selbstverständnis ist es bekanntlich die Diskussion um die *artes liberales*, also diejenige Forderung der bildenden Künstler der Renaissance nach Anerkennung durch die des *freien Mannes würdigen Künste*. Das anzumerken ist deswegen notwendig, weil Ensor auf diese Weise nicht nur von der Gleichstellung der Tätigkeit des bildenden Künstlers mit der Poesie ausgeht, sondern damit zugleich auch das die *artes-liberales*-Problematik konstituierende, sich an der Wissenschaft orientierende Argument der Naturnachahmung verdrängt. Indem er die Entwicklung der bildenden Kunst verleugnet, reagiert er zugleich auf die die Genieästhetik begleitende Fragestellung: welche der Künste denn die dem *Genie* am meisten gemässe, die schöpferisch-autonome sei. Die bildende Kunst gehörte nicht zu den von ihr favorisierten.¹⁴⁷

Das Argument, mit dem der bildenden Kunst der nun aufklärerisch gefärbte Freiheitsstatus abgesprochen wurde, war ihre Nachahmungsverhaftetheit (*Mimesis*). Dieser Einwand resultiert jedoch nur marginal aus einer Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst selbst (womit gemeint ist, dass die platonische Festlegung weiterhin unkritisch wirksam bleibt). Er ist vielmehr die Folge des Interesses, die Poesie zur spezifisch schöpferischen Kunst aufzuwerten.

Vom Horizont poetischer Genieästhetik galt es, das mit der Naturnachahmung einhergehenden Nachahmungsgebot zu destruieren, um im Gegenzug das authentisch Subjektive für die künstlerische Aussage verbindlich zu machen. Die Nachahmung repräsentierte die Ausrichtung auf den Gegenstand und das Diktum genauer Wiedergabe. Daher wurde sie als objektivistisch verworfen. Statt der Festlegung, das Äussere zu reproduzieren – was aufgrund seines Norm-Charakters bereits die

¹⁴⁶ Ebenda, S. 2.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 326.

ablehnenswerte Autorität bedeutete –, wurde die Freisetzung des produktiven Vermögens gefordert, folglich die aktive Einbildungskraft, die für die autonome Schöpfung des Genies steht. Als Begriff ist sie vom energetischen Modell geprägt, von Bewegung und Dynamik, ermächtigt, den Entstehungsprozess und das schöpferische Potential zum Ausdruck zu bringen. Sie ist erkoren, die durchsetzungsfähige Spitze zu bilden, mit der die Hinwendung zur Innenwelt des Individuums und seines aus sich heraus überragenden Leistungsvermögens abgesichert werden sollte. Die Gefühle, die innere Bewegtheit und Gedanken hatten über die Instanz der Einbildungskraft das Ich zu aktualisieren und seinen kreativen Akt zu bedingen wie zu bestimmen. Sowohl im Inneren als auch nach aussen, also im Kunstwerk und seiner Wirkung beim Rezipienten, bildete die Fähigkeit, Imaginationen zu mobilisieren, das Prädikat. Das war seinerseits auf die Bestätigung des Subjektiven ausgerichtet.

Für die Poesie sollte mit dieser theoretischen Tendenz ihre wesensgemässe Selbstfindung begründet werden. Es stand an, die einmalige Verbindlichkeit einer Offenbarung für sich zu legitimieren und damit jenen Alleinanspruch auf das Offenbaren von Wahrheiten einzulösen. Wahrheiten, die im 18. Jahrhundert nur dichterisch zugänglich gedacht wurden und dementsprechend allein vom Dichter vermittelbar erschienen.¹⁴⁸ Dass es u. a. – aber für den hier vorliegenden Zusammenhang entscheidend – in Konkurrenz zur Malerei geschah, erklärt sich von der Horazischen Festlegung „*ut pictura poesis*“. Wenn also seitens der Poetik behauptet wurde, die Dichtung sei weiter und freier als die Malerei, dann erklärt sich dies über das interne Bedürfnis, sich von poesiefremden Kriterien loszusagen sowie zu widerlegen, die Dichtung sei eine Art Malerei. Mit dem Mimesis-Argument, die Malerei fixiere lediglich die vordergründige Wirklichkeit und wirke ihrerseits fixierend, sollten der bildenden Kunst die schöpferischen Energien abgesprochen werden, um gegenläufig die höchste Potentialität jener imaginationsfördernden Triebkraft für sich zu sichern. Die Malerei könne, so ein aus dem Mimesis-Vorwurf abgeleiteter weiterer Einwand, deswegen die aktive Einbildungskraft nicht erregen (Diderot), weil sie nur eine Handlung darzustellen vermag (Lessing). Sie bleibe daher auf nur ein einziges Moment beschränkt. Im Unterschied dazu gehöre die Poesie zur Dimension der Zeit, da ihr die Darstellung sukzessiver Handlungen wesentlich sei und die Realisation kreativer Prozessualität prinzipiell gegeben.¹⁴⁹

Der Weg der Ästhetik von der realitätsorientierten Nachahmungslehre zur genial-autonomen Kunst, lässt im 19. Jahrhundert schliesslich die Musik die Gipfelstellung unter den Künsten einnehmen. Von Arthur Schopenhauer begrifflich begründet,

¹⁴⁸ Ebenda. S. 1.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 74 ff.

komme der Musik wegen ihrer Wesensart, „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig“ zu sein, der allerhöchste Wert zu.¹⁵⁰

Bemerkenswert ist, dass sowohl die Musik als auch die Poesie zu den Künsten gehören, die Ensor neben der Malerei regelmässig ausübte.¹⁵¹

2.3.2 Kunstproduktion

Obwohl Ensor im Akademie-Kontext das erfolgreiche Erlernen des Handwerks anerkennt, tritt es im Zusammenhang mit seiner Kunstproduktion eher in den Hintergrund. Wenn er schreibt, dass ihm alle Techniken recht seien, so soll dies weniger ein Verweis auf seine handwerkliche Virtuosität als auf seine stets fortlaufende schöpferische Dynamik sein. So wie Ensor ständig Techniken wechselt, so wechselt er seine Stile.¹⁵² Beide Wechsel sind Mittel, einer künstlerischen Erstarrung, der Stagnation, vorzubeugen, wie es Ensor in einem Brief vom 30. September 1928 an André de Ridder formuliert:

Leider, mein lieber Freund, kann ich die meisten Maler weder verstehen noch lieben. Sie legen sich ein für allemal auf eine Manier fest, sie sind für immer festgefahren, in ärmlichen, gedankenlosen Übungen erstarrt, jedem Gefühl, jeder Regung entzogen, gehen sie im Eintakt ihren eingekesselten, immer selben Weg. Ah, wenn sie nur auf ihre Vision hören könnten, ah, wenn sie nur ihrem Gefühl freien Lauf lassen und lieben könnten, dann würde sich ihr ach so beschränktes Verfahren öffnen und erweitern. Man muss sein eigenes Verfahren erfinden. Jedes neue Werk soll sich eines neuen Verfahrens bedienen.

Der von Einflüssen, Behinderungen und den Verführungen eines allzu sicheren Handwerks befreite Maler würde die immer wechselnden, immer neuen Aspekten der Wesen und der Dinge kräftiger wiedergeben. Dann wäre das Werk rein und schön, es würde unsere Gedanken, unsere Demut und unsere Freuden widerspiegeln.¹⁵³

Daraus wird deutlich, dass Ensors Kunstideal auf der Dynamik des produktiven Schaffens basiert. Als solches hat es das bereits Geleistete stets auf ein Neues hin zu überwinden und bestimmt sich in seiner Konsequenz als unbegrenzt fortlaufen-

¹⁵⁰ Ebenda, S. 407.

¹⁵¹ „Hélas, lieber Freund, ich bin sehr beschäftigt mit Ballett, Malerei, Schreiben, Musik etc.“ James Ensor an Georges Creten, 2. März 1924, AAC Inv. Nr. 8342, zitiert nach Kat Zürich/Antwerpen, S. 324.

¹⁵² Das findet in dem von ihm praktizierten Wechsel in die beiden anderen geniegerechten Kunstsparten der Literatur/Poesie und dem musikalischen Komponieren/Ballett seine Fortsetzung; vgl. 4.2.

¹⁵³ *Lettres de James Ensor à A. d. Ridder* (Brief v. 30. 9. 1928), 1960, S. 63 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 132).

der Imaginationsprogress. Damit untersteht Ensors Kunst- und Künstlerkonzeption der Ganzheitsidee, die für das romantische Denken verbindlich ist. Das Genie wird unbegrenzt schöpferisch gedacht und bekommt als Subjekt die Gewichtung von Unendlichkeit. Die unendlich vorgestellte schöpferische Potenzialität verhält sich hinsichtlich des Werks relativierend sowie eben auch sprengend, da das Werk gegenüber dem infiniten Imaginationsfluss des Genies einen bloss stationären Status einzunehmen vermag. Für die Beziehung zwischen schöpferischer Dynamik und Werk ergibt sich, dass alles konkret Geschaffene als ein Begrenztes vom Genie überstiegen wird und letztlich, weil es auf dem Weg zur Realisation seiner schöpferischen Unendlichkeit zu überwinden ist, auch negiert wird.¹⁵⁴⁺¹⁵⁵

Von hier begründet sich denn auch Ensors propagierte und daher bewusst praktizierte Stil- und Technikenpluralität, die den Gedanken der unendlich-genialischen Potenz repräsentiert.¹⁵⁶

Der Antrieb für die Imaginationsbildungen bzw. für die Kunstproduktion wird von Ensor im Gefühl gedacht. Da sein Fürsprechen für das Gefühl die Vernunft ausschliesst bzw. ihre Bekämpfung eines seiner wesentlichen Anliegen ist, ist seine Position eindeutig eine irrationalistische.

Und ich sage noch: die Vernunft ist Gegner der Kunst. Die von der Vernunft beherrschten Künstler verlieren jedes Gefühl, der kraftvolle Instinkt wird geschwächt, die Inspiration verarmt, dem Herzen geht der Elan aus, und am Ende des langen Fadens der Vernunft hängt die ungeheuere Torheit oder die Nase eines Hüters.¹⁵⁷

Die hier vorgebrachte entschiedene Ablehnung der Ratio und damit des Vernünftig-Bewussten – polemisch zur repressiven Kontrollinstanz aufgeladen – bedeutet umgekehrt das Eintreten für das organische Entfalten aus dem Traumhaft-Unbewussten. Dies sieht Ensor im Gefühl als dem unmittelbaren Ausdruck seiner Innerlichkeit und in Anlehnung an das unbewusste Produzieren der Natur begründet.

¹⁵⁴ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 131 u. S. 277.

¹⁵⁵ In diesem Zusammenhang sei auf Ensors Praxis verwiesen, seine Werke auch nach Jahren noch zu überarbeiten bzw. weiter zu bearbeiten. Siehe hierzu J. H. v. Waldegg, *Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 262.

¹⁵⁶ Siehe 3.1.1.

¹⁵⁷ *Mes écrits (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE, 1920) 1974, S. 82 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 190).*

2.3.2.1 Gefühl, Affekt und Schöpfung: Naturdetermination der Genialität in negativer Abhängigkeit vom Nachahmungsgebot

Für Ensor ist die Natürlichkeit des Gefühls signifikant. Die Instanz des Gefühls tritt im Sinne des ursprünglich definierten Denkens und der natürlichen Weise der Erkenntnis auf. Von der substantiellen Naturverhaftetheit des Gefühls, leitet Ensor für seine Kunst den Anspruch auf Wahrhaftigkeit, auf allgemeinverbindliche (*absolute*) Gültigkeit ab. Die Naturgegebenheit des Gefühls bildet denn auch die moralische Rechtfertigung, sich mit emanzipatorischem Pathos für einen malerei(ur)eigenen Selbstaussdruck einzusetzen. Diesen bestimmt er in Abwendung von Mimesis bzw. er definiert ihn gegenüber einem denotativen Objekt- und Objektivationsbezug negativ. Ausgehend vom nachfolgenden Zitat soll eine nähere Auslegung beginnen.

Ich habe die Verwirrung der Professoren vor meiner ruhelosen Arbeit nie begriffen. Ein geheimer Instinkt leitete mich, überdies ein Verständnis für die Seeatmosphäre, die ich mit den Lüften einatmete, mit den perlenden Dämpfen einsog, aus den Wellen schöpfte und in den Winden hörte. Das phantastische Wogen der von Chimären bevölkerten Wolken, der Tanz der Täuschungen, das Kreischen der Möwen, die höchsten Klänge verliebter Sirenen und das langgezogene Heulen des Sturmes erfüllten mich mit erfinderischer Beschwingtheit und zügellosen Kühnheiten [d'allegresse inventive, de témérités désordonnées]. Die bewundernswerten Rippen des Riesenkohls wie auch seine herrlichen Formen verfolgten mich genauso wie die strengen Linien eines David oder die gebrochenen von Delacroix oder die fleischigen von Rubens, seines Vorbildes, und die erhabenen und virginalen Figuren des schönen Ingres im Museum entrissen mir Schreie voll Enthusiasmus [cris d'enthousiasme].¹⁵⁸

Oft von Gegenwinden getrieben, segelte ich aufs Geratewohl fabelhaftem Neuland zu. Dies trug mir die Wonnen der von unendlich nuancierten Träumen bevölkerten Horizonte ein. Ab und an – von felsigen Küsten, von Grundwellen und Urtiefen oder von Uferbänken aus, die mit bürgerlichen Bären, Lebertran schwitzenden Robbenmalern, Talmisirenen, miauenden Merlanen, erbärmlichen und sauerkrautigen Kunstkritikern schwer beladen waren – musste ich, der vieles schlecht erträgt, gegen dies alles und jeden vorgehen: Gegenwinde oder Passatwinde, Äquinoktialfluten, warme und kalte, aber nie lauwarme Strömungen. Was für ein von Trost spendenden Regenbogen unterbrochenes Elend, was für fröhliche Leiden, was für gemischte freudige Gefühle!¹⁵⁹

¹⁵⁸ Absatzgliederung an den Originaltext angeglichen; die Übersetzung im Kat Zürich/Antwerpen, S. 188, lässt den Absatz erst nach dem nachfolgenden Satz enden.

¹⁵⁹ *Mes écrits (Discours pour la réception à l'Académie Royale de Belgique, 1925)* 1974, S. 95 f.

Abermals aus dem Akademiekontext heraus formuliert Ensor seine Vorstellung von sich als einem Genie. Dies vermittelt sich nicht zuletzt über die sich durch die gesamte Passage durchziehende Strommetaphorik, die die Odyssee als Sinnbild des nichtuntergehenden und folglich allen Gefahren trotzens Christentums¹⁶⁰ paraphrasiert.

Der Strom als Metapher für das Genie ist ein Gemeinplatz.¹⁶¹ Mit seinem Bild von den Ursprungsenergien der Natur wird die göttlich-majestätische Allnatur evoziert, um für die schöpferischen Energien des Genies, für seine vorwärtsstrotzende Dynamik, seine unentwegt drängende Schaffensfreude bis hin zum begeisterungsvollen Schaffensrausch emphatisch einzustehen. Nicht nur das rauschhafte Identitätsgefühl vermag in dem Vergleich mit ihm abgedeckt zu werden. Auch der irrational-expansive Ganzheitskult der Romantik, der das Naturganze nicht als eine bereits universal realisierte Präsenz (Spinoza), sondern als zu immer neuen Realisationen drängende schöpferische Potenz denkt, fand in seinem Gleichnis einen sinnhaften Ausdruck.¹⁶² So heisst es etwa in der *Französischen Enzyklopädie* im *Enthusiasmus-Artikel* in bezug auf das Genie:

*Man könnte es mit grossen Strömen vergleichen, die an ihrer Quelle nur schwache Bäche scheinen, sie rinnen, schlängeln sich, wachsen an, und die Sturzbäche aus den Bergen, die Flüsse der Ebenen vereinigen sich mit ihnen, lassen ihr Wasser anschwellen, bilden ein Ganzes mit ihnen: nun ist da kein leichtes Murmeln mehr, sondern ein mächtiges Brausen, das sie hervorrufen. Sie wälzen majestätisch ihre Fluten in den Schoss des Ozeans, nachdem sie die glücklichen, von ihnen getränkten Länder bereichert haben ...*¹⁶³

Über die Gestalt des Strömens, deren Ich-Perspektive die unmittelbare Analogie zum Schöpfer – und damit eine Identität mit dem Schöpfer – leistet, werden von Ensor folgende geniereflexive Momente zur Geltung gebracht.

Den schöpferischen Prozess beschreibt er als ruhelos und vom geheimen Instinkt geleitet. Die Ruhelosigkeit zielt auf das Dranghafte und Unbedingte, nämlich produzieren zu müssen. Zugleich beinhaltet sie den Zustand des Erregtseins als angespannter Gefühlslage, was auf die besondere Sensibilität des Künstlers verweisen soll. Indem sich Ensor auf den Instinkt beruft, präzisiert er den Unruhezustand dahingehend, dass er ihn als einen angeborenen festlegt, der von der Natur zum

¹⁶⁰ Zur christlichen Deutung der Odyssee, die den Mastbaum, an den der unsterbliche Meerfahrer angebunden war, mit dem Kreuz Christi vergleicht oder das Schiff mit der Kirche gleichsetzt, die von Fluten und vom Sturm umhergeworfen wird, aber nicht untergeht, siehe H. Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1966, S. 281 ff.

¹⁶¹ Vgl. Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 271 ff.

¹⁶² Zur Verbindung der spinozischen Ganzheitsidee mit dem Genie-Gedanken siehe ebenda, S. 129 ff.

¹⁶³ Zitiert nach: ebenda, S. 272, Anm. 189.

Zweck des Lebens bzw. Überlebens dem Organismus als Verhaltensweise oder Reaktionsbereitschaft immanent ist. Der Instinkt bedarf auch keiner Übung, weil er angeboren ist. Dementsprechend stellt er ein naturauthentisches Aktionspotential des Menschen dar. Dem naturdeterminierten Ursprünglichkeitsgedanken, über den sich das genialische Sein definiert, wird so zugearbeitet. Die physiologische Ebene ist mit dem Attribut „*geheim*“ zugleich ins Mythische verklärt. Es ist darauf ausgerichtet die Unerklärbarkeit des schöpferischen Drangs zu signalisieren, um hierüber das Bild eines Inspirierten anklingen zu lassen. Mit der Berufung auf den „*Enthusiasmus*“ am Ende des Absatzes, ist der antike Inspirationstopos dann auch direkt angesprochen. Die Inspiration in der Bedeutung einer göttlichen Eingebung und eines Ergriffenwerdens durch eine überwältigende Macht beinhaltet als Enthusiasmus, dass der Gottesbegeisterte von Sinnen, von der Vernunft verlassen sein muss, um die göttlichen Wahrheiten im göttlichen Wahnsinn durch sich übermitteln zu können. Dieses Prinzip der *göttlichen Einhauchung* ist von Ensor geradewegs, da es auf den natürlichen Instinkt bezogen ist – und so das kontrollierende bzw. vernunftgelenkte Bewusstsein ausschliesst – auf die Vorstellung eines Naturereignisses hin überformt. Es ist zu der *durch ihn* und *als er* zur Wirkung kommenden Naturgewalt umgedeutet. Demzufolge präsentiert sich Ensor sowohl als Objekt der Natur als auch als ihr Subjekt. Sie wirkt durch ihn und ist seinerseits nicht gesteuert, so wie sich der Künstler als Natur realisiert. Ensor integriert damit das Über-Bewusste der Inspirationslehre in das organische Unter-Bewusste der Natursphäre.

Mit diesem Ineinanderfallen zweier an sich unterschiedlich begründeter Produktionskonzepte trägt Ensor der Entwicklung innerhalb der Genieästhetik Rechnung. Diese war nämlich einerseits bestrebt, theoretisch die Inspirationslehre zurückzudrängen, um gegenläufig den Autonomieanspruch des naturhaften Genies aus sich selbst heraus schlüssig zu machen. Sie vermochte andererseits in der Darstellungspraxis nicht darauf zu verzichten, die gegenüber dem Autonomieanspruch des Genie-*Subjekts* heteronome Inspirationslehre als Argument weiterhin anzuführen. Nach Jochen Schmidt sind zwei Gründe hierfür ursächlich: a) die irrationalistische Komponente der Inspirationslehre, die gegen die rationalistische Regelpoetik als ein mögliches Geschütz zur Verfügung stand¹⁶⁴, das zudem bereits durch die Tradition autorisiert war. b) Darüber hinaus verlieh der antiquierte Inspirationstopos dem Dichtertum ein spezifisches Pathos und eine höhere Würde als die Vernunft-Normalität der Nachahmungslehre¹⁶⁵, was dem übermenschlichen Geltungsdrang des Genies entgegenkam.

Weiter schreibt Ensor, dass ihn über diese naturbedingte, unerklärbare innere Triebhaftigkeit hinaus ein Verständnis für die Seeatmosphäre leitete. Sein richtiges,

¹⁶⁴ Ebenda, S. 134.

¹⁶⁵ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 134.

weil wesensmässiges Erfassen des Naturphänomens, sein Sicheinfühlen begründet er damit, dass er die Seeatmosphäre „mit den Lüften einatmete, mit den perlenden Dämpfen einsog, aus den Wellen schöpfte und in den Winden hörte“. Er hat sie mit und durch seine Sinne hindurch erfasst (*begriffen*). So ist sein „Verständnis“ für die Natur, das mit dem Terminus *intuitive Erkenntnis* auszulegen ist, in zweifacher Hinsicht naturbedingt. Zum einen ist die Natur als auf ihn einwirkendes Phänomen der Auslöser für seine Wahrnehmung. Zum zweiten ist sie in der Gestalt der Sinnesorgane das Medium der Wahrnehmung. Als solche tritt sie in der Eigenschaft der die Naturdaten aufnehmenden Instanz auf.¹⁶⁶

Bemerkenswerterweise führt Ensor, um zu zeigen, dass seine Malerei die Naturnachahmung in der Mimesis-Bedeutung ausschliesst, bei der Aufzählung der Sinne den Sehsinn nicht an. Seine Kunst steht folglich in keinem Nachahmungsverhältnis zur erscheinenden Wirklichkeit. Sie ist kein Ergebnis des nach aussen gerichteten Sehvermögens, sondern der inneren Einbildungskraft. Gleichsam vor dem geistigen Auge lässt sie Bilder (*Visionen*) entstehen, die als schöpferische Weiterverarbeitungen (*Transformationen*) – im Hinblick auf ihre Gestalt Neubildungen – der durch die übrigen Sinne aufgenommenen Aussenwelt begriffen werden. Ideologisch wird so das Abbilden der äusseren Wirklichkeit ausgeschlossen. Gegen dieses Verfahren, das Ensor mit Eindeutigkeit auf denotativem Niveau gleichsetzt, propagiert er das Vieldeutige, gegen das Bestimmte setzt er das Unbestimmte, gegen das wirklich Gegebene das Phantastisch-Fiktive, das Wunderbare und Verrätselte sowie das analog zum Traum als Vision Erdachte (*phantastische Wogen, Chimären, Täuschungen, Sirenen*). Das als „*geheimer Instinkt*“ sich zunächst bloss andeutende Eintreten für das Entfalten des Organischen aus dem Traumhaft-Unbewussten wird so konkret geltend gemacht.

All den Erzeugnissen seiner Schöpferkraft haftet zudem der Anspruch an, stets neuartig zu sein. Qualitativ ist das Neuartige in der Weise bestimmt, dass es sich gegen die Regeln oder die Masshaltung ausspricht. Über die Wortwahl *témérités* (*Waghalsigkeit, Tollkühnheit, Verwegenheit, verwegene Tat*) und *desordonnées*: (*ungeregelt, unordentlich, zerfahren, zügellos, masslos, liederlich*) – getragen vom Odysee-Kontext in seiner Dimension, eine Metapher für die Passion Christi zu sein – wird für Grenzüberschreitungen plädiert. Als solche beinhalten sie, dass die Innovationen im Sinne von Form(er)findungen moralische Schranken durchbrechen sollen vom Künstler den Einsatz seines Lebens (*Lebensgefahr*) verlangen.¹⁶⁷ Die Hingabe

¹⁶⁶ Inwieweit die Rezeption auch eine verarbeitende oder transformierende Leistung sein kann, problematisiert Ensor nicht.

¹⁶⁷ Der Encyclopédie-Artikel „*Sur le génie*“, 1757, der von Saint-Lambert stammt, aber wahrscheinlich von Diderot überarbeitet wurde, artikuliert eine Position, in der das Genie zu einem psychopathologischen Phänomen, zu einem „*monstre*“, das im Ästhetischen wie im Moralischen im Gegensatz zu allem Konventionellen tritt und diesen Gegensatz in seiner eigenen Person zu einer provozierenden Ambivalenz von moralischer

des Lebens intendiert die Authentizitäts- bzw. Wahrhaftigkeitsproblematik. Sie untersteht der Vorstellung von Unendlichkeit und Omnipotenz, die sich nur unter solchen extremen Bedingung wie des persönlichen Lebenseinsatzes – und das als ein sich in Antithese zur Gesellschaft vollziehender Prozess – zu realisieren vermag. Die Grenzüberschreitung im Sinne eines Bruchs mit Konventionen wird weiter thematisiert, indem Ensor den Formen des Riesenkohls die Leistungen von Künstlern aus vorangegangenen Epochen gegenüberstellt. Es ist eine provokante Betonung der Gleichrangigkeit vom Phänomen eines Gemüsestücks mit Werken anerkannter

Künstler (*Genies*). Sie bildet zum einen eine Verteidigung gegen diejenigen Angriffe, die die Darstellung eines Kohls als „niedrigen Sujets“ (*Hierarchie der Kunstgattungen*) abqualifiziert haben mochten. Zum anderen und damit einhergehend soll zum Ausdruck kommen, dass die Phänomene, die ihn begeistern und inspirieren, ausschliesslich nach der Intensität ihrer Wirkungsbeschaffenheit – Ausdrucksseite der Objekte bzw. die durch sie hervorgerufene Affektivität beim Subjekt – bewertet werden. Die Gleichstellung der Ergebnisse der Maler mit den Formen des Riesenkohls soll folglich keine Abwertung jener bedeuten, sondern zielt auf die Gleichrangigkeit des ihn Anrührenden ab. Über die Annäherung von Kunst an die Natur wird ebenso die Bedeutungshierarchie des von diesen jeweils Hervorgebrachten negiert, wie auch die Kunst durch die Legitimationsbemühung, Natur zu sein, vom Prädikat der Künstlichkeit, befreit wird. Umgekehrt wird die Natur von dem Stigma einer unästhetischen Formbildung losgesagt.¹⁶⁸

Ensors Aufführen der Künstler aus vorangegangenen Epochen hat ausserdem die Funktion, sich selbst in eine genealogische Reihe einzugliedern und zugleich die eigene künstlerische Universalität herauszustellen.

Die Künstler, die Ensor hier nennt, bilden von ihren vertretenen Kunstrichtungen her Gegenpole: David und sein Schüler Ingres als Vertreter des Klassizismus; Rubens und Delacroix, die stilistisch als Koloristen barocker Prägung klassifiziert werden. Die Gegensätzlichkeit von Ingres und Delacroix (nach Friedländer *romantisch-linearer Klassizismus gegen koloristisch-barocke Romantik*¹⁶⁹) fand zudem in einer persönlichen Feindschaft beider Maler untereinander ihren Ausdruck. Ensor präsentiert sich als eine Synthese aus diesen sich antithetisch zueinander verhalten-

Verwerflichkeit und ästhetischer Faszination steigert. Vom Kunstwerk wird demzufolge verlangt, „*négligé, irrégulier, sauvage*“, d. h. nachlässig (*verwahrlost*), keine Regel beachtend, ungebändigt (*wild*) zu sein und somit jeder Regelschönheit des Geschmacks (*goût*) entgegengesetzt; hierzu vgl.: R. Warning, *Genie*, Artikel (I), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 282.

¹⁶⁸ Vgl. Ausführungen zur Karikatur und Arabeske in Abgrenzung zum Historienbild in: **3.2.2.2 – 3.2.2.4.**

¹⁶⁹ Zur Feindschaft zwischen Ingres und Delacroix siehe etwa W. Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1977, S. 88 ff.

den Kunstäusserungen. Er zeigt, indem ihm diese Gegensätze, unter Berufung auf *Enthusiasmus*, Schreie entreissen bzw. ihn verfolgen und er ihnen daher ausgeliefert ist, dass sie mittels eines rauschhaften Zustands von ihm aufgenommen sowie in ihn eingegangen sind. Über solch eine Einverleibung erscheinen sie nicht nur als Objekte seiner Bewunderung, sondern auch als Antipoden seiner eigenen künstlerischen Spanne. Mit der Vereinigung oder auch Überwindung der Gegensätze in seiner Person sucht Ensor auf die eigene künstlerische Allseitigkeit, mithin Omnipotenz zu verweisen.

Die Naturgemässheit der Kunstsphäre klingt dabei insofern an, als vorangegangene Künstlergenerationen – und zwar über die Umformung des übernatürlichen Enthusiasmus zum Naturereignis hin – ein Teil von Ensor geworden sind. Sie haben sich ihm substantiell einverleibt, womit sich Ensor als organisch-determinierte Weiterentwicklung darstellt. Dies vermittelt sich sowohl über das programmatisch gemeinte Gleichsetzen der Kunst- mit der Natursphäre innerhalb der Schilderung, wie auch bereits aus dem Genieverständnis an sich, das sich ja als das Natur-Sein definiert. In seiner Konsequenz weitergedacht, bedeutet dies, dass die Werke anderer Maler dann auf Ensors Schaffen anregend wirken können, wenn es sich um genialische Leistungen handelt, denen der Status von Naturhaftigkeit und Ursprünglichkeit a priori immanent ist.¹⁷⁰

Im nachfolgenden Absatz ist der Produktionsbereich um die Thematik der Publikumswirksamkeit erweitert. Die Reaktion auf Ensors Kunst und diese wiederum in ihrer Auswirkung auf ihn und seine Produktion, der Schaffensvorgang im gesellschaftlichen Kontext, bildet den thematischen Schwerpunkt.

Die Gesellschaft/das Publikum beschreibt Ensor hierbei als eine gegen ihn gerichtete Kraft. Ihre Gegenwirkung wird jedoch nicht als eine unproduktive (*destruktive*) ausgelegt, sondern fungiert in bezug auf die schöpferischen Energien im Sinne eines Antriebs für immerwährende Imaginationen. („*Oft von Gegenwinden getrieben, segelte ich aufs Geratewohl fabelhaftem Neuland zu. Dies trug mir die Wonnen der von unendlich nuancierten Träumen bevölkerten Horizonte ein.*“) Die Analogie zur Passion Christi ist damit angedeutet. Sie vermittelt sich als der Widerstand der anderen gegen den auserwählten einzelnen (*Kreuzigung*), um das Dasein zu überwinden (*Erlösung*) zugunsten eines unendlich gedachten Seins (*Jenseits*), das hier gleichwohl als ein ästhetisches bestimmt ist. Die Gesellschaft ist für Ensor die bürgerliche Gesellschaft („*bürgerlicher Bär*“) und die Praxis ihrer Kunstvermittlung die

¹⁷⁰ „*Es lebe der unwissende und übernaive Maler! seid gegrüsst, Rubens, Vinci, Michelangelo, Ingres und auch Ihr, grosser sorgenvoller Goya, und Ihr, blendender Turner, und Callot, und Rosa, geistreicher Stichler, und Cellini, wütender Messerstecher ...*“ in: *Mes écrits (Une réaction artistique au pays de Narquoisie, 1900)*, 1974, S. 37 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 196).

Salonmalerei („*Lebertran schwitzende Robbenmaler*“), der der Kunstkritiker vorsteht und gegen die er seinerseits kämpft.

Die Reaktionen, die Ensor mit seiner Kunst ausgelöst habe, seien von extremer Ausprägung („*warme und kalte, aber nie lauwarne Strömungen*“) gewesen. Das seinerseits verbucht Ensor positiv im Sinne einer intensiven Wirksamkeit sowie des eigenen Besondersseins und grenzt sich umgekehrt von Mittelmässigkeit, Normalität oder Angepasstheit ab. Gleichzeitig habe er, weil er empfindlich sei, die heftigen Reaktionen schlecht ertragen. Sie haben ihm Leid und Elend zugefügt, welches die Malerei ihrerseits aufgehoben habe („*von Trost spendenden Regenbogen unterbrochenes Elend*“). Mit dem Bild des Regenbogens wird jedoch nicht nur der Koloritaspekt hinsichtlich Ensors Malerei betont, sondern es ist auch der Symbolwert dieses Naturphänomens abgerufen. Der Regenbogen bedeutet das Zeichen kosmischer Bindungen oder auch die Vermittlung zwischen Erde und Himmel; im christlichen Sinne meint er das Zeichen des Zorns und der Gnade (*der Regenbogen als Thron des Weltenrichters*). Seine Farben stehen für die Gaben des heiligen Geistes und vermögen den Ausdruck göttlicher Herrlichkeit einzuschliessen. Sie sind in diesem Zusammenhang nur Gottvater, Christus, der Taube des Heiligen Geistes – also der Trinität – vorbehalten.¹⁷¹

Der Regenbogen, mit Ensors eigenen Leidensgefühlen in Verbindung gesetzt, die er zudem als fröhliche ausweist („*was für fröhliche Leiden, was für gemischte freudige Gefühle*“), aktiviert den Melancholiker-Topos. Diese Deutung geht auf zwei Quellen zurück. Einmal auf Goethes Verse, die auch Schopenhauer in seiner Abhandlung „*Vom Genie*“¹⁷² zitiert:

*Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.*¹⁷³

Das andere Mal auf Michelangelos bekannte Selbstdarstellung als Melancholiker in einem seiner letzten Gedichte:

*La mia allegrezza' è la maniconia.*¹⁷⁴

¹⁷¹ Vgl. S. Rösch, *Der Regenbogen in der Malerei*, in: *Studium generale* 13, 1960.

¹⁷² A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Hg. A. Hübscher, 3. Bd.: Band II der *Welt als Wille und Vorstellung*, Wiesbaden 1972, S. 438 f; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 107.

¹⁷³ J. W. v. Goethes Sammlung *Sprichwörtlich*, V. 313 ff, Weimarer Ausgabe, I, 2, S. 237, in: Artemis-Ausgabe, Bd. 1, S. 429; vgl. *Saturn und Melancholie*, S. 340, Anm. 46.

¹⁷⁴ Die Dichtung des Michelangiolo Buonarrotti, Hg. C. Frey, Berlin 1964, Nr. LXXXI; Vgl. *Saturn und Melancholie*, S. 430; und Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 107.

Beiden Quellen immanent – und ebenso auch Ensors Darstellung – ist die positive Bewertung des Leidens bzw. der Künstlerdepression. Als Melancholie beinhaltet sie den den Ingeniösen auszeichnenden Künstlerwahnsinn (*dichterischen Enthusiasmus*).¹⁷⁵ Die Tradition des antiken Melancholiebegriffs wirkt hier nach, der neben den depressiven Phasen die manischen Erregungsformen einschliesst. Daher wurde die Wirkung der Melancholie mit der des Weines verglichen. In der Spanne seiner kurzweiligen Wirkung vermittelte sich das, was den Melancholiker aufgrund seines Temperaments dauerhaft auszeichnete und begleitete: das Hin-und-Herschwingen zwischen Begeisterung und Müdigkeit, die in gedrückter Stimmung aufgehen.¹⁷⁶ Da aber die Zitierten das „*Behagen*“ (Goethe) oder die „*Freude*“ (Michelangelo) attributiv in Bezug zur Melancholie setzen, drücken sie gegenüber dem antiken Melancholiebegriff ein differentes Verständnis aus. Indem nämlich die positive Gefühlsdimension attributiv auftritt, wird sie zugleich aus der Melancholie hinausverlagert und erscheint im Verhältnis zu dieser verselbständigt, eigens betont und von entgegengesetzter Wertigkeit. Für den Melancholiebegriff bleibt zu konstatieren, dass für ihn die Wechselfolge der Stimmungen nicht mehr verbindlich ist oder zumindest nicht so selbstverständlich, dass er sie abdeckt.¹⁷⁷ Dafür mag partiell die medizinische Literatur verantwortlich sein, die zunehmend die Melancholie negativ und primär als krankhafte Erscheinung auffasste bzw. sie einseitig auf den depressiven Zustand reduzierte.¹⁷⁸ Darüber hinaus ist für die Bedeutungsverschiebung die christliche Interpretation des Leids als ursächlich anzusehen, die im Sinne des Martyriums das Leid positiv überhöht.¹⁷⁹ Unter dem Aspekt der dunklen Gemütsverfassung kommt die Melancholie als Topos von der Künstlertollheit zum Tragen, der in der Neuzeit den Künstler in seiner genialen Veranlagung sowohl charakterisiert als ihn auch geradezu substantiell begründet. Die Melancholie avanciert zur „*Mutter des Genies*“ (Lavater) und verleiht ihm einen tragischen Grundzug.¹⁸⁰

Nach neuzeitlichem Verständnis, bestimmt sich die Melancholie des Genies als subjektive Gefühlsdisposition und bedeutet einen quasipathologischen affektiven Trauerzustand der Seele. Seine Spezifik geht in einem gesteigerten Wissen um sich selbst auf und steht nun für die denkbar intensivste Form der Selbsterfah-

¹⁷⁵ Zur Verbindung der platonischen Vorstellung vom dichterischen Enthusiasmus mit der Melancholie durch Marsilio Ficino (*De triplici vita*, Florenz 1489), in: *Saturn und Melancholie*, S. 367 – 394; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 106; und E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 29.

¹⁷⁶ Aristoteles, *Problemata*, Hg. H. Flashar, S. 250; vgl. auch *Saturn und Melancholie*, S. 55 ff; und Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 106.

¹⁷⁷ Vgl. auch *Saturn und Melancholie*, S. 319 ff.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 92 ff und S. 125 ff; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 106.

¹⁷⁹ Zur Idealisierung des Leidens im Genie-Kult: E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 55 ff; zur Profanisierung des Läuterungsgedankens: ebenda, S. 68 ff.

¹⁸⁰ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 109.

nung.¹⁸¹ Einer Selbsterfahrung, die deshalb als tragisch durchlebt wird, weil der geniale Mensch als Melancholik gewahr wird, dass sein Leben gefährdet ist. Somit begleitet ihn stets das Bewusstsein der eigenen Endlichkeit. Gleichzeitig, weil der Melancholiker ein Genie ist und göttergleich über alles Menschlich-Gewöhnliche erhaben, ist er befähigt, ideales Sein vorstellend zu beanspruchen, zu erstreben oder möglicherweise nur als uneinlösbare Sehnsucht (*Ideal- und somit Absolutheitsanspruch*) abzutun¹⁸². Er wird demnach aus der Perspektive einer Idealsphäre mit der Beschränktheit der Existenz (*Realität und Endlichkeit*) konfrontiert, was den quälenden Widerspruch, an dem der Melancholiker bzw. das Genie leidet, bedingt. Gleichwohl bescheinigt ihm das Leiden an diesem Widerspruch die Teilhabe an dem eigentlichen, wahren, eben dem wahrhaftigen Sein, wodurch sich die Bejahung des Leidens, die bis zur Wehmutslust zu gradieren vermag¹⁸³, erklärt. Das genussvolle Leiden fungiert nicht zuletzt auch im Sinne eines Arguments hinsichtlich genialischer Unbegrenztheit (*göttlicher Omnipotenz*), sowie es kraft seines Erlebnischarakters als Beweis für diese begriffen wird.

Die Auffassung, die Genialität schliesse das Tragische ein, drückt Ensor – neben dem direkt angesprochenen Melancholie-Topos – bereits über die Odyssee-Adaption als Sinnbild der Irrfahrt schlechthin aus. In diesem Kontext verweist der Regenbogen – insbesondere in der Verbindung mit Winden, Fluten und Strömungen – auf Saturn als den Herrscher der Melancholie sowie auf den Melancholiker als Saturnkind¹⁸⁴. Damit wird das Moment des fortwährenden Schaffensflusses mit dem der tragischen Bestimmung (*Schicksal*) zur Deckung gebracht. Das Grenzüberschreitende oder expansiv Entgrenzende des genialischen Unendlichkeitspotentials erscheint kraft seiner Befähigung, Vollkommenes zu beanspruchen, bei der Bemühung um Realisation als ein von dem irdischen Verhaftetsein behindertes.

Der Antrieb für das Geniedenken, die traditionelle Verbindung von ingeniöser Veranlagung und Melancholie für sich zu aktualisieren, ist als Gegenposition zur Aufklärung motiviert. Die Tiefe schwarzer Emotionalität, der Kult des Dunklen, der – basierend auf der platonischen Verbindung von Weisheit und Tollheit – letztendlich im Obskurantismus aufgeht, bietet sich als das geeignete Gegenbild an, um gegen das falsche Licht der Aufklärung, gegen den hellen Schein des Vernunftsglaubens, sinnhaft zu opponieren.¹⁸⁵

¹⁸¹ Melancholie als gesteigerte Selbsterfahrung, in: *Saturn und Melancholie*, S. 334 ff.

¹⁸² Siehe Schmidts Darstellung von Goethes Auffassung des Tragischen als einer anti-transzendenten bzw. einer weltbejahenden in: Ders., 1985, Bd. 1, S. 265 f; zur Tragik als Widerspruch von Kunst und Leben in: ebenda, S. 341 ff.

¹⁸³ *Saturn und Melancholie*, S. 334 ff.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 457 f.

¹⁸⁵ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 102 ff und S. 105 ff.

2.3.2.2 Leiden als Bedingung

Gefühl für Kunst ist vielleicht eine Verbindung von Bescheidenheit, mühsamer Arbeit, Opfer und vor allem Empfindungsvermögen. Reiner Leidenszustand. Ich glaube, dass Herz und Bewusstsein sehr stark gelitten haben müssen, um die Schönheit, Schwester aller Tugenden, zu schätzen und zu verstehen. Da die Werke der grossen Meister im Leiden geschaffen wurden, sind sie den Massen fremd, und doch kann man den jungen Künstlern nicht sagen, leidet mit uns, leidet viel, leidet immer, leidet mit uns ... und ihr werdet grössere Künstler sein.¹⁸⁶

Wie aus der Textstelle hervorgeht, unterliegt Ensors Verständnis von der Tragik des Genies christlichem Denkmuster. Dies ergibt sich aus der unbedingten Anbindung der Kunstproduktion an das Leiden als Opfer sowie über die gesellschaftliche Dimension dessen. Dabei wird das Leiden in mehreren Sinnfunktionen wirksam.

Einmal wird es zur psychologischen Primärbedingung für die Kunstproduktion. Es wird innerhalb des schöpferischen Prozesses aufgrund seiner besonderen Intensität als Gefühl im Sinne des Irrationalismus zur Sensibilisierung für die Kunstproduktion genutzt. Diesen hohen Stellenwert für den schöpferischen Prozess hat das Leiden deshalb, weil es in seiner Eigenschaft als schmerzvolle Erfahrung ethisch gewertet wird: als ein notwendig zu erbringender Preis für eine Kunst, die sich erlösungswirksam bestimmt.

Im Sinne des *Sichaufopfens* und *Sichhingebens* wird es zur Voraussetzung für künstlerische Grösse und bekommt die Bedeutung eines Massstabs für künstlerische Qualität. Je intensiver die Erfahrung des Leidens ist, desto gefühlvoller, ursprünglicher und somit besser wird die Kunst. Das Leid wird demnach zum Prädikat des Genies und geht als Charakteristikum im Begriff *verkanntes Genie* auf. Der von der Gesellschaft Verkante ist eben ein an der Gesellschaft Leidender.

Dadurch, dass Ensor die anderen (= *Menschheit*) als „Massen“ beschreibt, werden diese abqualifiziert. Die Abwertung zielt – und ist von der pluralen Setzung von *Masse* noch zusätzlich zur Geltung gebracht – auf das dem Genie *Fremde* als das Entgegengesetzte ab: auf das Nicht-Individuelle, auf das, was nicht kraft seiner einmalig auftretenden Subjektivität wirksam ist. Zudem erscheint die Masse aufgrund des Kontextes von Leid und Opfer – und demnach in Analogie zur Kreuzigung Christi – als Aggressor. Ihre Angriffe bestimmen sich dabei als Unverständnis gegenüber der Leistung des Künstlers. Damit wird in bezug auf die Gesellschaft das Leid zum Krite-

¹⁸⁶ James Ensor, *Conseils aux jeunes*, unveröffentlicht, n. dat., ML 3844/14 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 314).

rium, durch das sich der Künstler von der Menschheit abhebt, oder genauer: die Erfahrung des Leidens wird als so exponiert aufgefasst, dass sie für die übrigen Menschen, die Nicht-Genies, nicht mehr nachvollziehbar ist. Wegen der extremen Intensität ist das aus dem Leiden entstandene Produkt, das Kunstwerk, für diese unverständlich, prinzipiell andersartig oder – wie sich Ensor ausdrückt – fremd. Hier kommt die Interpretation des Leidens als Opfer – abermals in unmittelbarer Analogie zur Passion Christi – zum Tragen. Trennt die Leidenserfahrung den Künstler von der Gesellschaft, wird er durch das Leiden als Opfer an diese wieder gebunden. Denn die Aufopferung für die Kunst ist zugleich eine für die Menschheit zugunsten ihrer Erlösung. Diese ihrerseits muss über ihr Unverständnis das Leid verursachen, um denjenigen opfern zu können, der als ihr Erlöser auserwählt ist. Ensor drückt das u. a. dadurch aus, dass er das Resultat der Kunst an die ästhetische Kategorie des Schönen koppelt, das er ethisch bestimmt, indem er es als „*Schwester aller Tugenden*“ bezeichnet. Der Künstler leidet und schafft das Schöne und somit das Gute für die Menschheit zugunsten ihrer Errettung. Die Trennung von der Menschheit bzw. die Differenz gegenüber den Massen bekommt so die Qualität des Höherrangigen, dessen Sinn und Berechtigung sich aus dem spezifisch christlichen Opferverständnis – folglich zum Zweck der Erlösung – ergibt.

Mit der Aussage: „*man könne jungen Künstlern nicht einfach raten, viel zu leiden, um grosse Künstler zu werden*“, spielt Ensor auf die Geniequalität der Berufung an. In dem hier unterlegten christlichen Zusammenhang verschiebt sich ihre Bedeutung auf das *Auserwähltsein* hin; also im Sinne des Schicksals und der göttlichen Vorsehung. Zugleich ist mit der Äusserung die Authentizität des Gefühls in der Eigenschaft des vom Naturlauf vorgegebenen Artikulationsdrangs abgedeckt und arbeitet dem Genieanspruch auf das Offenbaren von Wahrheiten zu: Die Fähigkeit zu fühlen muss naturgegeben, eben angeboren sein, um wahrhaft sein zu können. Da Ensor davon ausgeht, dass das Genie von der Natur dazu bestimmt ist, ein Genie zu sein, was nicht erlernbar ist, ist es auch aufgrund seiner substantiellen Beschaffenheit zum Leiden ausersehen. Inwiefern Ensors Aussage einen Alleinanspruch einschliesst, in der Absicht, sich als der einzige und der letzte wahre Künstler zu etablieren, der ausschliesslich wie Christus von der Endlichkeit des Daseins zugunsten der Unendlichkeit des Jenseits erlösend wirkt, wird noch zu thematisieren sein. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass Ensors Aussage nicht zuletzt auch impliziert: *wer ein Genie ist, muss leiden*, und dass er zugleich junge Künstler vor dem Umkehrschluss warnt: *wer leidet, ist ein Genie*.

Wie Eckhard Neumann darstellt, weist die Ästhetisierung des Leidens im Geniekult Parallelen zum christlichen Läuterungs- und Heilsgedanken auf. Dieser gehe wesentlich auf die von Augustinus geprägte Interpretation des Leidens zurück. Danach

dient das Leid sowohl der Besserung als auch der Prüfung des Menschen. Die Besserung, die stets an die Vorstellung von der Erlösung des Menschen gebunden war, ist wegen der Erbsünde, die alles Übel der Welt verursacht, notwendig. Diese kann nur durch Leid als Martyrium in Analogie zu Christus aufgehoben werden. Der Leidensweg wird gleichzeitig zur Prüfung der Festigkeit des Glaubens, indem er bedingungslos akzeptiert wird, d. h. ohne Zweifel an der Gerechtigkeit der Werke des liebenden Gottes. Diese christliche Vorstellung vom Leid als Läuterung und Heilsweg wird vom Geniekult aufgenommen. Zwar fällt die religiöse Bindung des Leidens an das Christentum weg bzw. wird profanisiert. Da aber das Leid für die Kunstproduktion als Mittel zur Sensibilisierung und Vertiefung der Welterfahrung genutzt wird, um eine geistige Überwindung der Endlichkeit des Seins zu erzielen, bleibt die psychologische Funktion dieselbe.¹⁸⁷ Hinzu kommt, dass das Leid gleichzeitig der moralischen Rechtfertigung der Kunst dient. Das Leiden bedingt und rechtfertigt das Kunstwerk und wird so zum Preis als Opfer im Sinne einer Garantie für die Unsterblichkeit des Genies. Das Leiden wird deshalb als Gegenleistung für Unsterblichkeit instrumentalisiert, weil es ein evidenter und a priori intensiver Zustand ist, der zudem das Menschsein in der Dimension seiner Endlichkeit konkret erfahrbar macht und daher eben auch tatsächlich leistbar ist.

Im Geniekult wird die Leidensverklärung vorrangig in tragische Figuren antiker Mythen (Prometheus, Philoktet, Hepheistos, Daidalos) hineinprojiziert – in antike Vorbilder, um die für die Aufklärung verbindliche Kritik an der höchsten Autorität christlich-göttlicher Transzendenz¹⁸⁸ auszudrücken. Die Ablehnung der kirchlichen Bindung ihrerseits unterstht dem emanzipatorischen Verlangen nach vollkommener humaner Selbstbestimmung. Also dem Anspruch des für sich selbst verantwortlichen Menschen, der sich ja im Ideal vom autark-schöpferischen Genie verwirklicht sieht.¹⁸⁹

Bei der Projektion des neuzeitlichen Autonomiebegehrens in antike Vorbilder wird das Leid, das in antiken Mythen als Strafe folgt – d. h. die Tat ist zuerst, dann erst folgt die Strafe¹⁹⁰ – von der Genieideologie in die Ursache der Schöpferkraft umgedeutet.

Der Unterschied zwischen der Projektionsfigur *Christus* und den antiken Vorbildern ist in der jeweils andersartigen Auffassung des Tragischen als gesellschaftliche Problematik zu sehen.

Wird im antiken Mythos die Tragik oder das Leid, das von einzelnen Göttern über einzelne Personen verhängt wird, als ein individuelles Problem dargestellt, ist es bei

¹⁸⁷ E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 68 ff.

¹⁸⁸ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 5.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 265 ff.

¹⁹⁰ E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 55.

Christus ein gesellschaftliches. Der Schmerz, den Christus erleiden muss, wird von einer Menschengruppe, stellvertretend für die Menschheit, bewirkt. Sie muss dieses Leid auslösen und es zum Höhepunkt treiben, der im Tod eines einzelnen als Opfer gipfelt, um dadurch selbst erlöst zu werden. Demnach umfasst die Tragik eine ganze Gesellschaft (*Menschheit*), die sich anhand der Polarität von einem überragenden Einzelmenschen und der Allgemeinheit auslebt bzw. erst durch das Zusammenwirken der beiden Grössen möglich wird. Ein Ausersehener opfert sich für alle, oder die Allgemeinheit opfert stellvertretend einen Einzelnen, wobei das Opfer sowohl der eigentliche Sieger als auch der souveräne Machthaber ist.

Um diesen über das christliche Opferverständnis (*Passion*) gedeuteten Sinnzusammenhang zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft zugunsten der Erlösungsvorstellung vertiefen zu können, gilt es auf die jeweiligen Grössen, wie sie sich in Ensors Schriften darstellen, einzugehen.

2.3.3 Erlöser der Menschheit

Aus dem Bisherigen geht hervor, dass der von der Genieideologie aufgebrachte Vergleich von Künstler und Schöpfergott für Ensor in der Weise wirksam ist, dass seinem Selbstverständnis als Künstler ein vermittelnder Status von der Immanenz diesseitiger Welt zur transzendenten Sphäre zukommt. Dies leitet sich insbesondere über die Festlegung des Genies als Melancholiker ab.

Über die Ausdehnung des Leidens zum Opfer und seinem Aufgehen in gesellschaftlicher Dimension spezifiziert sich der Stellenwert des Künstlers dahingehend, dass seine Person und Anstrengungen über die Errettung der Menschheit legitimiert werden. Damit ist die Sinnbestimmung der Kunst im Welt- und Gesellschaftsbezug formuliert.

Ensor problematisiert die Sinnfrage der Kunst vor dem Horizont idealistischer Philosophie als sakralisierender Kunstideologie.¹⁹¹ Die Anforderung an die eigene Kunst ist dementsprechend mit dem Anspruch des Höchsten und Heiligen aufgeladen. Sie untersteht der Setzung, die Kunst sei Erkenntnis und Wahrheit, die wiederum zur absoluten Wahrheit gesteigert ist; in der Terminologie des transzendentalen Idealismus ausgedrückt: die Wahrheit des Absoluten.

Die Rede *Pour remercier Monsieur A. de Monzie*, hier in Auszügen zitiert, belegt dies. Ensor hat sie 1933 anlässlich der Überreichung der Binde der Ehrenlegion an

¹⁹¹ In diesem Zusammenhang ist vordringlich Schellings *System des transzendentalen Idealismus* zu nennen; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 390 ff.

ihn seitens Anatole de Monzie – dem französischen Minister für Nationale Erziehung – gehalten.

Noch einmal sage ich zu Euch Malern, Eure Mittel sind erhaben, wie die Heiligen und Propheten schaut Ihr das Paradies, wie unser Herr fährt ihr zur Hölle und giebt [transfigurez] dem göttlichen Antlitz des Erlösers Gestalt, verklärt sie; besser als der Adler und ohne die Augen im geringsten zuzukneifen, fixiert Ihr das Licht, vergoldet den Hahn des Heiligen Petrus, kokardiert Ihr seine Luxushennen, und der Teufel selber fürchtet Euch und ist Euch böse.[...]

Ihr Bildhauer, die Ihr mit steinernem Herzen die Erde küsst, und Ihr hochmütigen Architekten auf tönernen Füßen, erhebt Euch auf Eurem kühnen Grund; und vor allem Ihr, undeutliches Gefolge von Missratenen mit toten Händen, Ohnmächtige mit verschlossenen, blau geschlagenen und scheelen Augen; ungestalter Abfall blödsinniger Sportspiele, Sklaven des Geschmacks und des Tastbaren, wie blinde Hühner umherirrende Zyklopen; und Ihr, gesellige Professoren, die Ihr nichts als Rechnungen kotzt, Ihr Notizenschlucker mit lautstarken gutturalen Akzenten, im immer gleichen Sumpf der Uniformitäten watende Trottel: zieht unverzüglich die Kappe ab.

Tretet wieder in Eure kasemattierten Grenzen zurück, in Eure kahlen Hütten im Betonienland, gehörnte Erdschnecken, die Ihr Euren Tollwut verbreitenden Schleim nach Euch zieht, nie werdet Ihr nach der Sonne, Kraft des Malers, greifen, ja nicht einmal an die kleinen Erhebungen Eures verheissenen Landes. Ihr arroganten Baumeister, die Ihr nicht über Euren Dachstock hinausieht, Ihr Russ und Rauch Speiende, genug, genug, es reicht mit Euren arabischen Flausen.

Wenn wir Maler, in aller Bescheidenheit, auf Himmel von Traum und Licht bauen, lächeln uns unsere Bogen zu, unsere Säulen erschauern, unsere Visionen stimmen einen klaren Gesang an.

Ihr Bildhauer, die Ihr voller Anmassung steckt und Euch über den Kot neigt, Ihr hantiert mit dem klebrigen Schlamm der Erde und dem Wasser.

Und Ihr, aus lauter Stolz bestehende Architekten, Ihr türmt mit Tonerde gehärteten Staub auf.

Grässliche Tempel aus Scholle, Fluchtburgen des Pöbels.

Weg mit Euch, Ihr unreinen Füsse. Weg mit Euren umwölkten Stirnen, beleidigt die Götter der Malerei nicht länger mehr.

Lasst uns Königin Malerei und ihr offenes Auge feiern, das feinsinnige Ohr der Königinnen Musik und Poesie, und pfui auf die materiellen Bedürfnisse von Frau Geschmack und Frau Tasten. In aller Unbescholtenheit ruft uns die Malerei zu: Sonne, Himmel, Tag, Licht, nochmals Licht und immer wieder Licht.¹⁹²

¹⁹² *Mes écrits (Pour remercier Monsieur A. de Monzie, 1933) 1974, S. 176 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 296)*

Der Text operiert mit dem Vergleich zwischen Malerei und der heilschaffenden Macht Gottes, personalisiert als Christus. Dabei kommt dem Mittleraspekt als dem transitorischen Moment zwischen Gottheit und Materie zentrale Bedeutung zu. Er ist unter verschiedenen Bezügen angesprochen.

Über die unmittelbare Gleichsetzung des Maler-Berufs mit Heiligen und Propheten – demnach Malerei als Berufung – werden visionäre Qualitäten dieser Kunst behauptet. Über die Teilhabe am Paradies erschliessen sie sich als Fähigkeiten zur Offenbarung; zum Enthüllen und Entschleiern von Wahrheit im Sinne der Selbstbekundung des göttlichen Geistes. Dem Wesen nach – entsprechend ihrer Begriffsdefinition – ist sie irrtumsfrei. Sie wird nicht mit dem Verstand entgegengenommen, sondern mit dem Glauben sowie dem Herzen (*Liebe*). Auch ist sie nur wenigen Begnadeten zugänglich. Mit dem den Ausspruch „*vous transfigurez la face divine du Sauveur*“ tragenden Verb *transfigurer* wird die Leistungsfähigkeit der Malerei in doppelter Weise bestimmt. Zum einen im Sinn von *verklären*, folglich in der Bedeutung des Begriffs *Transfiguration* als die Verklärung Christi und deren Darstellung in der Kunst. Zum anderen beinhaltet es aufgrund seiner Konnotation von *umgestalten* und *verwandeln* auch eine formal-schöpferische Dimension. Sie legt das Vermögen der Malerei als dasjenige fest, das – weil es formgebend wirkt – das rein Geistige oder Immaterielle auf eine Erscheinung hin verwandelt bzw. ihm Gestalt verleiht. Unter diesen „Vorzeichen“ ist der Malerei der vermittelnde Status zwischen Gott und der Welt der Materie zugewiesen und zugleich die prinzipielle Analogie zu Christus, dem menschengewordenen Sohn Gottes, hergestellt. Diese Feststellung kann mit weiteren Beispielen untermauert werden.

Dass Ensor mit dem Paradies, das die Maler schauen, nicht allein den nach der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments von Gott gepflanzten Garten Eden meint, sondern insbesondere auch auf das neutestamentarische Verständnis – Aufenthaltsort der Gerechten nach dem Tode – abzielt, ergibt sich aus der Verwendung von Auferstehungs- und Passionsmotiven, also *Höllenfahrt*, *Himmelfahrt* und *Passion*, die in der *Verleugnung Christi durch Petrus* repräsentiert ist. Sie sind insgesamt auf die Hervorhebung von Heilstatsachen ausgerichtet und operieren mit der metaphorischen Gleichsetzung von Gott und Licht, um die Äquivalenz von Licht und Malerei freizusetzen. Gemäss christlich-theologischem Verständnis steht das Licht in seiner szenischen Einbindung für den Kampf zwischen Licht und Finsternis als gutem und bösem Prinzip. Dem Textverlauf entsprechend ist nun auf die Ereignisse, *Höllenfahrt*, *Himmelfahrt* und *Verleugnung Christi*, einzugehen.¹⁹³

¹⁹³ Zur Umkehrung der Chronologie vgl. Ausführungen zu **Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten** (Abb. 12) 2.4.(D).

Mit der Bezeichnung *Höllenfahrt Christi* ist der Aufenthalt Christi in der Hölle unmittelbar nach seinem Tode gemeint. Christus erlöst dort Personen aus dem Alten Testament (*Voreltern und Gerechte*). Das in den Evangelien nur von Matthäus erwähnte Ereignis (Mt 12,⁴⁰ und 27,⁵¹⁻⁵²) findet in der christlichen Kunst unter dem heilsgeschichtlichen Aspekt seine Ausdeutung.¹⁹⁴ Es steht für die Errettung der Menschheit im ganzen und die Überwindung des Todes durch das Erlösungswerk Christi. Mit der Hölle meint Ensor jedoch nicht etwa einen Ort unter der Erde, sondern bewertet mit ihr gleichnishaft das Diesseits als den Ort der Verdammten und der Finsternis.¹⁹⁵ Das erschliesst sich aus dem direkt angesprochenen lebens- bzw. berufsorientierten Kontext. Vordringlich dient die Episode dazu, das Metier des Malers zu heroisieren: Die Berufung des Malers besteht darin, wie Christus zu Zwecken der Erlösung aus den höchsten Regionen einer Idealität in die finsternen Niederungen der Welt der Materie, damit der Endlichkeit und des Bösen, herabzusteigen. Diese messianische Aufgabe rechtfertigt sich – wie bereits dargestellt – über die Bestimmung der Malerei als formkreatives Vermögen, also über jenes Vermögen, das das Ideale konkretisiert bzw. zur Anschauung bringt. Es geht mit jenem metaphysisch-mystischen Verständnis von Licht als immaterieller Materie kongruent, das, weil es dem Göttlichen sichtbare Form verleiht, über das Potential verfügt, Gotteserlebnisse zu vermitteln.

Die *Himmelfahrt Christi*, folglich die Aufnahme Christi in den Himmel am vierzigsten Tag nach Ostern (Mk 16,¹⁹; Lk 24,⁵⁰ f.; Apg 1,⁹), an dem er im Beisein der Jünger von einer Wolke entrückt wurde, vermittelt sich über das Sinnbild des zur Sonne fliegenden Adlers¹⁹⁶. Wegen seiner scharfen Augen steht der Adler allgemein für den Seh Sinn. Nach dem Alten Testament symbolisiert der Adler die Positiva *Liebe Gottes, Stärke und Macht, Jugend, Schnelligkeit* und auch *Hochmut*. Mit der Aussage „*besser als der Adler und ohne die Augen im geringsten zuzukneifen, fixiert ihr das Licht*“ ist von Ensor das Motiv der „*Jugendprobe*“ angesprochen. Der Adler schickt seine Jungen zur Sonne empor oder lässt sie in die Sonne blicken. Diejenigen, die das Sonnenlicht nicht ertragen, werden verworfen. Seine gleichnishafte Bedeutung entfaltet das Motiv in bezug auf das *Jüngste Gericht* als es auch auf die Mittlerrolle Christi bzw. der Engel zwischen Mensch und Gott verweist. Damit ist Ensors Absicht, die Maler zu den Erwählten zu stilisieren, deutlich. Die Sonne fungiert in diesem Zusammenhang als Symbol für Christus, so wie sie als blendendes Licht oder als Eigenlicht eben auch für höchste Göttlichkeit und Heiligkeit steht. Mit der Beschreibung „*vergoldet den Hahn des Heiligen Petrus*“ wird die Lichtmetaphorik fortgeführt, demnach das Gold im Zeichen heiligen und himmlischen Lichts,

¹⁹⁴ Vgl. M. Bauer, die Ikonographie der Höllenfahrt Christi bis zum 16. Jh. Diss. Göttingen 1948.

¹⁹⁵ Siehe **Die guten Richter** (Abb. 31), Kap. 2.1.(C).

¹⁹⁶ *Der Physiologus*, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich/München 1976, S. 8.

und das in seiner Eigenschaft als Farbe wie auch als Materialwert. Das immaterielle Sein göttlichen Geistes repräsentierend, fand dieses Gottessymbol im Goldgrund der mittelalterlichen Buch- und Tafelmalerei als Abbild des real nicht darstellbaren Seins seine bildliche Umsetzung, um in der Erscheinungsqualität des „Nur-Lichts“ die Unendlichkeit des Universums zu versinnbildlichen. Im Einzugsbereich der Verleugnung Christi (Mt 26,³⁴; Mk14,³⁰; Lk 22,³⁴; Jh 13,³⁸ und 18,²⁷) unterstützt es das Bild des Sieges Christi über das Dunkel der Nacht. Dabei kommt dem Hahn als Sinnbild für Lichtempfänglichkeit folgendes Bedeutungsspektrum zu: Der Hahn ruft Petrus nach der Verleugnung Christi zu Reue und Busse, und als Künder des Tages steht er für Christus, den Seelenwecker. Der Hahn gehört zu den Leidenswerkzeugen und ist Symbol für den reuigen Sünder. Insbesondere von mittelalterlichen Schriftstellern (etwa Hugo von St. Viktor, 12. Jh. oder Wilhelm Durandus, 13 Jh.) wird der Hahn als Sinnbild für den Sieg Christi über die Finsternis der Nacht interpretiert. Er ist Aufforderung zum Gotteslob am Morgen und Hinweis auf die Pflichten des Predigers.

Mit der *Verleugnung* führt Ensor abermals die transitorische Bestimmung der Malerei als Mittlerin zwischen Hell und Dunkel, Tag und Nacht, Gut und Böse oder Gott und Teufel vor, wobei hier auf das Umbruchsmoment Nachdruck gelegt ist. Der krähende Hahn ruft Petrus, der sich in der Dunkelheit von Christus abgewendet hat, zurück. Der Hahn, der kräht, als die Sonne aufgeht, lässt Petrus die eigene Abtrünnigkeit begreifen und steht daher für den Augenblick der Umkehr. Einer Umkehr, die im Umbruch als einem Wachrütteln aufgeht, zum Zweck, die eigene Untat als eine solche zu erkennen. Die Äquivalenzreihe: *Hellwerden = Erleuchtetwerden = durch Erschütterung der Sinne zur Besinnung kommen (das Krähen hören und Lichtstrahlen empfangen)* ist damit als der die Erkenntnis von Wahrheit konstituierende Vorgang markiert.

Die Fähigkeit, zwischen Positivem und Negativem erkennend zu unterscheiden und dabei für das moralisch Gute einzustehen, bildet den Gehalt der letzten beiden Teile der Satzsequenz („... *kokardiert ihr seine Luxushennen, und der Teufel selber fürchtet Euch und ist Euch böse.*“). Im Resultat zielt Ensor darauf ab, das dem gesamten Abschnitt unterlegte Kampftema mit einem Triumph der Maler/Malerei über die Schlechtigkeit der Welt (*Teufel*) zu besiegeln. Mit den Worten *kokardiert ihr seine Luxushennen* ist auf das Motiv des Kampfes der Tugenden gegen das Laster bezug genommen, wobei das Laster der *Luxuria* angesprochen ist. Indem Ensor dem Hahn die Henne gegenüberstellt, ruft er dessen Konnotationsschicht als Fruchtbarkeitsymbol ab, also seinen Fortpflanzungstrieb gepaart mit Kampfeslust. Im Kontext von Tugenden und Laster wird der Hahn zum Platzhalter für die Unkeuschheit.¹⁹⁷ Sein weibliches Pendant entspricht dabei der Tradition, die Tugenden und Laster weib-

¹⁹⁷ Vgl. Kap. 2.4.(E), **Dämonen die mich quälen** (Abb. 50).

lich zu personifizieren. Die Luxushenne ist aufgrund ihrer Sexualsignifikanz und ihres Frauseins an sich (*nackte Frau = Gefahr für den Christen*) als Verlockung, Versuchung und Verführung zu verstehen und fungiert als Abgesandte des Teufels. Die Kokarde – jenes rosettenförmiges oder rundes Hoheitszeichen in den Landes- oder Stadtfarben an Kopfbedeckungen von Uniformen oder an Militärflugzeugen – artikuliert als Emblem die Kampf- und Siegesmanifestation. Der sich anschließende Wortlaut des Satzes (*und der Teufel selber fürchtet Euch und ist Euch böse*) ist dem Teufel als dem Gegenspieler der Maler (= *Genie = Christus*) vorbehalten. Über die vorausgegangene Lichtmetaphorik ist an ihn als *Luzifer*, den gefallenen Lichtträger und den Herrn der Finsternis, zu denken. Hier und im Anschluss an das *Luxuria*-Motiv tritt er jedoch vornehmlich in der Eigenschaft des *Fürsten der Welt* in Erscheinung: nicht nur um alles Negative des „leichtlebigen“ Diesseits in sich zu vereinigen und damit im Umkehrschluss das Ideal der Askese für den Maler geltend zu machen, sondern um über seine Furcht der stets einfordernden Berechtigung zur Übermacht als der göttlichen Allmacht der Malerei noch einmal Nachdruck zu verleihen.

Auch im weiteren Verlauf der Rede bildet der Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Spiritualität und Materialität das Thema. Dabei wird das im vorangegangenen Abschnitt für die Erkenntnis von Wahrheit konstitutive Metaphernspiel von *hell und dunkel* nun von dem Gegensatzpaar *schauen und tasten* abgelöst. Es wird entlang einer Antithetik zwischen Malerei auf der einen Seite und Bildhauerei sowie Architektur auf der anderen Seite ausgetragen und gipfelt im Triumph des Spirituellen gegen das Materielle. Hierfür reduziert Ensor die Bildhauerei und Architektur auf das bloße Organisieren von Materie. Derart herabgesetzt, werden sie ihm zum Anlass, ein Bild über die Schlechtigkeit des Materiellen zu entwerfen. Damit zeichnet sich das Anliegen einer Kulturkritik ab.

Der Bildhauerei und Architektur lastet Ensor im wesentlichen all das an, was er für die Malerei bejaht: Die Metapher *steinernes Herz* meint Lieblosigkeit als Gefühlsunfähigkeit. Mit ihr wird den beiden Künsten die Offenbarungsmacht abgesprochen. Über die Ausdrücke *Erde küssen, tönernen Füße, kühner Grund, Erdschnecke, nicht über Dachstock hinaussehen, sich zum Kot neigen, klebriger Schlamm der Erde und der Wasser, Tonerde aus gehärtetem Staub auftürmen*, wird das Bild von der Diesseitsverhaftetheit entworfen. Diese geht ihrerseits mit der Konnotation von Niedrigkeit einher und ist von solchen Eigenschaften wie der Unreinheit (*unreine Füße; Russ und Rauch speienden; Kot; klebriger Schlamm; aus Tonerde gehärteter Staub; grässliche Tempel aus Scholle*), der Pöbelhaftigkeit (*Fluchtburgen des Pöbels*), der Unbeherrschtheit (*Tollwut*) sowie dem Populismus (*die ihr Euren Tollwut verbreitenden Schleim nach Euch zieht*) markiert. Über das Merkmal der geistigen Beschränktheit (*kasemattierten Grenze; kahle Hütten in Betonienland; ge-*

hörnte Erdschnecken, können nicht einmal kleine Erhebungen greifen; sehen nicht über ihren Dachstock hinaus; Flausen; umwölkte Stirne) ist der Gesamteindruck von Gemeinheit angestrebt. Ihrer Bedeutungsreichweite ist sittenloses oder böses Handeln gemäss. Es ist über den Hochmut (*hochmütige Architekten; arrogant; voller Anmassung; lauter Stolz*), der nach christlich-moralischem Verständnis als *Superbia* den Anfang aller Laster bedeutet, eigens akzentuiert. Als das Laster, das alle anderen nach sich zieht, steht der Hochmut für die Unmoral bzw. die Schlechtigkeit an sich. Die Formulierung *arabischen Flausen* stimmt in diese Tendenz mit ein. Mit ihr ist das Bild des Antichristen aufgerufen.

Entsprechend stellt die Malerei den Gegenwert vor. Dieser findet im Vergleich mit Himmlischem Jerusalem seine positive Kulmination. Eingeleitet wird er von der Aussage, „... *nie werdet Ihr nach der Sonne, Kraft des Malers greifen ...*“. Hier wird Erhabenheit (*Sonne, nicht mehr greifbare Höhe*) sowie lebensspendende Energie (*Kraft, Sonne*) beansprucht, wobei die Sonne als strahlendes Eigenlicht, als göttliche Kraft und als Christussymbol die Äquivalenz mit der Malerei geltend macht. Als weiterer Wert ist dann die Tugend der Bescheidenheit aufgeführt. Sie bildet das Pendant zur *Superbia* bzw. ist als *Humilitas* – die Wurzel der Tugenden – ihre Überwinderin. Sie steht für das moralisch Gute schlechthin und ist in die Metapher des Himmlischen Jerusalem integriert: „*Wenn wir Maler, in aller Bescheidenheit, auf Himmel von Traum und Licht bauen, lächeln uns unsere Bogen zu, unsere Säulen erschauern, unsere Visionen stimmen einen klaren Gesang an.*“

Das Himmlische Jerusalem erschliesst sich über die Attribute *Himmel, Traum, Licht, Visionen* im Kontext mit den Architekturelementen *Bogen* und *Säulen* sowie über die zur Kategorie des Erhabenen gehörende Sensation des Erschauerns. Das Himmlische Jerusalem ist der Ort absoluter Idealität und Glückseligkeit. Er bedarf „*keiner Sonne noch des Mondes*“, da er durch „*die Herrlichkeit Gottes erleuchtet wird*“ (Offb 21,²³). In der Offenbarung des Johannes (21,¹⁰ – 22,⁵) ist das Himmlische Jerusalem im Sinn der Licht/Gott-Metaphorik als eine aus Gold und Edelstein erbaute Stadt beschrieben. Es ist ein himmlischer Ort, wo all das verwirklicht werden kann, was in der realen Stadt nicht möglich ist. Als himmlische Sphäre ist für das Himmlische Jerusalem die Vorstellung von der Begrenztheit des Weltalls und dem Ort des Himmels jenseits dieser Grenze verbindlich. Es ist Ausgangspunkt für die Wirkung Gottes und des Heiligen Geistes, Heimat der Engel und der Ort, an den Christus nach der Auferstehung hingeführt wird und wohin ihm alle Seligen folgen. Es gilt als das neue Paradies, als das Reich Gottes, Christi und aller Heiligen sowie aller Menschen, die der Auferstehung würdig sind.

Indem Ensor unter dem Vorwand der „Gemeinheit“ die Architektur und Bildhauerei auf Materialität einschränkt, um im Gegenzug der Malerei Erhabenheit aufgrund Spiritualität zu beglaubigen, aktualisiert er die Diskussion um die *artes liberales*. Er wie-

derholt jene Argumente, die die bildende Kunst von dem niedrigeren sozialen Status des Handwerks ablösen und zur Vertreterin einer des freien Mannes würdigen Tätigkeit aufwerten. Hierfür gilt es, das Stigma der körperlichen, schmutzigen und zum Teil schweren Arbeit sowie des Lohnerwerbs abzubauen. Statt dessen beansprucht Ensor über das Prädikat der *inventio* die *ingeniöse Begabung* für sich, mit der Absicht, sich einen geistigen Tätigkeitsmodus zu bescheinigen. Als eine kreativ-intellektuelle (spirituelle) Leistungsart hat der Malerberuf von zweckfreier Freude motiviert zu sein. All das waren auch die notwendigen Voraussetzungen für den ersehnten Status eines Tugenddienstes, der dann – weil er nicht mehr messbar ist – auch nicht mehr bezahlt, sondern – weil er unschätzbar ist – ausschliesslich nur noch honoriert werden kann.¹⁹⁸

Dass Ensor diese vergangene Problematik aufleuchten lässt, hat vordringlich metaphorische Funktion. Er setzt sie ein, um über ihr Lohn- und Tugenddienstthema, erstens das materiellorientierte Dasein zu verdammen und zweitens die Malerei mit emanzipatorischem Pathos aufzuladen. D. h.: Die mit der Emanzipation der bildenden Kunst einhergehende Befreiung von der handwerklich-materiellen Festlegung zur geistvollen, freien und adelswürdigen Tätigkeit, wird von dem eigenen genialischen Kunstverständnis vereinnahmt. Sie trägt als Sinnbild Ensors Offenbarungsanspruch und geht in der Erlösung von Lasten des Diesseits auf. Die Emanzipation der bildenden Kunst steht gleichsam paradigmatisch für den Sendungsauftrag des Maler-Genies. Der wiederum wird über einen von der Genieästhetik geprägten Geschichtsentwurf von dem Befreiungskampf der Malerei – im Sinn der im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten Vorstellung einer ursprünglichen, wesensgemässen Antriebskraft zur Autonomie des Geistes¹⁹⁹ – legitimiert.

Die Ablehnung des Materialismus entlädt sich an den Kunstkritikern und Professoren als Repräsentanten der Akademie. Darüber hinaus macht sie sich an der ästhetischen Kategorie des Geschmacks fest bzw. an seinem normativen Impetus. Und das sowohl in der Eigenschaft der gesellschaftlichen, überindividuellen Norm im Sinne des guten Geschmacks (*bon goût*) als auch im Verständnis der rationalistischen Tendenz zur individuell ausgeprägten Wahrnehmungs- und Beurteilungsfähigkeit. Demnach wird Geschmack zur vernünftigen Urteilskraft, die in ihrer individuellen Determination nur insofern akzeptiert wird, als er diejenige Instanz bildet, die der Vernunft Sinnesdaten zum Weiterverarbeiten auf eine allgemeine Geltung hin bewertend vorsortiert.²⁰⁰

¹⁹⁸ M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 52.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 9.

²⁰⁰ Aber auch das sensualistische, zum Subjektivismus neigende Geschmacksverständnis in seiner den normativen Geltungsanspruch relativierenden Tragweite wird für Ensor schwerlich positiv besetzt sein. Denn für sein von Kontrollstellen freigehaltenes Produktions- und Kunstverständnis ist der Geschmack als ein Vermögen, dem kein produktives, sondern nur rezeptives, beurteilendes sowie regulierendes Moment zukommt,

Ensors so artikulierte Diffamierungsabsicht mündet in den zum Geniebegriff in Opposition stehenden Attributen wie der Nicht-Individualität, die auf den Eindruck von Massen abhebt (*undeutliches Gefolge; im immer gleichem Sumpf der Uniformitäten watenden*); der Impotenz, zu produzieren und zu erkennen (*Missratene mit toten Händen; Ohnmächtige mit verschlossenen, blau geschlagenen und scheelen Augen; ungestalter Abfall blödsinniger Sportspiele; wie blinde Hühner umherirrende Zyklopen; Trottel*) sowie der Unfreiheit bzw. der Abhängigkeit von der Norm (*Sklaven des Geschmacks*). Die ästhetische Kategorie des Geschmacks geht mit dem Tastsinn und folglich mit der Materie eine Allianz ein (*Sklaven des Geschmacks und des Tastbaren oder pfui auf die materiellen Bedürfnisse von Frau Geschmack und Frau Tasten*). *Rechnungen kotzen* zielt auf die moralisch niedrige Triebtat der Habgier, die für das materiell orientierte Dasein und sein Zweckdenken. Die Materialismuskritik einschliesslich der sie tragenden Vernunft ist damit zur Zweckrationalität ausgedeutet, gegen die sie sich richtet.

Dem Thema der *artes liberales* fällt ausserdem noch eine dritte die genialischen Belange veranschaulichende Aufgabe zu: Dadurch dass Ensor der Architektur und Bildhauerei die für die *artes liberales* notwendigen Eigenschaften abspricht – sie also auf die Materienverhaftetheit reduziert –, wälzt er auf sie das den genialischen Anspruch behindernde Verdikt der Mimesis ab. Vor allem damit ist die konstruierte Antithese von Malerei gegenüber Architektur und Bildhauerei begründet. Der Gegensatz wird von Ensor als Folie aufgestellt, um die traditionell mit der Malerei einhergehende Mimesis-Bestimmung auf die anderen Sparten der bildenden Kunst zu schieben. Die Verlagerung der Diesseitsbeschränktheit auf die Gegenpartei ruft so die Mimesis als einen Tatbestand hervor, der der Malerei entgegengesetzt ist. Damit wird zwar die Mimesis als ein Problem der bildenden Kunst evoziert, jedoch nur, um es in bezug auf die Malerei sogleich zu negieren. Das wird über den Geschichtsentwurf der Emanzipationsbewegung geleistet, folglich entlang der Überwindung der Materie durch den Geist: Das „Bild“ der *artes-liberales*-Bewegung als des Lossprechens von materieller Determination geht demnach in der Abweisung des Nachahmungsgebots für die Malerei auf. Damit ist nicht nur ein Alleinvertretungsanspruch der Malerei innerhalb der bildenden Künste formuliert, sondern auch als einer, der im Sinne der Genieästhetik argumentiert.

Der antimimetische Standpunkt im Sinne der Genieästhetik wird darüber hinaus mit der Behauptung der Gleichrangigkeit der Malerei mit Poesie und Musik zum Ausdruck gebracht. Den beiden Künsten ist – wie bereits in **2.3.1.2** angesprochen – wegen ihres Abstraktionsgrads gegenüber der erscheinenden Welt und jeweils dem Entwicklungsstand der Genieästhetik entsprechend nacheinander der Vorrang ein-

kaum zu integrieren. Zum Geschmacksverständnis der Geniezeit siehe: Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 42 ff.

geräumt worden. Wenn also Ensor die Gleichungskette: *Malerei = Vision = Immaterialität = Spiritualität = Poesie = Musik* bildet, dann sucht er den Anspruch der Geniekunst auf grösstmögliche Unabhängigkeit von der Wiedergabe sichtbarer Realität reflektierend einzulösen.

Bei der Begründung selbst, d. h. bei der Darlegung der Malerei als genialer Kunst, greift Ensor auf die platonische Argumentation zurück. Er wiederholt die mit Platons Ideenlehre einhergehende Kritik an der erscheinenden Welt und die daraus resultierende Verbannung der Künste aus dem idealen Staat. Das vermittelt sich in Ensors Rede über die Favorisierung des Spirituellen. Es ist mit christlich-göttlichen Attributen zum absolut Guten gesteigert ist. Zugleich arbeitet Ensor mit der Analogie von Sehen und Erkennen. Folglich ist das Sehen als die von der Wahrnehmung der Aussenwelt unabhängige innere Schau gemeint, die als Logos-Methode die Erkenntnis des Wahren bedingt. Weitere Anknüpfungen an die platonische Tradition zeigen sich in der Negation der Materie und deren Bewertung als das Böse (*Neuplatonismus*). Beide Gedanken münden in der den Materialismus betreffenden Kulturkritik. Daneben bezeugt sich die Orientierung an Platon über das Motiv des Ausschliessen der beiden Künste *Architektur* und *Bildhauerei* aus dem Reich der Genialität, weil diese eben auf Materie aufbauen.

Von der Malerei her beleuchtet, wird folgendes Anknüpfungsschema verwendet: Ensors Lossprechen der Malerei von Materien- und damit Realitätsverhaftetheit erschliesst sich von der platonischen Festlegung der bildenden Kunst auf Mimesis und der damit einhergehenden Unwert-Erklärung ihres Erkenntnispotentials, also ihrer doppelten Unmittelbarkeit zu der unwandelbaren Welt der Ideen. Da die bildende Kunst – für Platon exemplarisch die Malerei – nicht die Ideen, sondern wahrnehmbare Dinge, demnach Abbilder der Ideen, nachahmt, stellt sie Trugbilder von Abbildern her. Ihre Erzeugnisse sind von der Vollkommenheit der Ideen zweifach entfernt. Ihre richtige Erkenntnis ist aufgrund der doppelten Verminderung gegenüber ihrem Vollkommenheitsgrad verfälscht. Daher sind die Erzeugnisse der bildenden Kunst im höchsten Grade unvollkommen, sie sind scheinhaft und eben nicht wahrheitskonstitutiv.²⁰¹

Wenn also Ensor für die Malerei die Immaterialität als das Gute wesensbestimmend zu machen sucht – bzw. er für die Malerei die Erkenntnis von Wahrheit zu sichern beabsichtigt –, dann ist es geradewegs die Mimesis, von der er sie entbindet. Indem er sich bemüht, diesen Urteilsspruch in bezug auf die Malerei unwirksam werden zu lassen, folgt er der Einschätzung Platons, dass die Künste, sofern sie sich im Bereich des sinnhaften Scheins bewegen, vom Sein der Ideen, der Wahrheit, weg-

²⁰¹ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982, S. 1 ff.

führen. Sie sind so Verführerinnen der menschlichen Seele (= *das Böse*) und daher aus dem idealen Staat zu verbannen.

Für Ensors Orientierung an Platon lassen sich folgende Intentionen bestimmen: a) den idealistischen Anspruch des Genies auf Erkenntnis und Wahrheit geltend zu machen sowie b) zu bekunden, dass Mimesis einerseits, Erkenntnis und Wahrheit andererseits sich ausschliessen..

Darüber hinaus geht Ensors Absicht in einer weiteren dritten Motivation auf, die im wesentlichen auf seine genialische Selbsmithisierung ausgerichtet ist. Er möchte sicherstellen, dass die Überwindung der Mimesis – gegen die Festlegung der Malerei seitens Platon und zugleich auf dessen Erkenntnis- und Wahrheitsverständnis hin²⁰² – seine eigene überragende und eigentliche Leistung ist. D. h.: Mit den Anstrengungen als solchen – nämlich mit der Ausdeutung der Malerei von der Mimesis weg auf ihre Geniegemässheit hin – wird zugleich der Eindruck erzeugt, dass dies noch keine allgemeingültig akzeptierte und selbstverständliche Tatsache ist. (Ob aus kunsthistorischer Sicht zu Recht oder zu Unrecht, und in wiefern dies 1933 angesichts abstrakter nichtfigurativer Malerei noch seine Relevanz hat, mag nun dahingestellt sein.) Das Erkennen, Entlarven und Durchsetzen hiervon – im Sinne eines Novums – stilisiert Ensor zu seiner persönliche Errungenschaft. Das wiederum ist mit dem genialischen Emanzipations- und Sendungsbewusstsein gleichgeschaltet.

Auswertend bleibt zu konstatieren, dass die behaupteten messianischen Qualitäten hinsichtlich der Malerei in ihrer Befreiung von der Nachahmung der erscheinenden Welt aufgehen. Dieser Vorgang steht paradigmatisch für die Überwindung der Materie als des Materialismus durch das Genie und untersteht der Bemühung, den metaphysisch-idealistischen Anspruch, dass nur die Kunst dem Dasein einen Sinn zu geben vermag, durch die Kunst/Malerei einzulösen.

Von dem hierfür verbindlichen transitorischen Verständnis der Malerei ist nun auf die damit einhergehende Bestimmung, der Künstler sei Vermittler zwischen Höherem und Niedrigem – wie es sich von Ensor her darstellt –, einzugehen.

2.3.3.1 Askese

Ensors transitorische Bestimmung vom Künstler ist geradewegs der mittelalterlichen, d. h. theologisch-christlichen, auf Augustinus rückführbaren und im Neuplatonismus wurzelnden Auffassung entnommen. Sie sieht den Künstler als einen Mittler zwischen Gott und der Welt der Materie. Ihr ist immanent, dass das Künst-

²⁰² Ebenda, S. 4.

lerthema der Frage nach dem Schönen als dem Guten untersteht. Diesem Komplex ist wiederum die Problematik der Erkenntnis des Wesens und Wirkens göttlichen Geistes übergeordnet. (Für Augustinus – um dies wenigstens ansatzweise zu veranschaulichen – ist das, was der Künstler in den Stoff übertragen hat, das, was er in seiner Seele getragen hat. Das Schöne seines Werks ist Ausdruck desjenigen Schönen, das der Künstler im Geist erfasst. Das wiederum ist die Ableitung der beständigen und unveränderlichen Schönheit, die im göttlichen Geist begründet liegt.²⁰³)

Wie stets ist Ensors Interesse auch hier nicht von theologischen oder philosophischen, sondern künstlerisch-genialischen Belangen motiviert; bzw. wird das Neuplatonisch-Theologische im Sinne genialischer Göttergleichheit und eigenen Beseeltheits sowie auf den romantisch-idealistischen Absolutheitsanspruch der Kunst hin vereinnahmt. Ensors Ziel ist es eben nicht, die Idee des beständigen und unveränderlichen Schönen argumentativ zu begründen. Vielmehr setzt er die der Logos-Metaphysik gemässe Antithetik zwischen Geist und Materie ein, um darüber seine Materialismuskritik im Namen des Genies zu formulieren. Er operiert mit dem von Platon begründeten antithetischen Dualismus von Geist und Materie im neuplatonischen Sinn als dem Kampf um den Sieg der wahren Welt, der Welt der Ideen, über die der Materie, als des Hässlichen und Bösen. Der neuplatonische Bezug erklärt sich insbesondere darüber, dass Plotin im Gegensatz zur mimetischen Festlegung Platons die künstlerische Idee als eine im Geiste erschaute lebendige Vision be- und damit aufwertet. („*Phidias hat seinen Zeus nach nichts Sichtbarem geschaffen, sondern er machte ihn so, wie Zeus selber erscheinen würde, wenn er sich unserem Auge offenbaren wollte.*“²⁰⁴) Er gesteht der künstlerischen Idee den Rang des metaphysisch Gültigen und Objektiven zu als eines „*vollkommenen und erhabenen Urbildes*“, das sich dem Künstler im Akt intellektueller Anschauung offenbart. Die inneren Bilder, die Formen, derer der Künstler vor seinem geistigen Auge ansichtig wird, sind grundsätzlich identisch mit den Prinzipien (*Logoi*), in denen die Natur selbst ihren Ursprung hat. Daher besitzen sie ein überwirkliches und überindividuelles Dasein.²⁰⁵

Ensor inkorporiert den plotinischen Ansatz, dass eine höhere Schönheit dort wohnt, wo der Idee der Abfall in die Welt des Stofflichen von Anfang an erspart bleibt, um die Idealität als das Positivum schlechthin für die Kunst/Malerei zu behaupten und sein Vorgehen gegen das sich in negativer Abhängigkeit zur Materie definierende Denken (*Materialismus*) vorzuführen und zugleich zu legitimieren. Hierbei wiederum wirkt die plotinische Festlegung einer feindlichen, der künstlerischen Idee, der

²⁰³ Ebenda, S. 17 ff.

²⁰⁴ Plotin, *Ennead.* V, 8 1.

²⁰⁵ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982, S. 12.

Form, dem inneren Bild als dem Besseren und Göttlicherem gegenüber stets fremd bleibenden Materie, die in ihrer absoluten Negativität als Unkraft – sich gegenüber der Kraft der Form verweigernd – Widerstand entgegenbringt, vorbildprägend. Sie wird von Ensor darauf hin instrumentalisiert, dass die notwendige Überwindung der Materie im Sinne des Erlösungsprinzips aufgezeigt wird, um die mit dem Überwindungsschema sich einstellenden Einheits- und Reinheitsgedanken, das Absolute in seiner objektiven Gültigkeit, für die Malerei einzuklagen.

Um diese quasi-theologischen Ansprüche einzulösen, entwickelt Ensor die Forderung nach Einsamkeit. Diese geht ihrerseits – wie die nachfolgende Auseinandersetzung zeigt – im Prinzip der Askese auf. Sie wiederum hat die Funktion, die Verbindung mit dem Göttlichen aus der Lebenspraxis heraus – folglich unter der Bedingung der Materienverhaftetheit als dem Bösen und dem zu Sünden verführenden – zu behaupten. Zwei Zitate aus den Schriften Ensors liefern das Material hierfür.

Nur vereinzelt, einsame und grosse, gelassene und gemessene Dulder – flämische vielleicht – nach Formen und Licht lechzende, werden in der Kunst Grosse sein. Die Zukunft gehört den Einsamen.²⁰⁶

Warum den niedrigen Trieb der Massen befriedigen, den unedlen Trieb ... Rebellieren wir gegen die Gemeinschaften. Wollen wir Künstler sein, müssen wir zurückgezogen leben ...; jede Kommunion mit dem Unreinen führt zu einem rapiden Abbau der im Künstler lebendigen Kräfte.²⁰⁷

In der Forderung Ensors nach Einsamkeit und damit Abgeschiedenheit von der Welt ist zuallererst der Eindruck einer Hingabe an die Malerei intendiert. Das Verhältnis des Malers gegenüber der Malerei wird dementsprechend als ein priesterähnliches vorgestellt und geht mit Ensors Gleichsetzung der Malerei mit dem Göttlichen einher.²⁰⁸ Über die Beschreibung des Malers, der sich seinem Beruf über das „Lechzen nach Formen und Licht“ hingibt, lässt Ensor die vom Geniemythos aktivierte vorge-schichtliche Zugehörigkeit des Künstlers zum kultisch-religiösen Bereich anklingen, wie sie in der Antike am Beruf des Dichters noch sichtbar ist.²⁰⁹ Mit ihr ist zugleich der Enthusiasmus-Begriff wachgerufen als Gotterfülltheit und Gottesbegeisterung. Für

²⁰⁶ *Mes écrits (Préface, 1926) 1974, S. 9 (Übersetzung in: Kat Zürich/ Antwerpen, S. 306).*

²⁰⁷ *Mes écrits (Discours prononcé au banquet Ensor offert par les peintres d'Anvers, 1921) 1974, S. 92 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 240).*

²⁰⁸ „Ja die Malerei, unsere Pflegemutter, hat ihre Daseinsberechtigung, und mehr denn je bleibt sie mächtig und beherrschend, auch ist die Malerei die ideale Waffe par excellence, ihr göttlicher Körper Glied des Lichts, ihre immateriellen Zeilen stehen voll Schönheit vor unseren empfindsamen Augen. Ich habe geschrieben: Ja, Ihr Maler verfügt über eine immerwährende Macht und Eure Mittel sind gross.“ James Ensor, Manuskript, ML 3844/12, 1935 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 234).

²⁰⁹ E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 11 ff; E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926, S. 17 ff.

ihn ist kennzeichnend, dass der Dichter seine Dichtung bewusstlos aus göttlicher Eingabe vorträgt. Diese göttliche Berufung als Künstler-Priester-Seher ist auch für Ensors Selbstverständnis, *auf seine persönlichen Visionen zu hören*²¹⁰, konstitutiv. Was den Priester-Aspekt als solchen betrifft, ist dieser der Form nach an christliche Priestervorstellung gebunden; denn ist allgemein für Priester erst einmal die Vorstellung der Verbindung zur Gottheit kennzeichnend, ist im besonderen für den christlichen Priester der Opfertod des *Hohepriesters Christi* bestimmend. Die über die Passion Christi gewonnene positive Bewertung des Leidens (*Duldens*) und der damit verbundene Läuterungsgedanke leben sich in der religiösen Praxis in der mönchischen Askese und, als einer Spielart hiervon, im Eremitentum aus. Der in der mönchischen Askese enthaltene Anspruch des Kampfes gegen Laster (*Satan*) durch Reinheit und Keuschheit, eben Enthaltensamkeit von Befriedigung sinnlicher Lust zum Zweck einer ausschliesslichen Hingabe an Gott, ist daher in Ensors Forderung nach Einsamkeit wirksam, die ihrerseits die Erlösungsabsicht beinhaltet.

Zugleich und darüber hinaus wird mit dem Einsamkeitsthema aufgrund seines Aufgehens in der Künstlerproblematik dem Melancholiker-Typus genüge getan, dessen Neigung zum Studium in Zurückgezogenheit seinen einzigen erlösenden Zug darstellt.²¹¹ Dieses Merkmal, das als In-sich-Zurückgezogenheit, Einsamkeit und Ungeselligkeit der Wirkung Saturns zugeschrieben wurde²¹², wurde von den Renaissance-Humanisten im Sinne ingenieuser Veranlagung ausgedeutet. Es folgt dem in den pseudo-aristotelischen *Problemata* formulierten Ideal, dass alle aussergewöhnlichen Männer Melancholiker sind. Die Verwirklichung dieses Ideals wurde im kontemplativen Lebensvollzug als Hingabe an die Erkenntnis an sich und aus der Verpflichtung dem eigenem Intellekt gegenüber gesucht. Insgesamt geprägt war dies von dem Bewusstsein, ein höher geartetes Wesen zu sein, dessen Besonderheit und Überbegabtheit nicht zuletzt in der sowohl naturgegebenen – weil eben als Melancholiker geboren – als auch gesuchten Absonderung von dem gemeinen Volk aufging.²¹³

Wenn Ensor mit seinem genialischen Künstlerverständnis die Forderung nach Einsamkeit aufstellt, und das in unmittelbarer Abwendung von der Gesellschaft, dann beansprucht er eben diese für den Ingeniösen verbindliche wie ihn auch zugleich auszeichnende Exklusivität. Dass er sie christlich-moralisch besetzt, erklärt sich –

²¹⁰ „... wo ich doch schon vor dreissig Jahren ... auf alle modernen Bestrebungen, die Rolle des Lichts und die Befreiung der Vision hingewiesen habe. Diese Sicht war feinfühlig und hellseherisch ... Es stimmt, dass vor mir der Maler nicht auf seine Vision hörte!“ *Mes écrits*, 1974, S. 17 f. (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 68).

²¹¹ E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 207; *Saturn und Melancholie*, S. 335.

²¹² *Saturn und Melancholie*, S. 207.

²¹³ Ebenda, S. 354; E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 221.

neben der generellen Intention, den Sinn der Kunst für das Dasein rechtfertigen zu wollen – insbesondere darüber, dass der Sinn der Kunst in ihrer Erlösungspotenz durch das Genie und seiner sich aufopfernde Schöpferkraft zugunsten der Absolutheitsvorstellung einsichtig gemacht werden soll.

Das, wovon sich das Genie als Künstler-Priester mit der Askese abzuwenden hat, das, was den Weltbezug als das Lasterhafte und Böse repräsentiert, ist ebenfalls das gemeine Volk. Bei Ensor ist es indes zeitgenössisch mit negativen soziologisch-kulturellen Implikationen zur *Masse* überformt. Ihr ethisch-moralischer Unwert vermittelt sich über das Attribut der *Unreinheit* und die Bezeichnung *niedriger Trieb*.

Dadurch, dass der Künstler dem Genie die Masse als Gegenbild entgegentreten lässt und das Genie seine Fähigkeit zur erlösenden Idealität aus diesem Konkretum des realen Lebens heraus bestimmt, wird Ensors Rezeption von Schopenhauers Genieansatz deutlich. Von hier aus begründet sich denn auch die im 19. Jahrhundert verbindlich gewordene Radikalisierung des von der Romantik aufbrachten Distanzieren des Genies von dem Normalmensch, der Welt des Bürgers, in ironisch-satirischer Wendung des Schildbürgers und Philisters. Unter Wahrnehmung heraufkommender Massengesellschaft²¹⁴ sieht Schopenhauer jedoch das Genie nicht mehr mit dem exemplarisch Individuellen konfrontiert. Statt dessen wird die Gegenwart des künstlerischen Subjekts – wenn Schopenhauer nicht gerade vom Pöbel spricht – von dem Singularetantum des „*absurden Haufens*“ oder der „*zu Tausenden*“ hervorgebrachten „*Fabrikware der Natur*“ abgelöst. Derart misanthropisch mit der Metaphorik einer industriellen Serienproduktion um den Anspruch auf eigenverantwortliches sowie kreatives Handeln und um Einzigartigkeit gebracht, wird die bürgerliche Realität nicht nur als ein abstrakt gewordenes Phänomen beschrieben, sondern zugleich die für Schopenhauers Denken konstitutive Triebdetermination des Menschen in unmittelbarer Gleichsetzung mit dem Tier und als von der Natur vorprogrammierte Zwangsläufigkeit angedeutet.

Zu dieser Nichtigkeitserklärung des gewöhnlichen Menschen ist das Genie umgekehrt positiv aufgeladen. Verkörpert der Normalmensch die Realität, steht das Genie für die Idealität. Dabei wird das Verhältnis der beiden Grössen – in typisch romantischer Prägung – in der Weise gedacht, dass die Realität durch die Idealität zu überwinden ist. D. h.: Schopenhauer setzt der Welt des „*Willens*“ – als dem Bereich triebhafter und zweckrationaler Verstricktheit – die Idealität, die Welt der „*Vorstellungen*“, entgegen. Dem Sklavendienst des Willens hat das Genie entgegenzuwirken. Aus dem Alltagsalptraum, dem Leben voll Not, Plage, Schmerz, Angst und voller Langeweile, der Notwendigkeiten und des rein praktischen Nutzens, hat es ästhetisch in die „*andere Welt*“ – wo alles, was unseren Willen bewegt, nicht mehr ist – zu führen. In der Enthüllung des verborgenen Wesens der Welt hat das Genie sein

²¹⁴ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 467 f.

Wesen, das ihm kompensatorisch die einzige Entschädigung für das schreckliche und jämmerliche Leiden der Welt gibt.

Leid und *Qual* sind in Schopenhauers Philosophie die ständigen Begleiter des Genies. Von allen Lebewesen leidet es am meisten. Eine innere Qual, sein immerwährendes Unbefriedigtsein, ist die Triebfeder seiner unsterblichen Werke. Der Künstler ist selbst der Wille, der sich also objektiviert und in stetem Leiden bleibt.²¹⁵

Die grossen Geister, zu denen unter Millionen kaum einer kommt, sind die „*Leuchttürme der Menschheit*“, ohne welche sie sich in das „*grenzenlose Meer der entsetzlichen Irrtümer und der Verwilderung verlieren würde*“, obwohl auch die Kunst den Menschen nur „*auf Augenblicke*“ vom Leben zu erlösen vermag. In der die Kunst konstituierenden Kontemplation hat diese das Objekt, die „*schwankende Erscheinung*“, aus dem Strom des Weltlaufs herauszulösen und „*das Rad der Zeit*“ anzuhalten.²¹⁶ Die Kunst wird zum Erlösungsweg, wo der Schöpfer im Kunstwerk den Willen, der Leid ist und der zugleich in der Kunst seine höchste Erscheinungsweise annimmt, in reiner Schau in sich selbst zurücknimmt. Hier wird der „*schmerzlose Zustand*“ erreicht, „*den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries*“.²¹⁷

Die qualitativ von aller vernünftig verständigen begrifflichen Erkenntnis verschiedene Kontemplation begründet die Substanz des Genies. Es ist „*gänzlich Ver-gessen der eigenen Person*“, um allein in der Kontemplation und in der Enttäusserung aller Beziehung zur Zeit „*rein erkennendes Subjekt*“ und „*klares Weltauge*“ zu werden.

Das Genie verkörpert die Sphäre erkenntnishafter Anschauung, die in ihrer höchsten Form als eine von allen Zwängen erlöste und deshalb freie Anschauung bedeutet. Die Genialität in der erfüllten Potenz steht so für die Welt der intellektualen Anschauung, womit sie im Sinne des deutschen Idealismus als ein durch intuitive Erkenntnis legitimierte geistiges Vermögen fungiert. Sie repräsentiert – vom Dies-seits gänzlich abgezogen – die ontologische Einheit, Ganzheit und Absolutheit. Auch wenn Schopenhauer diese Qualitäten der „*Vorstellung*“ im Sinne des platonischen Ideen-Begriffs verstanden wissen will, leiten und begründen sie sich in ihrem Verhältnis zur Realität prinzipiell umgekehrt. Denn ist bei Platon die Welt der realen Erscheinung aus der ewigen, ontologisch übergeordneten Welt der Ideen deduziert, besitzt diese bei Schopenhauer im Gegenteil keine apriorische Dignität. Vielmehr ist die Welt der Ideen als Objektivierung des Willens geradewegs seine Konsequenz, die bloss sekundär ein Folgeresultat des ontologisch vorgeordneten Willens

²¹⁵ E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 58.

²¹⁶ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 469.

²¹⁷ E. Neumann, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt/New York 1986, S. 84.

darstellt, der ihm ja eine diesseitige Urgegebenheit ist. Daher geht diese Verkehrung der Kausalität mit einer Umstellung und damit fundamentalen Andersbewertung des Daseinsgrunds einher.

Wie Schmidt im Zusammenhang mit Schopenhauers Genie-Konzeption darlegt, stellt der *Wille*-Begriff den Ausdruck einer radikalen Umwertung der ehemals optimistischen Naturausdeutung und Daseinsauslegung ins Pessimistische dar. Denn die Natur, die er *Wille* nennt, ist nicht mehr schöpferische Ursprungsfreude, sondern im Gegenteil Mangel, Ungenügen, unselige Triebspannung. Der Wille ist das Unerlöste, das niemals zur Ruhe kommt. Mit ihm ist aller Entwicklungsoptimismus, alle Steigerungshoffnung und alle dynamische Geisterverklärung des deutschen Idealismus pessimistisch in eine stationäre, negative Grundverfassung des Daseins zurückgenommen. Das Wesen der Natur ist von der Auffassung her – im Gegensatz zu den philosophischen Systemen des Idealismus – nach der animalischen Triebosphäre gedacht, warum der Leib eine zentrale Chiffre in Schopenhauers Werk ist. War die Natur bis hin zum Idealismus der Bereich einer Sinnfülle, die sich als Geist schliesslich in reiner Form entbinden sollte, so reduziert nun Schopenhauer im Gegenzug die Natur zum Bereich des Sinnlosen: „Zur Hexenküche blinder Triebe“.

Die Natur, die bis zum Idealismus ein Anagramm des göttlichen Geistes – *deus sive natura* – vorstellte, sinkt nun herab von der Stufe der Geistnatur zu derjenigen der Leibnatur. Dieser Vorgang leitet von der idealistischen Geistesphilosophie zur naturalistischen Lebensphilosophie über, deren irrational-negative Daseinsdeutung als nachidealistischer Reflex zu begreifen ist und deren nihilistischer Ausschlag nicht zuletzt für einen ins Negative umgeschlagenen Idealismus zu stehen vermag.

Inwiefern Ensors Kunst- und Künstlerverständnis Schopenhauers Ansatz folgt, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht ohne die Christusdarstellungen zu leisten ist. Für den weiteren Verlauf heisst dies, dass zunächst der bildlichen Identifikation des Künstlers mit Christus und ihrer qualitativen Bestimmung entlang des Nationalgedankens nachzugehen ist.

2.3.3.2 Nationalgedanke und Führungsanspruch

Mit dem Nationalgedanken problematisiert Ensor die Identitätsfrage künstlerischer Subjektivität. Der Charakter sowie die Bedeutung des Nationalen in seinem Kunstverständnis werden nun erörtert.

*Ich will Euch meinen Kampf, meinen malerischen Weg im Dienst von Kunst und Staat darlegen ...*²¹⁸

Wie sich aus der Äusserung ableitet, definiert Ensor seine Malerei nicht nur als eine für das Bezugssystem Kunst geleistete Tätigkeit, sondern darüber hinaus übergreifend und von der Dimension her politisch-sozial als für den Staat. Es ist anzunehmen, dass Ensor hier von dem konkreten Status bzw. von derjenigen Bedeutung ausgeht, die jeder Künstler seit der nationalstaatlichen Gründungsbewegung im frühen 19. Jahrhundert im Kontext mit internationaler Ausstellungspraxis annimmt, nämlich Repräsentant eines (*seines*) Staates zu sein. Demnach begreift sich Ensor als Repräsentant Belgiens. Die Berufung auf den Staat ist dabei mit genieideologischem, d. h. romantischem Impetus aufgeladen. Er ist im Assoziationsbereich der von Ensor gebrauchten Herrschaftsmetapher der „*Malerei als seiner Königin*“, dem Absolutheitsanspruchs unterstehend als Hingabe zugunsten einer, der höchstmöglichen Autorität, angesiedelt.

Anhand des nachfolgenden Auszugs aus der Einleitung zu seinen Schriften zeigt sich, dass diese Staatsverbundenheit vornehmlich vom Nationalgedanken im Sinne der auf Johann Gottfried Herder zurückgehenden Geniekonzeption getragen wird. Das Nationale als das Original-Geniale bezeugt sich in der Eigenschaft individuell archetypisch fixierter Eigenheit und genetischer Dynamik.

*Die grossen Maler unterliegen dem Einfluss ihrer Umgebung, ich weise auf de Braekeleer und Breughel hin. Die Malerei erfordert eine ununterbrochene und angestrenzte Beschäftigung. Jede Ablenkung wirkt rasch verheerend. Man muss an sein Werk gebunden bleiben. Edison hat gesagt: ‚Das Genie besteht aus Geduld‘. Die Malerei wird nie eine internationale Kunst sein. Wie andere Menschen, ja noch stärker als sie, unterscheiden sich die Maler als Menschen voneinander in ihrer Gestik, ihrem Benehmen, ihrer Sprache, ihrem Geschmack, ihrer Erziehung, ihrer Rasse, ihrem Tonfall und ihrer Struktur.*²¹⁹

Die ursprüngliche Kraft, die nach Herder für die Eigenheit und den Eigenwert einer Nation bestimmend ist und durch die sich das Geniale als das Genuine in seiner Individualität zu realisieren hat, sieht Ensor für sich insbesondere durch seine Geburts- und Lebensstadt Ostende gegeben. Bei Ensors Vorstellung von der naturbedingten Übereinstimmung seiner selbst mit dem Ort seines Gewordenseins kommt dem Genie – im Einklang mit Herder – ein gesteigerter Grad der ursprungsnahen Kraft zu. Sie aktiviert das Schöpferische, so wie sie das Nationale exemplarisch artikuliert. Die

²¹⁸ *Mes écrits (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE, 1920) 1974, S. 76 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 66).*

²¹⁹ *Mes écrits (Préface zur Ausgabe der Ecrits von 1926) 1974 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 306).*

Intensivierung der eigenen Ursprungsnähe stellt das Spezifische der Besonderheit des Genies dar.

Für Herder, der seine Konzeption an der Sprache entwickelt und aus Abwehr kultureller Entfremdung für die Muttersprache eintritt (*also gegen die Dominanz des Griechischen, Lateinischen und Französischen im deutschsprachigen Raum*), ist ein Original-Schriftsteller ein Nationalautor.²²⁰ Um wahr und original zu sein, müsse er „seinem Boden getreu“ bleiben.

*Hierher kann er Machtwörter pflanzen, denn er kennet das Land: Hier kann er Blumen pflücken; denn die Erde ist sein; hier kann er in die Tiefe graben, und Gold suchen, und Berge aufführen, und Ströme leiten: denn er ist Hausherr ...*²²¹

Folglich sucht Ensor über den Gedankengang einer naturhaften Identität mit Ostende, das seinerseits als Teil Belgiens begriffen wird, die Gestaltungsweise sowie den Ausdruck seiner Malerei zu begründen. Er formuliert es an vielen Stellen in seinen Schriften und Reden, von denen nun vier in Auszügen zitiert werden.

*Es gibt drei Paradiese für die guten flämischen Maler: das eine auf Erden, das zweite im Meer und das schönste im freien grossen Himmel, der unser ist, und wo massiv gebaute Wolken thronen und noch eine von Opalen eingefasste Sonne mit perlmutternem Feuer triumphierend strahlt. Ostende, Wunderland des Meeres, der Farb-Feerien, Verzauberung des Malers, welch' Schönheit ist uns geschenkt! Meine lieben Freunde, die Masken und Sirenen, ein paar Worte noch. Die Göttin der Malerei nimmt mich stets in ihre irisierten Arme. Sie zeigt mir das Licht, seine Bedeutung und seine Gesetze an, die Formen des Lichts, die Beschaffenheit des Lichts.*²²²

Ich füge gerne bei: dem Meer, der Muschel und meiner Bude vor allem verdanke ich vieles.

Ich wurde am 13. April 1860, an einem Freitag, dem Tag der Venus, in Ostende geboren. Nun denn, liebe Freunde, Venus besuchte mich lächelnd, vom zartestem Alter an, und wir schauten uns lange in die Augen. Ah, die schönen, von blau zu grün wechselnden Augen und die sandfarbenen langen Haare. Venus war blond und schön, und ganz mit Schaum bekleidet roch sie nach Salz und Meer. Gar bald malte ich sie, denn sie nagte an meinem Malzeug, frass meine Farben weg, begehrte meine bemalten Muscheln, lief über mein Perlmutter hinweg, vergass sich in meinen hohlen Muscheln, sabberte über

²²⁰ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin, 1877, Bd. 1, S. 402; vgl. auch Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 120 ff.

²²¹ Johann Gottfried Herder, ebenda, Bd. 1, S. 405.

²²² *Mes écrits (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE*, 1920) 1974, S. 81 f (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 120).

*meine Pinsel; meine eifersüchtigen Sirenen fispelten gereizt, alle meine Muscheln widerhallten von ihrem Gekreisch, es war eine Bude feuchten Fisperns. Ostender, Scholastik ist unsere Schutzpatronin geworden. Wir sind alle von ihrem Schaum, ihrem Schleim und frischer Gischt beschwipst, von ihrem Miesmuscheln ernährt, ...*²²³

Lasst uns das Licht zelebrieren, dieses heilige Brot des Malers.

Noch einmal sage ich:

Licht, menschlicher noch als die Erde

Licht, schöner als unsere Töchter und Mütter

Licht, Du reiches aus Flandern und weiches aus Wallonie

Licht, Du geliebtes, das Welten umarmt,

Heiliges Licht, leuchte uns im Namen der Väter, der Söhne und der grossen Geister. Amen.

*Licht! Licht!! Licht!!!*²²⁴

Ostende, einst Mittelpunkt, heute neuer Leitstern der Kunst.

Ostende, ein Strauss aus Freude, Frische, Gesundheit und kräftiger Humanität.

Ostende, ungewöhnliche Stadt, Paradies unserer Maler, Göttin des hellen und isabellfarbenen Lichts.

Ostende, ich liebe Dich, Du bist unsere Mutter, unser gutes Meer.

Ostende, Du heilige, Ostende, Du glückliche, Du reine.

Ostende, Märtyrer-Königin der Vergangenheit.

Gloreiche Königin der Gegenwart. Glückselige Königin der Zukunft. Du hast die grosse Heilsprechung erlangt und verdient.

Lasst uns auf die heilige Ostende des Meeres trinken!

*Es lebe die heilige Ostende, heilig oben, heilig unten, heilig überall. Heil Dir! Ehre Deinen grossen Malern.*²²⁵

Insgesamt geht aus den hymnisch-pathetischen Worten Ensors hervor, dass die Naturdetermination des schöpferischen Aktes in der Art sexueller Vereinigung von Land und Genie vorgestellt ist.²²⁶ Die Kunst ist die Frucht dieser Symbiose. Ostende figuriert dabei nicht nur als Umgebung in der Eigenschaft einer bestimmten Landschaft, sondern steht auch für den historischen Ort der flämischen Malerei. Ensor stellt sich in ihre Tradition und legitimiert so die eigene Malerei als Folgeerscheinung genetischer Dynamik. Über die Aussage „*Ostende, einst Mittelpunkt, heute neuer*

²²³ *Mes écrits (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE, 1920) 1974, S. 73 f (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 54).*

²²⁴ *Mes écrits (Discours adressé aux confrères masques, 1934) 1974, S. 183 (Übersetzung, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 114).*

²²⁵ *Ebenda (Discours pour saluer Ostende, 1930) 1974, S. 131 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 120).*

²²⁶ *„Meine Gemälde und Zeichnungen im Atelier, wie gern möchte ich sie alle behalten! Leider muss man seine Kinder ziehen lassen!“*

Leitstern der Kunst“ verdeutlicht sich jedoch, dass der Künstler seine Leistung nicht als eine lineare Weiterentwicklung begreift, sondern im genialisch-progressiven Sinne sich als ihr Erneuerer versteht. Also als ein Künstler, dessen Wurzeln zwar durch den Geburts- und Lebenszusammenhang in der flämischen Tradition begründet liegen – sozusagen für seine künstlerische Identität ausschlaggebend sind, und das in der Weise, dass Ensors künstlerische Spannweite hier bereits angelegt ist –, dessen Schaffensleistung jedoch eine zeitgemässe, ja fortschrittliche Transformation der geschichtlich-lokalen Ursprünge darstellt und daher eigenständig und neuartig ist.

Der Stellenwert des Neuartigen ist dabei zum eigentlichen und dominanten Prädikat erhoben. Das wiederum wird als auf den Geburtsort zurückwirkend präsentiert: Um der eigenen Wichtigkeit als Künstler für seinen unmittelbaren Lebenszusammenhang Nachdruck zu verleihen, greift Ensor auf das Argument der genetischen Dynamik zurück, wobei er jedoch die evolutionäre Kausalität von Ort und Künstler, wenn nicht umdreht, so nach dem paritätischen Modell eines sich gegenseitig befruchtenden Verhältnisses ausdeutet. Denn Ensor operiert mit seinem Verwachsenheit mit Ostende dahingehend, dass er die eigenen fortschrittlichen Qualitäten (*Leitstern*) nicht nur von seiner Heimatstadt als Anlage empfangen habe, sondern sie auf diese überträgt und wertsteigernd wirkt. Er bescheinigt ihr, gerade durch ihn (*wieder*) zum Ort von vermeintlich einzigartiger und überragender Bedeutung, zum Vorreiterposten der Kunst geworden zu sein.

Um das Verhältnis Ensors zur flämischen Kunsttradition zu beleuchten, seien zwei weitere Redeauszüge angeführt.

Wir können stolz sein auf unsere flämische Malerei, die schönste, die solideste, die blühendste, parfümierteste, ehrlichste und zivilisierteste aller Malereien. Erheben wir unseren Blick und unsere Gläser auf den, der alles erschaffen hat. Unsere malerische Bestimmung ist auf seine gewaltigen Pole ausgerichtet. Als Schöpfer der modernen Kunst und der modernen Landschaft hat er [Breughel] alles vorhergesehen: Licht, Atmosphäre, mysteriöses Leben der Wesen und Dinge. Und was gibt es nicht alles zu der Wunder wirkenden Farbe des Vergnügten unter den Vergnügten, des die Welt durcheinanderbringenden Flegels zu sagen.²²⁷

Ehemalige Verfechter von sossigen, russbraunen, jodfarbenen, bräunlichen, gebräunten, krapprotten, geröteten, lolloidalen, sienaerdenen, umbrafarbenen, bitumigen, tabaksaftigen, mumifizierten, geteerten, öligen, geölten, lakritzeartigen, kotigen, sardinierten, frikadelligen, ausgespritzten, mistigen, geräucherten, hingekotzten, marmeladigen, verrosteten, gerösteten, frikassier-

²²⁷ *Mes écrits (Discours prononcé à l'occasion de la commémoration Breughel à Bruxelles, 1924) 1974, S. 87 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 282).*

ten Bildern, wir wollen Eure schwerfälligen Albernheiten über die wiedergegebene flämische Kunst geniessen.

Seit Breughel, Bosch, Rubens und Jordeans ist die flämische Kunst tot. Wirklich tot.

Seit 1830 besteht die flämische oder vielmehr belgische Kunst aus Abglanz und Schatten. Unsere grossen belgischen Maler stammen aus dem Ausland ab, das muss man wohl zugeben. [...] Der Flame ist kein Kolorist mehr. Die flämische Kunst existiert nicht mehr; sie ist tot. Wirklich tot. Es ist unmöglich, dass sie nicht tot ist. Warum mit lächerlicher Leidenschaft diese blutlose, grosse Leiche wieder zum Leben erwecken? [...] Die moderne Kunst kennt keine Grenzen mehr. Nieder mit den mürrischen Schwarzmalern. Egoistische und sirupige Käser. Grenzengeile Alarmisten. Fleischer aus Jerusalem. Schafe des Panurg. Frigide und melassische Architekten. Hoch lebe die freie, freie Kunst!²²⁸

Die erste Passage stammt aus einer Rede, die der Künstler 1924 anlässlich einer Gedenkfeier zu Ehren Breughels in Brüssel gehalten hat. Ensor entwirft hier von Breughel nicht nur das Bild eines Genies, sondern erklärt ihn geradezu zum Schöpfer der modernen Malerei. Die rhetorische Absicht, sich damit zum Enkel dieses „Genies“ zu stilisieren und dessen Leistung für sich zu verbuchen, ist offenkundig. Bemerkenswert ist zudem, dass die flämische Malerei nicht nur als Malerei unter anderen Malereien gleichwertig auftritt, sondern über die Verwendung von Superlativen zu einer absoluten erhoben ist. Dieser Umstand seinerseits ist nicht frei von chauvinistischen Zügen.

Dass sich Ensor genealogisch in die flämische Tradition stellt, jedoch nicht im traditionalistischen Sinn, bezeugt der zweite Auszug. Er stammt aus der Rede *„Une réaction artistique au pays de Narquosie“* von 1900. Hier erklärt der Künstler die flämische Malerei für historisch abgeschlossen. Als Argument wird das politisch-territoriale Aufgehen Flanderns im Staat *Belgien* angeführt; also das Jahr 1830, Zeitpunkt der Unabhängigkeitserklärung Belgiens vom Königreich der Vereinigten Niederlande und damit der Gründung des belgischen Nationalstaats. Demnach wird mit politischer, territorialer, ideeller, eben staatlich-nationaler Neuorientierung der flämischen Kultur und Region begründet, warum die flämische Malerei als Stil nicht zu aktivieren sei. Die Malerei ist so als eine unter historisch-politischen Bedingungen stehende Leistung beschrieben.

Die Aussage *„der Flame sei kein Kolorist mehr“* verweist darauf, dass Ensor seine malerische Identität mit dem flämischen Ursprung nicht über die Kategorie des Stils definiert, sondern über das schöpferisch-gestalterische Prinzip des Kolorismus. Hierzu ist erklärend anzumerken, dass Ensor, wie stets selbstbezogen, in erster Li-

²²⁸ Ebenda (*Une réaction artistique au pays de Narquosie*, 1900) 1974, S. 37 – 39 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 196).

nie zum Ausdruck zu bringen trachtet, dass a) er als Kolorist – denn von diesem Umstand ist sein malerisches Selbstbewusstsein geprägt und darauf sind die Äußerungen ausgerichtet – flämischer Abstammung ist und b) er den flämischen Ursprung als künstlerische Verhaltensweise (*Kolorismus*) im progressiven Sinne erneuert und wiedererschaffen hat bzw. dass es seine Malerei ist, die im eigentlichen Sinn – weil per Transformation erneuernd – an die Tradition anknüpft.

Darüber hinaus plädiert Ensor für die moderne Kunst, die – weil sie an keine Grenzen gebunden ist – frei ist. Die romantische Ganzheitsidee, nach der das Genie mit seinem schöpferischen Potential grenzüberschreitend sowie unendlich fortlaufend wirksam ist, wird damit auf den kulturell-nationalen Bereich bezogen und geht in diesem auf.

Es kann also festgestellt werden, dass Ensor auf der schöpferischen Ebene national im Sinne ursprünglicher Kraft und genetischer Dynamik argumentiert. Die Rezeption der künstlerischen Leistung betreffend, für das Werk also, fordert er jedoch internationale Relevanz. Dass sich dahinter der romantisch-idealistische Gedanke verbirgt, für die gesamte Menschheit zu schaffen und sein Leben hinzugeben, bezeugt nicht zuletzt die Projektion Ensors auf Christus, den Erlöser, den er ja in seinem Werk **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) in die Hauptstadt Belgiens einziehen lässt.

Diese Überlagerung von belgisch-nationalem Kontext (*Ensor reitet in die Hauptstadt Belgiens ein*) mit christlichem (*Einzug Christi als Beginn der Passion*) kehrt dabei die Genieproblematik in einer spezifischen Weise hervor.

Einmal kommt die national motivierte Interpretationsperspektive zum Einsatz, nämlich dass das Genie aus der Nation heraus und für die Nation seine schöpferische Aktivität begründet. Ensor argumentiert im Sinne von Herders Ansatz, der das Original-Genie national definiert und es substantiell an das *Volk* bindet. Im Volk als dem Natürlich-Menschlichen sieht Herder das Genie verankert, wie auch dessen Ergebnisse an und für das Volk ausgerichtet zu sein haben. Das Volk bildet den übergreifenden Zusammenhang und die eigentliche sinnstiftende Instanz des Genialen.

Dieses seinerseits unterliegt einem pädagogisch-patriotischen Impetus, versteht sich als ein auf das Ganze des Volks ausgerichtetes Bildungsstreben und erfüllt daher eine integrativ-kommunikative Funktion. Zum anderen – und das eben leistet die biblische Begebenheit bzw. die Christusprojektion in ihrer Bindung an den Passionsgedanken – muss das Schaffen für die Nation als für das *userwählte Volk* eine Konfrontation von unvereinbarer Qualität sein, wenn die Kunst erlösungswirksam sein will. Damit wird auf die prinzipielle Unverträglichkeit (*Kreuzigung*) der beiden Sphären von Künstler (*Jenseits*) und Volk (*Diesseits*) abgehoben, die im Sinne der notwendigen Bedingung für die Erlösung wirkt.

Ensor integriert so Herders Geniekonzeption. Von ihr geht er im Sinne einer thematischen Vorlage aus, verleiht ihr jedoch durch den Vergleich des Genies mit Christus den *Valeur* späterer Entwicklungen: Über den Passionsgedanken läßt Ensor Herders Ansatz sowohl mit dem Absolutheitsanspruch des deutschen Idealismus auf, wie er ihn auch auf die Kulturkritik im Namen des Genies hin umdeutet. Denn sieht sich bei Herder das Genie durch das Volk positiv verwirklicht und ist es aufgrund der unmittelbaren Bindung an das Volk noch frei von elitären und hybriden Zügen, treten bei Ensor aufgrund dieser für die spätere Entwicklung charakteristischen Merkmale die beiden Grössen in unbedingte Gegenstellung zueinander. Weil also das Genie gottgleich ist – wobei es als Melancholiker die Exklusivität von den Normalmenschen beansprucht und die Abwendung von diesen eine wesentliche Bedingung für seine schöpferische Leistung bildet – befindet es sich gleich Christus in Opposition zum Volk. Erst aus dieser heraus vermag es seine positive, d. h. menschheitserlösende Wirkung zu gewinnen. Die Opposition als solche greift dabei im Sinne der Kulturkritik bzw. beschreibt das Volk negativ als gemeine Masse. Ihr Gegenspieler, der überragende und einzigartige Einzelmensch, das omnipotente Genie, bietet sich ihr als Inbegriff der Wahrhaftigkeit zur Opferung für ihre Errettung an. Das bringt der Künstler über die Identifikation mit Christus, den Leiden an seinem und durch sein Volk, zum Ausdruck. Sein Volk sind die Bürger von Brüssel als Repräsentanten Belgiens in der Dimension der Menschheit, die ihn als ihren „*wahren König*“ weder erkennen noch anerkennen wollen.

Bei einer derartigen Bestimmung des Verhältnisses von Künstler und Gesellschaft bzw. deren Aufgehen in der Antithetik von Jenseits und Diesseits, Spiritualität und Materie, Gut und Böse, Gott und Mensch, Jesus Christus und das *ausgewählte Volk* läßt sich der konkrete, mithin diesseitige Erfolg – der ja das Resultat einer geglückten Kommunikation zwischen Künstler und Publikum darstellt – nur schwer integrieren. Das will heissen: Weil die jeweiligen Polaritäten durch den Passionsgedanken auf die Erlösung der Menschheit ausgerichtet sind, sind sie auch in der Kommunikation als Verständigung zwangsläufig als gescheiterte festgelegt. Um also das Ideal vom *verkannten Genie* und die damit von Ensor betriebene Stilisierung zugunsten der Erlösung, Unendlichkeit und Absolutheit glaubwürdig vertreten zu können, kann der Künstler seinen mit den Jahren wachsenden Erfolg nicht einfach geradewegs bejahen. Daher erklärt sich die Tatsache, warum Ensor, wenn er von seinem Erfolg und seiner Anerkennung spricht, er dies a) als etwas nicht aktiv und bewusst Angestrebtes präsentiert und b) er stets auf die dabei durchlebten Leiden, die ihm von dem Publikum und den Kritikern zugefügt worden sein sollen, beharrt. Das mögen die anschliessenden Aussagen beispielhaft bezeugen.

*Entschuldigt mich, mein heutiger Erfolg erstaunt mich selber. Ich habe ihn weder gesucht, noch gefordert: Ihr seid meine wertvollen Verteidiger und ohne Euer Sympathie für die Kunst wäre ich vielleicht den Intelligenzbestien ausgeliefert oder würde von den magischen Teufeln gefoppt ...*²²⁹

*Habe ich jemals den unmittelbaren Erfolg angestrebt? Es steht geschrieben, dass jeder, den man erniedrigt, wieder aufgerichtet wird. Ich habe Vertrauen in mich gehabt, und ich fühle mich stark. Der Erfolg der anderen kann mich nicht verwirren.*²³⁰

Die eigene künstlerische Relevanz an die Missachtung als Bedingung zu knüpfen, ist dabei (und damit) nicht als das Ergebnis einer tatsächlich verweigerten Anerkennung des Publikums zu bewerten, sondern als ein seitens des Künstlers erklärter Unwert der eigenen Zeit. Es ist die zeitgenössische Realität, die für den Künstler von der Bereicherungshabgier des Bürgertums und seinem an blosser Nützlichkeit und Wirtschaftlichkeit orientierten Denken geprägt ist. Einem Denken, das von Ensor im Einklang mit seiner Zeit als Zweckrationalität kritisiert wird und für den Antipoden des Genies, die Massengesellschaft, konstitutiv sein soll. Aus politisch-soziologischer Sicht sind die aktuellen Demokratisierungstendenzen gemeint, durch die sich das autonome Individuum bedroht glaubt, weil sie zur allgemeinen Mediokrität führen. Der befürchteten Mittelmässigkeit, die sich als Einebnung jedweder aussergewöhnlichen Grösse auswirken soll, entstammen denn auch die fatalistischen Zukunftspeditionen von einer Pöbelherrschaft. Sie stehen gleichsam für die Moderne der Gleichheit, der sich das Genie vorausahnend und überwindend entgegenstellt. Dieses kompensatorische Verständnis von dem selbstverantwortlich handelnden Genie, dass sich oppositionell zu der als entidealisiert empfundenen Zeit bestimmt, ist für das gesamte 19. Jahrhundert konstitutiv. Die Figur, die der Träger der Sehnsüchte von einem die Welt verändernden Genie paradigmatisch verkörpert, ist Napoleon. Als das intuitive, aufs Ganze gehende Taten-Genie, das „den jugendlichen Traum von Grösse und schöpferischer Kraft“ (Schmidt) real eingeholt habe, bot er sich zur Verklärung des Befreiungsversuchs von Kleinheit, Provinzialismus und Untertanen-Bürgerlichkeit an. Der Mythos um ihn bestimmt den modernen Geniekult des 19. Jahrhunderts.²³¹

War es in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Epoche der Restauration, gegen die im Namen des Genies revoltiert wird, ist es in der zweiten Hälfte der Pariser Kommune-Aufstand von 1871. Als Kampf gegen die Kultur und im Einzugsbereich der Parole von der Diktatur des Proletariats, mobilisiert er die reaktiv-kompensatori-

²²⁹ Ebenda (*Discours prononcé au banquet Ensor offert par les peintres d'Anvers*, 1921) 1974, S. 93 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 264).

²³⁰ James Ensor an Emma Lambott, 24.01.1906, AAC, Inv. Nr. 9739 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 310, und Delevoy, 1981, S. 382).

²³¹ Schmidt, 1985, Bd. 2, S. 63 ff.

sche Gegenwehr des sich nun gesellschaftlich antiemanzipatorisch definierenden Genies.

Von der sozialistischen Zukunftsperspektive ahnungsvoll verängstigt, rebelliert das Genie gegen die eigene Zeit und ihren kulturell-bürgerlichen, auf Demokratie und daher auf das alltäglich-gleichförmige Einerlei zusteuern den Kontext. Es erhebt sich über alle Grenzen der die Grösse des Individuums einschränkende Realität und über alles sie Definierende hinweg. Heroisch tritt es dem „*Vormarsch der Volksherrschaft*“ als Erretter der gesamten Menschheit von den Lasten des Diesseits entgegen und entsprechend dem geglaubten gewaltvollen Machtanspruch der Masse meldet es sein eigenes als das eigentliche Herrschaftsrecht an. Die Industrialisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts leben sich als Krise des Individuums, in der Überhöhung des Subjektiven, aus. Zum Trotz der gemeinen Masse und der sie bestimmenden Idee der Gleichheit, empfindet sich das Genie edel, weil hochgeboren. Das Volk überragend, fühlt es sich einer Elite zugehörig, vornehm, als Herr, aristokratisch; das Genie ist Leitstern, ist Befehlshaber, ist Führer des transzendenten Geistes.

Die Anwartschaft auf die Macht jenseits der Realität einschliesslich des erlösenden Impetus kulminiert nicht zuletzt in der von Ensor im Bild vollzogenen Identifikation des Künstler-Genies mit Christus. Er figuriert im Sinne der Problematik von der Realität (*Menschheit = Massen*) und ihrer Negation durch das Genie als dem Führer des transzendenten Geistes, der sich ihr als einzelner und stellvertretend für die anderen entgegenstellt. Die Negation geht dabei in der Behauptung einer prinzipiellen Unvereinbarkeit der beiden Sphären auf. Wirklichkeit und Kunst sind Gegengrössen, und nur kraft der Gegesätzlichkeit vermag die Wirklichkeit durch die Kunst überwunden zu werden. Die Konstellation von Wirklichkeit und Kunst als Gegensatz von Masse und Genie wird folglich im Sinne Christi Antwort auf die Frage von Pilatus, ob er der König der Juden sei, formuliert.

„Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wenn mein Reich von dieser Welt wäre, hätten meine Diener gekämpft, dass ich den Juden nicht ausgeliefert worden wäre. Nun aber ist mein Reich nicht von hier.“ Da sagt Pilatus zu ihm: *„Also bist du doch ein König?“* Jesus antwortete: *„Du sagst es: Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und dazu in die Welt gekommen, um für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. Jeder, der aus der Wahrheit ist, hört auf meine Stimme.“*
(Jh 18, 36-37)

Diese biblischen Worte, mit denen Christus seinen überzeitlichen und über ein Volk zugunsten der gesamten Menschheit hinausgehenden Machtanspruch jenseits aller Wirklichkeit behauptet, ist für Ensors Kunstverständnis und dessen Geltungsbereich – der ja die konkrete Realität nur negierend einschliesst – bindend. Daher erklärt sich: a) warum sich Ensor zum nicht anerkannten „König“ stilisiert – und damit zu

einer für das Sein notwendig verkannten Führergestalt – und b) warum Ensors erhobener Führungsanspruch dabei ausschliesslich kunstimmanent auftritt.

*Kein Maler, sei er Prinz oder Baron, wird meine Nachfolge antreten.*²³²

Bei der Auseinandersetzung mit dieser Problematik zeigt sich, dass Ensor darauf beharrt, mit seinen Erneuerungen den Abschluss aller malerischen Entwicklung vollzogen zu haben. Sein Anspruch untersteht daher dem Omnipotenzgedanken. Das in dem Sinn, dass in seinem Werk sämtliche malerische Möglichkeiten formuliert oder zumindest angelegt bzw. vorformuliert sind. Ensor geht von der Prämisse aus, dass jedem Künstler das Konkurrenzverhalten angeboren sei.

*Meine Gemälde und Zeichnungen im Atelier, wie gern möchte ich sie alle behalten! Leider muss man seine Kinder ziehen lassen! Aber dass sie wenigstens liebevoll betrachtet werden! Nur wenige Maler verstehen dieses Gefühl. Diese Vertraulichkeit möge unter uns bleiben, liebe Frau Lambotte. Sagen Sie davon meinen Kollegen bitte nichts ... Maler sind Zerstörer aus Instinkt. Sie ertragen weder Überlegenheit noch Ebenbürtigkeit, und der bescheidenste Erfolg reizt sie und setzt jeden, der ein schönes Bild gemalt hat, den grausamsten Verleumdungen aus ...*²³³

Von Ensor wird das Konkurrenzverhalten vornehmlich in Abgrenzung zum Impressionismus sowie aus entschiedener Ablehnung des Pointilismus vollzogen.

Seit den Salons des ESSOR und der XX haben mich immer unglückliche Umstände begleitet. Meine Arbeiten waren rein, durch und durch persönlich, meine Nachfolger zahlreich und missgünstig. Hernach wurden meine Entwicklungen leichtfertig ausgelegt. Meine Vision war indessen persönlich und neu und ich konnte mich in anscheinend sehr gegensätzlichen Bereichen bewegen, denn ich habe die Bedeutung des Lichtes und die von ihr beeinflussten Linien immer begriffen. Diese persönliche Vision hat mich, so glaube ich, in höhere Regionen getragen. Man hat mich zu Unrecht unter die hellen Töne bevorzugenden Freilichtmaler und Impressionisten eingereiht. Vor mir hat niemand die Formen des Lichts und die Deformation begriffen, die es der Linie aufzwingt. Man verkannte seine Bedeutung und der Maler hörte nicht auf seine Vision. Die impressionistische Bewegung liess mich ziemlich kühl. Edouard Manet hat die Alten nicht übertroffen. Schöne, helle und vornehme Farbtöne stossen, wie bei den Japanern, auf grosse, im Gegensatz dazu stehende Flächen. Wir begegnen einer Eleganz des Strichs, aber vermissen die leuchtenden Akzente vollständig. Kurz, ein zu schöner Maler! Meine Arbeiten sind auch sehr weit von den Leichtfertigkeiten eines Claude Monet entfernt, die-

²³² *Mes écrits (Lumière une et indivisible, 1932) 1974, S. 150 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 118).*

²³³ James Ensor an Emma Lambott, 24. Januar 1906, AAC,, Inv. Nr. 9739 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 310 und Delevoy, 1981, S. 382).

sem leutseligen und empfindsamen, fette Farben verwendenden Maler. Er ist ein leichtsinniger Kolorist und Bildermacher. Er hat eine ziemlich gewöhnliche Sicht der Dinge, ausgenommen bei den Kathedralen. Die Arbeiten der Tüpfchenmaler haben mich nie berührt, sie suchten nur die Vibration des Lichts wiederzugeben. Sie wenden ihre Tupfenraster zwischen zwei korrekten und kalten Linien gefühllos und methodisch an. Das einförmige und allzu beschränkte Verfahren hindert sie daran, ihre Versuche auszuweiten. Daher rührt die beziehungslose Unpersönlichkeit ihrer Werke. Die Tüpfchenmaler geben nur eine Seite des Lichts wieder: die Vibration. Die Formen selber kommen zu kurz. Meine Versuche und meine Vision entfernen sich von denjenigen der genannten Maler.

Ich glaube, ich bin ein ungewöhnlicher Maler.²³⁴

Meine ständigen, heute vielgepriesenen Nachforschungen entfachten den Hass meiner zur Schnecke gemachten Nachfolger, die ständig übertroffen wurden. Wie ist die Wertschätzung eines Lemonnier, Maclair usw. zu erklären, wo ich doch schon vor dreissig Jahren, lange vor Vuillard, Bonnard, van Gogh und den Luministen, auf alle modernen Bestrebungen, die Rolle des Lichtes und die Befreiung der Vision hingewiesen habe.

Diese Sicht war feinfühlig und hellseherisch und den französischen Impressionisten fremd, die oberflächliche, von äusserst traditionellen Rezepten geleitete Brossierer geblieben sind. Gewiss, Manet, Monet bieten einige Überraschungen, wie undurchsichtig auch immer. Aber ihre eintönige Anstrengung ermöglicht es kaum, die entscheidenden Entdeckungen wahrzunehmen.

Die trockenen und abstossenden Methoden der für das Licht und die Kunst schon gestorbenen Pointilisten sind zu verurteilen. Sie wenden ihre Tüpfel zwischen ihren richtigen und kalten Umrissen kühl und methodisch, ohne Gefühl an und treffen damit nur einen Aspekt des Lichts, nämlich die Schwingung, ohne ihm Form gegen zu können. Das Verfahren ist beschränkt und lässt im übrigen keine Weiterentwicklung zu. Es ist eine Kunst des kalten Kalküls und einengender Sicht, die bezüglich der Schwingungen schon längst überholt ist!

Triumph! Das Beobachtungsfeld wird unendlich weit, und der Blick, frei und für das Schöne empfänglich, wird sich ständig verwandeln und mit derselben Schärfe Effekte oder Umrissse unterscheiden, in denen Form oder Licht dominieren. Die ausgedehnten Nachforschungen mögen widersprüchlich scheinen. Die bornierten Köpfe fordern einen Neubeginn, identische Fortsetzung. Der Maler musste seine Werkchen wiederholen und alles darüber Hinausgehende ablehnen! Das ist die Ansicht gewisser etikettierender Zensoren, die unsere Künstler wie Mollusken in einer Sammlung klassifizieren. O abscheuliche Kleinlichkeit, die die Routiniers der Kunst bevorteilt! Ginge es nach diesen

²³⁴ James Ensor an Jules Dujardin, Begleittext zu einem Brief vom 6. Oktober 1899, AAB, Inv. Nr. 992c (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 58).

Schwachköpfen, könnte der Pleinairist keine dekorative Komposition ausführen und müsste der Porträtist es sein Leben lang bleiben!

Zudem muss vor diesen armseligen Köpfen die liebenswerte Phantasie, himmlische Tau-Blume, Muse des schöpferischen Malers, ein für allemal vom künstlerischen Programm verschwinden.

Gewiss, ich habe der tiefroten Göttin Wunder und Träume als Opfer dargebracht, diese für den Künstler unentbehrliche ergänzende Notwendigkeit, aber in den Augen einiger Scheinheiliger, die für bürgerliche Anerkennung bürgen, ein unverzeihliches Verbrechen. Deshalb wurde mein Name von der Liste der Freunde der Neuerung gestrichen.

*Ein Trost. Sicher, Kubisten erwähnten die Abwinklung im **Lampejungen** (1880) und die Umrisse im **Lesende** (1881) als wichtige Vorläufer; desgleichen führen unsere Luministen das zarte Licht in der **Austernesserin** (1882) und in den **Kindern bei der Toilette** (1886) an, und unsere jungen emanzipierten Maler anerkennen den Wert meines mannigfaltigen Suchens auf den verschiedenen Spuren der Schönheit. Es stimmt, dass vor mir der Maler nicht auf seine Vision hörte!²³⁵*

Versucht hier Ensor moderat seine „Erneuererposition“ als Vorläufer der Moderne des 20. Jahrhunderts noch einigermassen sachlich zu stützen, und lässt er damit – von der Rhetorik her zumindest – die nachfolgenden Malereitendenzen als Weiterentwicklung zu, wird an anderen Stellen, wie dies die zwei nachfolgenden Beispiele zeigen, jede Entwicklungsrichtung abgelehnt bzw. für unerheblich oder für bloss epigonenhaft erklärt.

Tot ist der Impressionismus, tot der Luminismus, leere Etiketten, ich habe manche Schule und manche Züchter von Eintagsfliegen entstehen, vorübergehen und sterben sehen: Kubisten, Futuristen, Expressionisten, Konstruktivisten, Orphisten, Dadaisten, Einfasser und Ausschneider, Zänker, dazu die Jambisten, Ephemeristen, Mekka-Arabeskierer, Ägyptiatiker, Agglutininisten, Krokodilisten, Kokotisten, Karamelisten, Rachitisten, Krabbisten, Franko-Spontaneisten.²³⁶

Die Intention beschränkt sich dabei nicht lediglich darauf, sich etwa zur Ismen-Explosion kritisch zu äussern. Vielmehr dient die Desavourierung gegenläufig dazu, die eigene Leistung für die Zukunft zu sichern. Dies leistet Ensor mit der oben erwähnten Argumentation, alleine und einzigartig alle Möglichkeiten für alle Zukunft erschlossen zu haben, womit ihm konsequenterweise auch das Prädikat zukomme, der bedeutsamste Maler schlechthin zu sein.

²³⁵ *Mes écrits (Réflexion sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères, 1911)* 1974, S. 17 f (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 68).

²³⁶ *Ebenda (Discours prononcé au banquet offert à Ensor par LA FLANDRE LITTÉRAIRE, 1920)* 1974, S. 82 f (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 190).

Warum habe ich seit einem Vierteljahrhundert alle modernen Bestrebungen vorweggenommen, und zwar nach allen Richtungen? Das trifft unsere locker im Sattel sitzenden Arrivisten entsetzlich. Von da an schienen ihre vor Arrivismus glänzenden, auf die Westentasche gerichteten kleinen Späheraugen mit grossem Blinzeln materielle Werte auszustrahlen, Augen, die zuerst fragend und hernach, mehr und mehr beunruhigt, feindlich, hasserfüllt und scheel blickten. Ein trauriger Zug, schwerfällig Pirouetten schlagende Schwärmer, knurrende westfälische Schweinetreiber, leicht verhüllte Seelen, die rücksichtslosen Blutbädern nachzuhängen scheinen, Antibrossierer [Antischnellmaler], die in ihrem Elend die Abneigung gegen die Maske, das Licht und jede nicht französisch abgestempelte Trouvaille tragen.

Ihr falschen Erneuerer, die bald schon blutleer und, unbesehen aller irisierenden Farben, bleich sein werdet, Ihr krocht, ausser Atem, unter Euren von den Winden aus Norden und Osten gepeitschten Mänteln ans Licht.

Die unheilbare Feindschaft unserer Geldscheisser zeichnet sich, von leichtsinnigem Tiefrot unterstrichen, deutlich ab. Und tatsächlich wurden mir Schmach und Spott, Unrecht und schreiende Ungerechtigkeit, Aderlässe und wiederholt Schläge ins Gesicht reichlich zuteil: das Verdienst nuschelnder Schwätzer zum Beweis, dass der Abwesende nie recht hat.

Schliesslich habe ich mich, von meine Nachfolgern gejagt, heiteren Sinns in der einsamen Mitte verschanzt, wo die ganz aus Gewalt, Licht und Glanz bestehende Maske thront. Die Maske sagt mir: ‚Frischer Ton, durchdringender Ausdruck, prunkvolle Ausstattung, unvermutete Gebärden, wirre Bewegungen, köstliche Ausgelassenheit.‘

Protest, Protest und nochmals Protest.²³⁷

Dass Ensor in erster Linie gegen aus Frankreich kommenden Tendenzen rebelliert²³⁸, mag sich daher erklären, dass diese ab 1888 bei LES XX zunehmend mehr ausgestellt wurden und dominierten.²³⁹ Aufgrund einer solchen Entwicklung sieht sich Ensor als Belgier vom französischen Ausland verdrängt. Dies wirkt sich um so gravierender aus, als in der Anfangszeit der Gruppe Ensor als der führende Maler angesehen wird. Später, mit der verstärkten Aufnahme ausländischer Künstler und der Präsentation anderer neuer Tendenzen, figuriert Ensor gegenüber den Hinzugekommenen als der „Frühere“ bzw. wird – zumindest von der konkreten Ausstellungschronologie her besehen – von den Pointilisten (Pissaro, Signac, Henry van der Velde) und Symbolisten (Khnopff, Redon, Toorop) an Neuheitsstatus übertrif-

²³⁷ Ebenda (*Réflexion sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères*, 1911) 1974, S. 13 (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 108).

²³⁸ Vgl. D. Lesko, *Anarchie und Humor bei Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 40 f.

²³⁹ S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 46.

fen.²⁴⁰ Die nachfolgende Umorientierung der Gruppe zugunsten sozial-reformerischer Absichten, die sich auch durch ihre Auflösung bzw. die Umbenennung in *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* kundtut, kann Ensors Gefühl der Verdrängung und damit des Verlustes der ehemaligen Führungsposition ausgelöst haben. Zudem wird die sozial-reformerische Umorientierung der Gruppe Ensors genialisches Selbstverständnis und sein elitär-genialisches Selbstbewusstsein – die Gottgleichheit und Einzigartigkeit in verachtender Abwendung von der Masse – in Frage gestellt haben. Die Neudefinierung der Gruppe, die Kunst konkret zugunsten sozial-emanzipatorischer Wirksamkeit unmittelbar in der nun bejahten Realität einsetzen zu wollen, heisst zugleich, den anti-demokratischen Zug, wie er sich innerhalb der Genieideologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschärft ausgebildet hat, abzulegen.

Diese biographisch-ideologische Situation des Künstlers liefert den Hintergrund dafür, dass Ensor auf seine Nationalität – nämlich die belgische – verweist und die Selbststilisierung des Ideologems *verkanntes Genie* im nationalen Kontext betreibt. Er deutet also auf seine Wurzeln hin, die in der flämischen Tradition begründet liegen, um dann einen absoluten Führungsstatus für sich als Maler-Genie zu beanspruchen. Er tritt nicht lediglich als das Genie schlechthin auf, sondern als der „wahre“ Erneuerer dieser Tradition, der das Nationale zugunsten von Internationalität in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht übersteigt.

Die Analogie zu Christus tritt hier abermals in Kraft und stellt einen wesentlichen Aspekt der Gleichung mit Christus dar: Christus, als Jude geboren, durch die Taufe in seiner Messiasbestimmung bestätigt und durch die Passion realisiert, überwindet zugleich das Judentum auf eine Weltreligion hin. Aus nationaler Religion wird eine die gesamte Menschheit betreffende. Aus dem jüdischen Gott wird ein Menschheitsgott. Jesus, genealogisch im Jüdischen verhaftet, überwindet als Blüte die Wurzel Jesse, seine Abstammung, zugunsten des Heils schlechthin.

Ensors künstlerisches Selbstverständnis, entlang der Projektion auf Christus vollzogen, bedeutet folglich: Ensor ist nicht bloss ein belgischer Maler, sondern indem und weil er die Tradition der flämischen Malerei („*der Malerei unter den Malereien*“) erneuernd überwunden hat, kommt ihm eine allzeitgültige internationale Relevanz zu. Als *verkanntes Genie* beansprucht er absolute Gültigkeit, was seine Leiden, sowohl die für die Kunst als auch die von seinem (*dem auserwählten*) Volk zugefügten, beweisen. Er verschafft seiner Nation Weltgeltung.

Die Schriften Ensors nun verlassend, ist die Christusprojektion wieder anhand seines bildnerischen Werks weiter zu verfolgen. Es werden anschliessend einige derjenigen Christusdarstellungen behandelt, die das Sujet der Passion als Martyrium in Abhängigkeit vom schöpferischen Prozess des genialischen Subjekts thematisie-

²⁴⁰ Vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 32 – 36.

ren. Danach wird zu untersuchen sein, in welcher Art und Weise, die von Ensor entwickelten Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten dem Geniedenken unterstehen. Erst wenn die Systematisierung der Identifikation des Künstlers mit Christus um diese beiden Aspekte erweitert ist, kann in seiner vollen Komplexität deutlich werden, wie Ensor den von ihm als *verkanntem Genie* behaupteten Führungsanspruch einzulösen sucht. Konkret wird der Fragestellung nachgegangen, wie das im Bild **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) formulierte Anliegen, *von der Hauptstadt Belgiens aus, der Künstler-Erlöser der Menschheit zu sein*, durch die Malweise selbst – den malereiimmanenten, Wie-motivierten Aspekten des Werks – auf Beweis drängende Bestätigung einfordert.

2.4 Der am Menschsein leidende Gott

In diesem Kapitel werden diejenigen Christusbildungen thematisiert, die die Passion Christi als ein affektives Erlebnis vorführen. Die Leidensgeschichte Christi als Mensch und damit die Göttlichkeit unter der Bedingung des menschlichen Daseins ist aus der Perspektive des Martyriums aufgegriffen. Als solche untersteht sie dem subjektiven Durchleben des qualvollen Schmerzes, der der Blutzugenschaft wegen und im Hinblick auf die Erlösungsbestimmung zwingend zum Tod führt. Es werden neun Werke besprochen.

- A. **Der Schmerzensmann, 1891** (Abb. 38)
- B. **Die trostreiche Jungfrau, 1892** (Abb. 39)
- C. **Die Qualen des heiligen Antonius, um 1910** (Abb. 44)
- D. **Das Traurige und Gebrochene: Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten, 1886** (Abb. 12)
- E. **Dämonen, die mich quälen, 1888** (Abb. 48)
Dämonen, die mich quälen, 1895 (Abb. 49)
 Plakat für *LA PLUME* : **Dämonen, die mich quälen, 1898** (Abb. 50)
- F. **Der sterbende Christus, 1888** (Abb. 51)

Jedes dieser Bilder weist die Projektion des künstlerischen Ich Ensors auf Christus auf. Ein weiteres Merkmal ist, dass das Sujet der Passion keine unmittelbare Korrespondenz zur aktuellen sozio-kulturellen Umgebung des Künstlers formuliert. Folglich ist eine Konfrontation mit zeitgenössischen Kunstkritikern, mit der Gruppe *LES XX*, mit Familienmitgliedern oder mit der Gesellschaft Belgiens als Bildmotiv nicht gegeben. Statt dessen erscheint Ensor (= *Künstler = Genie = Gott/Mensch = Christus*)

allein oder mit fiktiven Figuren. Diese entstammen entweder dem christlich legendarischen Kontext – wie etwa die *Lukasmadonna* in **Die trostreiche Jungfrau** – oder aber es handelt sich um eigene Phantasiegeschöpfe.

In welcher Weise Ensor mit dem Thema der Passion auf die Kunstproblematik im Sinne des Ideals *verkanntes Genie* abhebt und welche Valeurs sein Selbstverständnis einschliesslich der Kulturkritik in den Arbeiten annimmt, bildet dabei die Fragestellung. Sie beinhaltet die Reflexion darüber, wie die Bilder das Martyrium zugunsten der für das genialische Selbstverständnis konstitutiven Bestimmung, Melancholiker zu sein, behaupten. Dies schliesst zugleich ein, sich auf die in den Werken bestehende Dependenz von Affektivität, schöpferischem Prozess und genialischem Subjekt zu konzentrieren.

A. Der Schmerzensmann

Das Gemälde *L'homme de douleur*, 1891 (Öl auf Holz, H 21,5 cm, B 16 cm, Abb. 38)²⁴¹, ist eine kleine Tafel, die frontal ein Bildnis mit Hals und einem bekleideten Schulteransatz im Nahausschnitt zeigt. Wiederzuerkennen sind Ensors Gesichtszüge, die zur strengen wie zugleich aggressionsgeladenen Grimasse des Schmerzes moduliert sind. Das mit offenen Augen dargestellte Antlitz, aus dessen Falten Blutrinnale heraustreten, weist zudem die Typisierung einer Löwenphysiognomie auf. Darüber hinaus trägt es Merkmale einer Maske. Die sein Haupt umrahmende Dornenkrone charakterisiert ihn als Christus. Das den roten Hintergrund porös überlagernde Weiss assoziiert das *Schweisstuch der Veronika*.

Wie sich bereits aus der knappen Beschreibung erschliesst, operiert Ensor bei der Darstellung seiner selbst mit mehreren komplex ineinandergreifenden Momenten mittelalterlich-christlicher Bildtradition, bzw. den Darstellungskategorien und dem Sinnpotential verschiedener christlich-religiöser Bildnisvariationen von Christus. Die Absicht ist, diese ihrerseits in einem Bildnis zugunsten seines Genieverständnisses aufzugehen zu lassen.

Dass sich Ensor als Künstler in der Gestalt des *Schmerzensmannes* reflektiert, ist dabei kein Novum. Verwiesen sei auf Albrecht Dürers **Sitzender Schmerzensmann** von 1522 (ehemals Bremen, Kunsthalle, heute verschollen). Daneben ist ein

²⁴¹ Nach J. H. v. Waldegg schuf Ensor mit dieser Arbeit die Ikone seines Leidens von sarkastischer wie autoaggressiver Dimension; in: Ders., *James Ensor oder Christus und die Kritiker. Künstlertum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers*, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, *James Ensor*, 1986/87, S. 29.

weiteres **Selbstbildnis** Dürers von 1500 (München, Alte Pinakothek) zu erwähnen, das das Motiv der *Vera Ikon* reproduziert.

Um Ensors Transformationsleistung – oder auch Einverleibung – der mittelalterlich-religiösen Bildtradition von Bildnissen Christi im Sinne der Genieästhetik nachvollziehen zu können, ist auf die vom Gemälde beanspruchten Bildnistypen und ihre Sinndimension einzugehen. Demnach gilt es, die hier von Ensor betriebene Kompilation von verschiedenen Bildnistypen zu klären. Dies sowohl in bezug auf ihre jeweilige Typik als auch im Hinblick auf Differenzen. Ausserdem wird die Interaktion zwischen den Bildnistypen präsent zu machen sein. Ebenso sind sowohl die Negation als auch die Nicht-Präsenz bestimmter Merkmale der jeweiligen Bildtypen zugunsten der Eigenschaften anderer oder sich neu ergebender Verhaltensweisen auf ihre Signifikanz zu befragen.

Den **Schmerzensmann** als eine Aktion von Abwandlungen gegenüber traditionellen „Bildvorlagen“ zu betrachten, ist deshalb angebracht, da Ensors künstlerische Leistung nicht nur im Vereinnahmen und im Kombinieren von verschiedenen Bildnisformularen aufgeht, sondern ebenso in ihren Verfremdungen. Die Verformung der „Vorbilder“ bestimmt denn auch die künstlerische Qualität dieses Werks; oder anders formuliert, die künstlerische Bedeutung erklärt sich aus der die traditionellen Vorgaben überformenden Leistung. Darin geht Ensors malerisch-schöpferische Motivation auf und löst den Anspruch auf Innovation ein.

Als diejenigen drei Bildnistypen, die Ensor im Selbstbildnis **Der Schmerzensmann** kombiniert, lassen sich nennen: a) Die *Imago Pietatis* als das Andachtsbild des eucharistischen Heilands; b) die *Pantokratorikone* als das Kultbild des Ostens, das der Idee der Allherrschaft Gottes in der Gestalt des Sohnes als Erlöser verpflichtet ist; und c) das *Vera Ikon*, das sich auf die Entstehungslegende vom wahren Antlitz Christi bezieht.

In welcher Weise **Der Schmerzensmann** die Problematik des Kult- und Andachtsbilds berührt, welche Macht dem *Bild* aus der christlich-religiösen Tradition heraus bedeutet wird und welches Bildverständnis damit im Sinne des ästhetisch-romantischen Paradigmas evoziert ist, wird mitzubedenken sein.

Diesen Rahmen einzublenden ist nicht nur deshalb relevant, weil die *Imago Pietatis* als das klassische Andachtsbild gilt²⁴² oder weil das *Vera Ikon*, nachdem um 1400 die Legende der Veronika mit der Passion Christi in Verbindung gebracht worden

²⁴² Vgl.: *Imago Pietatis*, in: Festschrift f. M. J. Friedländer z. 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261 ff; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; hier auch eine ausführlichen Bibliographie zur *Imago Pietatis*; Ders., *Eine Pietà des Giovanni Bellini*, Frankfurt 1985.

war, sich im Westen zu einem solchen entwickelte²⁴³. Vielmehr ist die Frage nach dem Bild deswegen zu stellen, weil Ensor auch eindeutig an das Bild als Ikone und folglich an das Kultbild des Ostens erinnert. Der Verweis auf das Bild als Ikone wird dadurch gegeben, dass der Bildträger eine kleine Holztafel ist.²⁴⁴ In strenger Frontalität präsentiert sie zugleich die göttliche Person als Schulterbüste. So wird neben dem Verweis auf *Pantokrator* samt der distanzierenden Starre eines Kultbilds, der zusammen mit dem Implikat *Vera Ikon* zum *Acheiropoietos* als Bildmotiv verschmilzt, insbesondere folgender (kunst)-historischer Prozess als Bildthema freigesetzt: Die Entwicklung der *Imago Pietatis*. Gemeint ist der Wandel von der Ikone – dem Passionsbildnis des Ostens – zum Erlebnisbild im Sinne der kunsthistorischen Kategorie des Andachtsbildes.²⁴⁵ Seine eigentliche Bedeutung entfaltet jedoch die Verschränkung von Ikone und Andachtsbild entlang der *Imago Pietatis*, wenn sie als der Beginn des Tafelbildes als religiösen Bildes im Westen bewertet wird. Die Tatsache, dass diese Problematik aus der Perspektive des ausgehenden 19. Jahrhunderts von einem dem Genieparadigma verpflichteten Künstler beansprucht wird, lässt zudem auch an diejenige entwicklungsgeschichtliche Konsequenz denken, dass sich das neue, nun kunstästhetisch definierte Bewusstsein der Renaissance auch an der *Imago Pietatis* zu formieren begann.²⁴⁶ Die Verpflichtung von Ensors **Der Schmerzensmann** gegenüber der Bild-Ursprungs-Problematik wird jedoch entscheidend von der *Veronika* ausgelöst. Nicht nur, dass dieses Bildmotiv die Frage nach der Wahrheit und Wahrhaftigkeit des Bildes in der Abhängigkeit von einer seiner möglichen Kompetenzen als Abbild stellt. Vielmehr ist mit ihm die Bedeutung des Künstlers im Verhältnis zum Bildprodukt zur Disposition gestellt, da sich das wahre Antlitz Christi ohne die Gefahr des das Vorbild verfälschenden Vermittlungsdienstes eines Künstlers in das Schweißstuch eindrückte. Durch die Ikonen-Implikationen in Verbindung mit der Aktualisierung der Malweise bei **Der Schmerzensmann** ist an die östliche Entsprechung erinnert. Das Bildnis als *Acheiropoietos* kommt dem Bedürfnis nach authentischem Christusbild nach. Es handelt sich dabei um das nicht von Menschenhand auf ein Tuch gemalten Antlitz Christi. Wie Ensor die Ansprüche dieser christlichen Bild-Mythen malend auf das Ideologem *verkanntes Genie* hin überformt, soll nun analysiert werden.

²⁴³ Ders., *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 200 ff.

²⁴⁴ J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, in: *Propyläen Kunstgeschichte*, Frankfurt, Berlin, Wien 1985, Bd. 3, S. 58.

²⁴⁵ Siehe: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

²⁴⁶ Ders., *Eine Pietà des Giovanni Bellini*, Frankfurt 1985, S. 6 ff.

Imago Pietatis

Zunächst ist Ensors **Der Schmerzensmann** mit der *Imago Pietatis* zu konfrontieren. In der Diskussion übernimmt das lateinische Äquivalent zum deutschen Terminus die Funktion, das traditionelle religiöse Bild in seiner Typik zu bezeichnen, und soll so die Unterscheidung von diesem gegenüber Ensors Formulierung leisten. In diesem Zusammenhang ist zu klären, inwiefern Ensors Bildnis Bezug auf die *Imago Pietatis* in ihrer substantiellen Bedingtheit nimmt. Wie wird die *Imago Pietatis* in ihrer Typik als bestimmte Formulierungsmerkmale (Bildgestalt), in ihrer Bedeutung als Bild des eucharistischen Heilands und als Andachtsbild beansprucht? Bei der Antwortsuche wird die *Imago Pietatis* in ihrer Entwicklung zu berücksichtigen sein. Es wird der bereits angesprochene historische Prozess zu beachten sein, dass die *Imago Pietatis* eine Ikone war, bevor sie sich auf das Bedürfnis der im späten Mittelalter aufgekommenen affektiven Frömmigkeit und entsprechend der Eigenschaft und Funktion des Andachtsbildes ausprägte. Abgehoben ist damit darauf, dass die *Imago Pietatis* im 13. Jahrhundert als Ikone in den Westen importiert wurde und sich dann zu der Sprachform des Andachtsbildes ausbildete. Sie wurde zu jenem Erlebnisbild, das zum stummen der Kontemplation verpflichteten Zwiegespräch mit dem Dargestellten einlädt.²⁴⁷

Diese erste Perspektive – die der *Imago Pietatis* – aus der heraus **Der Schmerzensmann** untersucht wird, konzentriert sich zugleich auf die Interaktion mit dem *Pantokrator*²⁴⁸. Das Bildnis wird im Hinblick auf die von Ensor vorgenommenen Abwandlungen gegenüber der *Imago Pietatis* zugunsten der Formulierung auf die *Pantokratorikone* hin betrachtet werden. Dabei ist festzustellen, dass diese Betrachtungsrichtung eine eher methodische denn eine vom Bild her zwingend geforderte ist. Die Wechselwirkung von *Imago Pietatis* und *Vera Ikon* stellt eine gleichwertige Sichtweise dar. Diese Interpretation zieht es jedoch vor, nach der *Imago Pietatis* einen Perspektivenwechsel vorzunehmen, der dann die *Veronika* zum Ausgangspunkt hat. Da sie ebenfalls aus der Dependenz zur *Pantokratorikone* behandelt wird, muss die Bildnisvariation des „*Allherrschers*“ nicht in einer selbständigen Perspektive thematisiert werden.

Der Vergleich mit der *Imago Pietatis* geht von mehreren dem **Schmerzensmann** immanenten Verhaltenskomplexen aus. Es handelt sich dabei um vier nacheinander entwickelte Problem-Aspekte, wie sie sich aus der Sicht der *Imago Pietatis* auf Ensors Bildnis hin ergeben.

²⁴⁷ Ders., *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 25 ff.

²⁴⁸ Ebenda, S. 143.

a) Das Gesicht ist von Leid und Pein gezeichnet. Das Haupt trägt die Dornenkrone. Die Gesichtszüge lehnen sich an die Physiognomie eines Löwen an. Die Augen sind geöffnet. Es ist ein Bildnis im Nahausschnitt, dem szenische Unbestimmtheit sowie Zeitlosigkeit eigen ist.

In ihrer Summe konstituieren diese Merkmale ein Bildnis in der Bedeutung des eucharistischen Heilands. Damit entspricht **Der Schmerzensmann** sinnfällig der *Imago Pietatis*. Derjenige Sachverhalt, der Ensors Bildtafel mit dem Gehalt einer *Imago Pietatis* auflädt – und sie daher etwa von einer *Ecce Homo*-Darstellung unterscheidet –, ist die Löwenphysiognomie. Hinsichtlich dieses Ergebnisses ist jedoch zugleich relativierend anzumerken, dass die Präsenz des Löwen für die Gestalttypik der traditionellen Bildnisse nicht obligat ist. Der Löwe mit offenen Augen ist für die *Imago Pietatis* nicht verbindlich. Bevor aber zu der Frage vorgedrungen wird, warum Ensor eine solche Differenz in der Gestaltung entwickelt, ist zuerst die Sinndimension des Löwen zu klären.

Der Löwe verweist ebenso auf Gott als Symbol seiner herrscherlichen Macht und Stärke, wie auch insbesondere auf Christus. In 1. Mos. 49,⁹ schaut Jakob Juda, den Stammvater Christi, als Löwen. Von da leitet sich die Christussymbolik des Löwen im Neuen Testament ab: „*Gesiegt hat der Löwe vom Stamme Juda*“ (Offb 5,⁵). Ihre Verbreitung erfuhr die Symbolik über Physiologus, der den Löwen an erster Stelle seines Buches nennt. Er beschreibt drei Eigenschaften des Löwen, die er auf Christus bezieht: Das Verwischen seiner Spur mit dem Schweif weist auf die Menschwerdung hin; das Schlafen mit offenen Augen bedeutet den Tod des Leibes Christi am Kreuz und das Wachen seiner Gottheit im Sinne seiner Unsterblichkeit als Gott; die Erweckung des totgeborenen Jungen am dritten Tage durch den Atem des Vaters meint die Auferstehung Christi.²⁴⁹

Ensors Löwensymbolik nimmt vor allem auf die Metaphorik des Todesschlafs Bezug.²⁵⁰ Christus in der Kombination der Löwenphysiognomie mit offenen Augen steht für den am Kreuz verstorbenen Christus als Mensch. Es stellt den Erlöser unter der Bedingung der Passion in Abhängigkeit von seiner Unsterblichkeit vor. Das Dogma der Zweinaturenlehre Christi, das Paradoxon, das Christus zugleich als Mensch und Gott denkt, ist demnach hier sinnbildlich zum Ausdruck gebracht. Dem unauflösbaren Widersinn der Verbindung von Gott und Mensch in einer Person entspricht derjenige der Verbindung von Tod und Leben. **Der Schmerzensmann** in Übereinstimmung mit der *Imago Pietatis* ist diesem nicht mehr zu verstehenden Ü-

²⁴⁹ *Der Physiologus*, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich/München 1976, S. 3 f.

²⁵⁰ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 160 f.

berwirklichen als einem wesentlichen Bedeutungsaspekt der Passion Christi – oder aus christlicher Sicht, dem zu glaubenden *Mysterium* – verpflichtet.²⁵¹

In weiterer Spezifikation ist es der Gedanke der Erlösung aus der Perspektive ihrer Bedingung, der für die *Imago Pietatis* konstitutiv ist: Christus ist im göttlichen Gnadenakt Mensch geworden, um sich für die Menschheit im Leid durch seinen Tod zu opfern. Es ist der sich opfernde Heiland, der die Sinnpotenz des Passionsbildnisses bestimmt. Er erscheint nach seinem Ableben, nachdem das Opfer durch seine Leiden vollzogen ist. Dabei ist die Passion als aktuelles Geschehen vorgestellt, wie sie auch intentional im Sinne der vollbrachten Erlösung auftritt. Indem die chronologische Abfolge des biblischen Ereignisverlaufs auf ihre prinzipielle Kausalität reduziert ist – das zeitliche Nacheinander ist zu dieser abstrahiert und so als Verlaufskontinuum aufgehoben – kommt es bei der *Imago Pietatis* zu dem Darstellungscharakteristikum der Zeitlosigkeit. Die szenische Unbestimmtheit ist die weitere damit einhergehende Eigenschaft. Beide Merkmale folgen daraus, dass die Passion aus der inneren Gefühlsperspektive der Person Christi vorgestellt ist. Die Passion ist zu einem emotionalen Erlebnis in der Qualität eines subjektiv-affektiven Durchlebens – intensiven Durchleidens – transponiert und verdichtet. Christus allein als die den Schmerz erlebende Person, steht für den komplexen Ereignisverlauf. Als Verkörperung seiner, dem Erlösungswerk unterstehenden Leidensgeschichte, die seine Identität begründet, wendet er sich an den Betrachter; er spricht ihn an.²⁵²

Auch wenn **Der Schmerzensmann** mit diesen für die *Imago Pietatis* charakteristischen Eigenschaften ausgestattet ist, akzentuiert seine Formulierung gegenüber der traditionellen Bildnisfassung dennoch einen anderen Aspekt. Zieht es die *Imago Pietatis* augenscheinlich vor, den Todeszustand Christi darzustellen, visualisiert Ensor den Gekreuzigten aufgrund der geöffneten Augen als einen Lebenden. Er neigt damit, dass zu Beginn seiner Entwicklung das Passionsbildnis Christus als Ikonen in der Eigenschaft des verstorbenen Menschen präsentiert. Eine der wesentlichen formalen Setzungen, die die *Imago Pietatis* in ihrer Gestalt begründet und von der aus sich ihre weitere Entwicklung ableitet, ist in Ensors Gemälde somit ausgeblendet.

Warum zu Beginn ihrer Entwicklung die *Imago Pietatis* angesichts der paradoxen Simultanität von menschlichem Tod und göttlichem Leben gerade den Tod fixierte, erklärt sich dadurch, dass das Passionsbildnis „[...] als *Pendant einer Marienikone*

²⁵¹ Für ihre Bildlogik ist dies nicht zu verstehende Über-Wirkliche des Einseins von Gott und Mensch gemäss der sie positiv begründenden Religiosität jedoch als *Mysterium* verbindlich. Unter der Voraussetzung der Unerklärbarkeit des göttlichen Geheimnisses zielt das religiöse Bild auf die Tugend des Glaubens ab. D. h. es unterliegt der Erkenntnisform des Glaubens, mit der die Bedingung der unbedingten Akzeptanz einhergeht. Die Notwendigkeit zu glauben ergibt sich ihrerseits aus der beschränkten menschlichen Erkenntnisfähigkeit. Ihre Begrenztheit wiederum, wird als ein Akt göttlicher Gnade bewertet; vgl. H. Belting, ebenda, S. 12 f.

²⁵² Ebenda.

konzipiert [wurde], die es zum perfekten Adressaten und personalen Repräsentanten der rituellen Marienklage ergänzte²⁵³. Entscheidend für die Formulierung der *Imago Pietatis* ist demnach der Kontext, in dem das Bildnis des Erlösers seine Aufgabe zu erfüllen hatte. Dieser war der Empfang der liturgischen Klage, der Marienklage. Insofern hatte das Bildnis einen Objektstatus, der der mütterlichen Sicht unterstand bzw. auf diese ausgerichtet war. Stellvertretend für die vermeintlich intensivste menschliche Bindungsmöglichkeit hatte es den dramatisch als am schmerzhaftesten empfundenen Höhepunkt vorzustellen: den Verlust des an Qualen verstorbenen Sohnes. Dies wiederum wirkte sich in bezug auf die andere Komponente der Person Christi, seine Unsterblichkeit als Gott, dahin aus, dass sie einem gedanklichen oder jedenfalls keinem visuellen Nachvollzug überantwortet wurde.²⁵⁴ Indem Ensor in die Gestalt eines aktiv lebenden Christus transluzid die Löwenphysiognomie integriert, wird zwar das wesentliche Charakteristikum der *Imago Pietatis*, nämlich der Tod Christi als Mensch, entlang des Sachverhalts der Passion behauptet, jedoch in einer Art und Weise, die ihrem Wesen nach allegorisch in Erscheinung tritt. Diese Massnahme der Verschlüsselung ist nicht nur „trickreich“ in dem Sinn, dass das Bedeutungssoll der Bildtypik von einer neuen Kombinationsweise erfüllt wird. Viel eher hat das Versteckensein und die Unmittelbarkeit eines Bildes als eines gedanklich zu erschliessenden Sinnbildes den Vorteil und hinsichtlich der Bildwirkung die vorrangige Funktion, einen anderen Sachverhalt visuell dominieren zu lassen: das Lebendigsein des Erlösers. Es ist damit die Unsterblichkeit im Sinne der Göttlichkeit, ja der Allgöttlichkeit des *Pantokrators* und des Erlösers, einschliesslich seiner Richterpotenz, auf die Ensors Abwandlung gegenüber der *Imago Pietatis* vorherrschend abhebt. Dieser Ausrichtung, die göttliche Allmacht evident zu machen, wird von dem, was vom Sinnbild als Bild sichtbar ist, auch noch unterstützend zugearbeitet: vom Löwenkopf in seinem vordergründigen Assoziationspotential von Kraft, Stärke und Herrlichkeit.

Mit der Annäherung des Passionsbildnisses auf den *Pantokrator* erfolgt auch eine Bedeutungsverschiebung hinsichtlich der aufgerichteten Körperhaltung Christi. Die für die *Imago Pietatis* obligate Darstellungsweise, den toten Heiland als Brustbild im Nahausschnitt aufgerichtet und nicht etwa liegend zu zeigen, entspricht – neben der psychologischen Möglichkeit der Suggestion eines realen Gegenübers – der eucharistischen Bedeutung. Die Vertikalität des geopferten Erlösers ist als ostentative Präsentation zu verstehen, deren Gestus das Hochhalten des Opfers (*Elevation*) beinhaltet. Über die Annäherung an die *Pantokratorikone* gewinnt das Emporheben des Leibes Christi jedoch das Valeur der repräsentativen Erhabenheit, die in

²⁵³ Ebenda, S. 161

²⁵⁴ Ebenda, S. 160 ff.

einer für dieses Kultbild verbindlichen distanzierenden Unnahbarkeit aufgeht. Damit manifestieren sich in **Der Schmerzensmann** zwei prinzipiell entgegengesetzte Wirkungsweisen. Denn agiert die *Imago Pietatis* als Andachtsbild auf einen Dialog hin, der eine emotionale Annäherung zwischen Abgebildetem und Betrachter herzustellen sucht, zielt der *Pantokrator* darauf ab, seine Übermacht zu behaupten. Jene konstituiert ein Betrachterindividuum, das persönlich auf seelischer Ebene als Gesprächspartner eingebunden wird. Sie engagiert ihn folglich psychologisch positiv, um ihn von den Heilstatsachen zu überzeugen. Dagegen demonstriert der *Pantokrator* eine überpersönliche, objektive Wert- und Weltordnung, deren absolute Herrschaft der Betrachter zu bestätigen hat. In welcher Weise und Sinnabsicht Ensor mit dieser Divergenz operiert, wird nun verfolgt.

b) Das Bildnis präsentiert sich in der Form einer bekleideten Schulterbüste.

Ensors **Der Schmerzensmann** differiert von der *Imago Pietatis* der westeuropäischen Tradition insofern, als er nicht in der Gestalt eines Akts erscheint. Er ist weder als Halb- noch als Dreiviertelgestalt aufbereitet. Folglich entfällt auch die sich über die Nacktheit vermittelnde Verweisdimension, einen Leichnam mit der Seitenwunde oder den anderen Stigmata im Sinne der „*ostentatio vulnerum*“ zu präsentieren. Dementsprechend verliert sich der eigentümliche Aufforderungscharakter der *Imago Pietatis*, über das Vorzeigen der Stigmata affektiv Einsicht in die Passion Christi zu nehmen. Vom **Der Schmerzensmann** her besehen, bleibt festzuhalten: Die zum Tod führende Verwundung wird lediglich von dem gefolterten, aber lebendigen Antlitz vorgestellt. Dieses nimmt gegenüber der Historia der Passion sowie gegenüber der Schilderung der Wunden, die an die jeweiligen Stationen der Kreuzigung bereits bloss stenographisch erinnern, einen noch mittelbareren Charakter ein. Es ist aber nicht die gedankliche wie psychologische Einverleibung, das anschaulich-emotionale Begreifensollen der Passion, das mit dem Fehlen der sensations-trächtigen Folgeerscheinungen der Hinrichtung vereitelt wird. Vielmehr ist es die Passivität des Opfers, die hier abgewehrt ist. Es ist die Verweigerung, sich den Blicken im ohnmächtigen Zustand auszuliefern. Da der entblösste Leib Christi nicht erscheint, ist auch die Möglichkeit, einen willenlosen Toten zu beschauen, sich ihm als einem Machtlosen und Ungefährlichen zu nähern, verhindert. Statt dessen ist ein Leidensbildnis des Dornenbegrünten zu sehen. Es zeigt Christus als bekleidete Schulterbüste, im erwachsenen Alter mit faltigem Antlitz und gespaltem Kinnbart in strenger Frontalität, was zugleich an die Bildnisikone des *Pantokrators* denken lässt. Der herrscherliche Göttlichkeitsstatus nimmt gegenüber dem menschlichen auch unter diesem Aspekt ein Übergewicht ein. Damit ist Christus nicht als der geopfert Mensch, sondern als der sich opfernde Gott aktualisiert. Die Verweigerung Ensors, Christus als den getöteten Menschen zum Beschauen an-

zubieten, zielt dabei auf die Demonstration der Selbstbestimmung des göttlichen Willens ab. Die Intention geht in der Erklärung auf, dass es die Entscheidung Gottes war, sich als Mensch zu opfern, bzw. dass der Akt des Opfern seiner Machtbefugnis und seiner Kontrolle untersteht. Die Opferproblematik ist, so lässt sich folgern, von einer bloss zwischenmenschlichen – *ein von Menschen getöteter Mensch* – zu einer göttlichen – *der sich opfernde Gott* – verlagert.

Dies bildet denn auch einen wesentlichen Unterschied zur *Imago Pietatis*. Diese lässt Christus in der Eigenschaft eines von Menschen getöteten Menschen (*Mitmenschen*) auftreten. Die darin betriebene Vermenschlichung Christi wirkt im Sinne der Projektion menschlicher Verhaltensweisen, um seinerseits die psychologisch-kommunikative Interaktion (*gegenseitiges Einfühlen*) zu leisten. Die Opferproblematik zu einer ausschliesslich göttlichen zu erklären, hebt seinerseits darauf ab, dass nicht erst die Tötung, sondern bereits die Menschwerdung das Opfer darstellt.

Ensor ist hier jedoch weniger darauf aus, die Menschwerdung als den Akt göttlicher Gnade ins Bewusstsein zu bringen. Ebenso wenig bildet der Zweck der Menschwerdung, die Erlösung der Menschheit, sein eigentliches Anliegen. Beide Momente verhalten sich in bezug auf den momentanen Zusammenhang lediglich als Determinanten der theologisch konzipierten Person Christus. Ensors tatsächliche Zielsetzung ist indes davon motiviert, das menschliche Dasein gegenüber dem göttlichen absoluten Sein zu disqualifizieren. Denn indem er den Gott in der Gestalt seines menschengewordenen Sohnes zeigt, und das in angegriffener Verfassung, erklärt er aus der *Pantokrator*-Perspektive heraus das Menschsein zu einem mangelhaften Sein. Göttliches Sein erscheint in Opposition zum menschlichen. Der Allherrscher-gott tritt zum Mensch-Gott in einen jammervollen Kontrast. Es ist das psychologisch-negative Gefühl der Erniedrigung des allmächtigen Gottes, das so mit dem verletzten *Pantokrator* als Christus ausgesagt wird. Die Erniedrigung ihrerseits ergibt sich aus der Verminderung der Omnipotenz – psychologisch, aus der Demütigung des göttlichen Seins. Da jedoch die Depotenzierung als eine freiwillig gewählte Tat präsentiert wird – im Sinne der bereits angesprochenen Selbstaufopferung –, gerät sie zugleich zum Beweis göttlicher Stärke, so wie sie eben auch darin triumphiert. Die Aufgabe der Unverletzbarkeit ist gleichbedeutend mit dem Akt der Inkarnation. Der lädierte Zustand steht dafür, als Mensch zerstörbar zu sein. Er verweist auf das menschliche, beschränkte Dasein und damit auf dessen prinzipielle, den Menschen von Gott definitiv trennende Endlichkeit. Dass Ensor mit der Gleichung *Leib = Endlichkeit* operiert, bezeugt vor allem die im Verhältnis zur *Imago Pietatis* betriebene Verdrängung des Leibes Christi. Sie verhält sich kongruent zu der Metapher des Todeschlafs, demnach zu der Symbolik des Löwen, der ja die Überwindung der Endlichkeit (*Erlösung*) durch den Tod des Leibes Christi symbolisiert. Die Kompilation

der *Imago Pietatis* mit dem *Pantokrator* bekräftigt die Unmöglichkeit, als Gott zu sterben, dabei nachhaltig.

c) Der Schmerzensmann zeigt eine aufrechte Kopfhaltung. Seine Augen sind geöffnet und unmittelbar auf den Betrachter gerichtet. Die Gesichtszüge sind angespannt.

Ein weiterer Unterschied zur *Imago Pietatis* – als Andachtsbild und als Ikone – ist die aufgerichtete Kopfhaltung. Bei den religiösen Bildnissen ist charakteristischerweise das Haupt zur rechten Schulter geneigt und im Zeichen der Todespassivität herabgesunken. In byzantinischer sowie italienischer Tradition sind seine Augen im Einklang mit dem Zustand des Todes geschlossen oder gebrochen. Jenseits der Alpen entwickelte sich in Abwendung hiervon eine *Imago Pietatis*, die Christus mit geöffneten Augen und aktivem Blick darstellt. Diese den toten Christus veraktivierende Formulierung untersteht der Absicht, der Doppelnatur Christi Anschauungsevidenz zu verleihen. Die Formulierung ist – neben der Motivation, dem Dogma bildlich nachzukommen – zugleich davon geprägt, dem Bedürfnis nach dialogischer Kommunikation zwischen Christus und dem Betrachter entsprechend der historischen affektiven Frömmigkeit eine Form zu geben. Demnach war die Bildperson des eucharistischen Heilands mit Signalen auszustatten, die eine aktive Zuwendung auf den Betrachter hin suggerieren.²⁵⁵ Sie verhalten sich im Sinne der Interaktion eines Zwiegesprächs. Das Bildnis erfuhr damit eine Stilisierung vom bloss ostentativ vorgeführten und zum Beschauen seiner Wunden sich anbietenden, sowie Mitleid empfangenden toten Christus zum aktiv agierenden Gesprächspartner. Im Sinne der initiierten Gesprächsaktion kann in bezug auf die Darstellung von einer Vermenschlichung der Person Christi auf affektiver Ebene gesprochen werden.

Der Dialog selbst ist bei der *Imago Pietatis* an das Gefühl des Mitleidens gebunden. Christus erfährt nicht bloss Mitleid seitens des Betrachters, sondern wird im Gegenzug befähigt, ebenfalls Mitgefühl zu spenden. Das Gefühl des Leidens als Mitleidens, das für die *Imago Pietatis* konstitutiv ist, stellt die menschliche Entsprechung zur göttlichen Gnade dar. Beide Momente, menschliches Mitleid und göttliche Gnade, werden von Christus repräsentiert und gehen „eine ‚verwirrende‘ Verbindung ein“ (Belting).²⁵⁶

Die göttliche Gnade zeigt sich in der Menschwerdung Christi, deren Bedeutung im Sühnen der Ursünde aufgeht. Gott ist Mensch geworden, um die gefallene menschliche Natur, die aus eigener Kraft die Sünde seiner Natur nicht sühnen konnte, wiederherzustellen.²⁵⁷ In Anlehnung an Thomas von Aquin lässt sich sagen: Indem Gott

²⁵⁵ Ebenda, S. 60.

²⁵⁶ Ebenda, S. 14.

²⁵⁷ Ebenda, S. 15.

dem Menschen zur Sühneleistung den eigenen Sohn zur Verfügung stellte, erwies er darin mehr Barmherzigkeit, „als wenn er die Sünden ohne (proportionale) Satisfaktion (im Sinne der Art der Rechtsverletzung) bloss verziehen hätte“²⁵⁸.

In welcher Weise nimmt Ensors Formulierung auf das Erbarmen in seinen Dimensionen als göttlicher Gnadenakt und als menschlicher Affekt Bezug ?

Wie festgestellt, verhindert **Der Schmerzensmann**, sich ihm als ohnmächtigem Opfer zu nähern, und artikuliert das Menschsein aufgrund seiner beschränkten Befähigung als Erniedrigung. Die eigentliche Verhaltensweise des Bildes ist jedoch noch pointierter. Denn Ensor untergräbt nicht nur die Todesohnmacht Christi, er greift darüber hinaus den Betrachter mit fixierendem Blick und aggressionsgeladenem Leidensausdruck an. Unter dem Aspekt der Aggressivität gerät die Strenge des *Pantokrators* zum Ausdruck des Richtens sowie zum Akt des Verurteilens. Die Löwenphysiognomie samt ihrer Fratzenhaftigkeit agiert auf die Sensation hin, gefährlich zu sein. So wird die den Christus veraktivierende nordalpine Formulierung der *Imago Pietatis* von **Der Schmerzensmann** negativ beansprucht. Christus lebt und agiert zwar, jedoch nicht, um auf emotionaler Ebene ein Miteinander – ein Miteinanderleiden und das gegenseitige Erbarmen – auszulösen. Mit der Vereitelung einer geglückten Kommunikation bietet er weder Versöhnung noch Hoffnung an, womit er dem Betrachter auch erklärt, nicht sein Anwalt zu sein.

Die *Imago Pietatis* ist von Ensor daher lediglich von ihren negativen Implikationen aufgegriffen. **Der Schmerzensmann** absorbiert die göttliche Gerechtigkeit und Gnade, um das Thema von Schuld und Sühne aus der Perspektive des Richters, der über das Schicksal im Jenseits urteilt, freizusetzen. Angesichts des verurteilenden Gottes, hebt das Bild beim Betrachter auf Angst ab. Diese negative Gefühlsdisposition kann damit als ein Resultat der Ensorschen Überformung des Andachtsbildformulars behauptet werden. Ein weiteres besteht in der Verhaltensweise des Vorwurfs. Der Vorwurf als solcher, der dem religiösen Passionsbildnis stets immanent ist, gründet auf den Christus zugefügten Leiden und in der Anklage, ihn in seinem Schmerz allein gelassen zu haben. Im Gegensatz zu Ensors Bildnis stellt jedoch die *Imago Pietatis* kompensatorische Gegenleistung zur Verfügung. Mit ihrer Abschilderung der Wundmale ermöglicht sie, einerseits sich der an Christus begangenen Untaten zu vergewissern. Über die Möglichkeit der Einsichtnahme, in der Verbindung der menschlich-positiven Zuwendung seitens Christus, signalisiert das Andachtsbild andererseits die Bereitschaft zu vergeben. Damit wird das betrachtende Gegenüber grundsätzlich auf Hoffnung eingestimmt.

So begründet sich noch einmal, warum Ensor auf die Präsentation der Wunden verzichtet. Er stellt die Passion als pathetische Schmerzergriffenheit daher lediglich

²⁵⁸ Ebenda.

vom Gesicht, vom aufgerichteten Haupt des *Pantokrators* her, vor, um a) dem Betrachter seine Untat gegenüber dem Erlöser als Mensch demonstrativ vorzuhalten und b) ihm ohne den Gegenzug der Einsichtnahme die Aussöhnung als gnadenvollen und quasi zwischenmenschlichen Kommunikationsanspruch zu verweigern und diesen letztlich für unmöglich zu erklären.

Eine andere bedeutsame Konsequenz, die sich aus dem Aussparen der Körperwundmale ergibt, ist die Verhinderung der Suggestion, visuell in den Leib Christi einzudringen und sich so seine Leiden einzuverleiben, des *heiligen Brotes*, der *Hostie* habhaft zu werden. Die Intention ist zu verunmöglichen, im Leid Christus ähnlich zu werden.²⁵⁹

d) Der Schmerzensmann trägt die Gesichtszüge des Künstlers.

Mit der ausdrücklichen Abwehr der *imitatio Christi* in bezug auf den Betrachter geht offensichtlich die Behauptung einher, dass nur Ensor als das Künstler-Genie dem verkannten Gott und Erlöser im Leid ähnlich ist. Die seelische Ähnlichkeit ist zudem mit der physischen gleichgeschaltet, womit der Vergleich von Ensor und Christus zur Identität gesteigert ist. Der Künstler ist gottgleich, ist Christus.

Indem dem Betrachter die Befähigung, Christus ähnlich zu werden, abgesprochen wird, wird im Gegenzug Ensors Person zur einzigartigen, weil zur christusgleichen erklärt. Diese Aussage verhält sich im Sinne des genialischen Exklusivitätsanspruchs, der seinerseits in der Melancholie den Grund für die unüberwindbare Trennung zwischen dem überbegabten Ingeniösen und den anderen Menschen sieht. Zugunsten der prinzipiellen Differenz von Genie und Menschsein sowie Menschheit ist folglich Ensors stete Anstrengung zu sehen, Christi Göttlichkeit vom Bildnis des *Pantokrators* einzuholen und sie zu verstärken. Der aggressiv-abweisende Ausdruck wirkt auch auf emotionaler Ebene, um die Ungleichheit spürbar werden zu lassen. Sein an keinen Zeitverlauf gebundener Leidenszustand ist dem Betrachter als ein immerwährender bedeutet. Er bewirkt zugleich, dass über die Klage und Anklage die Verkennung als von der Menschheit/Betrachter begangene Untat am Erlöser vorgeführt ist.

Im Verhältnis zur *Imago Pietatis* lässt sich folglich feststellen:

Diese zeigt Christus als einen toten Menschen bzw. geht von diesem Zustand aus. Dieses Erinnerungsbild an einen Toten wäre dann unerträglich und würde abweisende Distanz zum Betrachter schaffen, wenn dieser seinerseits nicht wüsste, dass Christus lebt. Zugunsten des Abbaus des die Distanz schaffenden Todes hat die *Imago Pietatis* in ihrer Entwicklung Christus *veraktiviert*, ihm den „*Schein des Le-*

²⁵⁹ Zur Problematik der *Imago Pietatis* als Bildnis im Sinne eines Ähnlichkeitsbegriffs, der sich über den Bereich einer psychischen Aktivität definiert, siehe ebenda, S. 17 f.

bens“ (Belting) verliehen.²⁶⁰ Dieser Zuwachs an Aktivität realisiert sich in zunehmender Ausstattung menschlicher Verhaltensweisen. Das schlägt sich qualitativ in dem von Christus, dem Mitmenschen, ausgehenden Zuspruch nieder. Der menschlich handelnde Tote ermöglicht die Illusion, dass der Erlöser mit dem Betrachter spricht. Zudem wird auch über das Vorführen der Stigmata der Einstieg eingeklagt, sich im Leid in das Vorbild hineinversenken zu können. Das Leid Christi in Besitz nehmen zu können, das Mitleiden, ist der Weg, über den die Anforderung des Christentums an die *imitatio Christi* vom Bild aus geleistet wird. Die kommunikative Absicht der *Imago Pietatis* als Einfühlen in die Leiden des Erlösers, eben das Miteinanderleiden, ist im Hinblick auf das Einlösen der *imitatio Christi* konzipiert. Dabei ist das mimetische Ideal in der Qualität einer psychischen Übereinstimmung begründet.

All diese Eigenschaften der *Imago Pietatis* werden von **Der Schmerzensmann** negativ beansprucht. Das Bildnis will in seiner emotionalen Ausdrucksweise unerträglich wirken. Es ist abweisend aufgrund der Unnahbarkeit sowie der Unansehnlichkeit des verletzten, entstellten und blutenden Antlitzes. Die Wirkungsweise des Bildnisses aufnehmend, fordert es den Betrachter auf, sich den gequälten Christus anzuschauen. Dieser wendet sich ihm zu, um ihm seine Leiden als dessen Schuld vorzuführen. Von hieraus konfrontiert es den Betrachter mit dem von ihm getöteten Menschen, den verkannten Erlöser-Gott, der sich jedoch dem zwischenmenschlichen Beklagen verweigert. Mit seiner Aggressivität und richterlichen Erhabenheit ist das Klagemoment einseitig zur Anklage gestaltet. Der Gott (= *das Genie* = *der Künstler* = *Ensor*) klagt die Menschheit ihrer Untat wegen an, ihn verkannt, geschlagen, hingerichtet und in seinem Schmerz allein gelassen zu haben. Zugleich triumphiert er über sie, indem er ihnen ihre menschliche Nichtigkeit bescheinigt. Sie besteht in ihrer Unzulänglichkeit, ihn töten zu können. Denn er als Gott ist im Gegensatz zu ihnen unsterblich und angreifbar lediglich als Mensch. Dieser Zustand, das Menschsein Gottes, ist ausserdem lediglich transitorisch und im Hinblick auf das Erlösungswerk notwendig wie gleichwohl gnadenvoll. Zugunsten der Distanz von Gott und Mensch, bietet das Bild eben auch keine Versöhnung an. Die wiederum wäre nur über eine gegenseitige Annäherung möglich. Letztlich über den Vorgang des Einander-Angleichens, dem Ensors Bildnis mit all seinem Ausdruckspotential zu widersprechen sich bemüht.

Weil also Ensor ausschliesslich für sich die *imitatio Christi* behauptet, wird die mit der *Imago Pietatis* einhergehende Wirkungsweise als im Mitleiden sich positiv realisierendes Zwiegespräch vereitelt. Die Destruktion dieser Verhaltensweise in **Der Schmerzensmann** hat die Funktion – wie bereits festgestellt –, eine verhinderte,

²⁶⁰ Ebenda.

nicht geglückte Kommunikation bildwirksam werden zu lassen. In bezug auf die *Imago Pietatis* als Sprachform ergibt sich daraus: Ensor vereinnahmt sie als Intersubjektivität, um sie in ihrem kommunikativen Anspruch zu verneinen. Er verformt sie auf die Aussage hin, dass ein übereinkommendes Miteinander, eine Verständigung zwischen der göttlichen Person und Menschheit nicht möglich ist. Aus dem vorbildhaften, sich aus dem Anspruch auf die *imitatio Christi* ergebende Miteinander, das sich als Andachtsbild realisiert, führt Ensor einen Dialog in der Qualität des Gegeneinanders. Vom Effekt her betrachtet, bleibt demnach festzuhalten: Ensor überformt die *Imago Pietatis* zum Träger eines Konflikts. Damit ist die Bildwirkung mit der Kreuzigung als der Konfrontation zweier unvereinbarer Sphären zur Deckung gebracht. Dass demzufolge der Leidenszustand des Abgebildeten primär die Assoziation der Kreuzigung wachruft – ohne hierfür ein szenisches Bildmotiv eigens zu bemühen und auch ohne sie durch die Stigmata vorzustellen –, kann als das Resultat der Abwehr des kommunikativen Ziels der *Imago Pietatis* angesehen werden.

Die Ähnlichkeitsproblematik, in der Richtung vom *Pantokrator* auf die *Imago Pietatis* hin betrachtet, impliziert die Aussage, dass, wenn es eine Annäherung gibt, dann nur eine einseitige, und diese realisiert sich in der Menschwerdung. Diese ist ihrerseits ein Prädikat der Omnipotenz, die die göttliche Eigenschaft, Schöpfer zu sein, einschliesst und die besagt: Im Gegensatz zur Menschheit verfügt er als Gott über die Kraft und Fähigkeit, die menschliche Gestalt – die ja eine von ihm geschaffene ist – anzunehmen. Weil er, Christus (= *Genie* = *Künstler* = *Ensor*), aber Gott ist, ist die Ähnlichkeit mit dem Menschsein im Sinne einer Identität ausgeschlossen.

Damit ist das Ähnlichkeitsthema zur göttlichen Schöpfer-Problematik in Beziehung gesetzt. Die sich so ergebende Simultanität von Schöpfer und Geschöpf, Christus gleich Gott als der sich selbst erschaffene Mensch, eröffnet.

Um nun den sich hiermit anbahnenden Perspektivenwechsel innerhalb **Der Schmerzensmann** von der *Imago Pietatis* zum *Vera Ikon* vollziehen zu können, sei folgender Gedankengang eingefügt. Die *Imago Pietatis* steht für das Subjektive unter der Bedingung von Affektivität. Im Hinblick darauf übernimmt der *Pantokrator* die Funktion, die innere Sicht des am Dasein leidenden Ichs mit objektivem Geltungsstatus aufzuladen. Die so behauptete Allgemeingültigkeit im Hinblick auf die Gefühlsmacht eines ausersehenen Einzelnen untersteht dabei dem Allherrschergedanken. Inwiefern dieser über den *Pantokrator* demonstrierte absolute Machtanspruch des genialischen Subjekts aufgrund seiner besonderen Leidensfähigkeit nicht nur zu akzeptieren ist, sondern sich eben auch zu beweisen vermag, davon kündigt die *Veronika*²⁶¹.

²⁶¹ Lit. zur Veronica siehe ebenda, III, S. 104, Anm. 55; vgl. auch K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strassburg 1887.

Veronika

Die Präsenz des *Veronika*-Motivs in **Der Schmerzensmann** leistet vornehmlich die Anbindung an die Schöpferkraft des Genies. Ist über die *Imago Pietatis* in ihrer Ausrichtung auf den *Pantokrator* die Genialität als Göttlichkeit personal gefasst (*Genie = Gott / Ensor = Christus*), wird über die *Veronika* der Bezug vom Genie zu seinem schöpferischen Potential hergestellt. Dieses wiederum bestimmt sich durch das Passionsmotiv im Sinne der Melancholie. Die Ineinssetzung der drei Bildnisformulare wirkt dabei zugunsten der unbedingten Zusammengehörigkeit von Göttlichkeit, Affektivität (*Leiden/Leidenschaft als intensivem, extremem sowie exponiertem und daher lebensbedrohlichem Zustand*) und schöpferischer Produktivität. Diese drei Eigenschaften summieren sich zu der Definition von Genie, bzw. sie suchen sie zu bestätigen. Wie die schöpferische Leistung über **Der Schmerzensmann** und seine Malerei zu einer geniegemässen erklärt ist, wird die zweite Perspektive, die der *Veronika* verpflichtet ist, thematisieren.

Das Motiv der *Veronika* vermittelt sich, wie anfangs erwähnt, über das *Sudarium*. Aufgrund der Verbindung mit der Passion Christi ist die *Veronika* aus dem Verständnis der sich im 14. Jahrhundert entwickelten Legende aufgegriffen.²⁶² Nach dieser soll sich Veronika als die weibliche Person, die Christus vom Blutfluss heilt, unter jenen Frauen befinden, die ihn auf seinem Kreuzweg treffen und ansprechen (Lk 23,27-31). Sie reicht ihm ein Tuch, damit er den blutigen Schweiß auf seinem Gesicht trocknen kann. Als er das Tuch wieder zurückgibt, enthält es einen Abdruck seiner Gesichtszüge. Diese Variation des *Vera Ikons* geht mit der spätmittelalterlichen Entwicklung des Bildes als Andachtbildes einher. Sie ist gleichsam die westliche Entsprechung zum östlichen *Acheiropoietos*, dessen wörtliche Übersetzung *nicht mit Händen gemacht* lautet. Nach dem Verständnis der Überlieferung aber ist seine Bildbedeutung spezifiziert zu: *nicht von Menschenhand gemaltes Antlitz Christi*. Das mit dem *Acheiropoietos* zum Ausdruck kommende Bedürfnis nach authentischem Christusbild wird seit dem 6. Jahrhundert von der Legende, dass ein Bote des Fürsten Abgar ein Porträt Christi nach dem Leben gemalt haben soll (das sog. *Abgarbild*), begleitet. Um die Authentizität zu steigern, berichtet eine spätere Legende, Christus selbst habe den Abdruck seines Gesichts auf einem Schweiß-tuch (*Mandylion*) zusammen mit einem Brief an den Fürsten Abgar von Edessa gesandt.

Für das Schema dieser Christusikone ist das frontal gemalte bärtige Antlitz mit weit geöffneten Augen verbindlich. Mitunter können sie einen furchterregenden Aus-

²⁶² H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 200 ff.

druck haben. Obligatorisch für den *Acheiropoietos* ist zudem die Tatsache, dass er stets ohne Halsansatz gemalt ist.

Indem Ensor das Christusbild mit bekleidetem Schulteransatz malt, verbindet er diese Christusikone mit der des *Pantokrators*. Damit wird die Authentizitätsproblematik zur Ähnlichkeitsbehauptung von Christus in Menschengestalt ausdrücklich zur Wesensgleichheit von Christus und Gott ausgedehnt. Behauptet das *Vera Ikon* das wahre Aussehen von Christi Antlitz, behauptet die *Pantokratorikone* das Aussehen Gottes im Menschenporträt Christi. Als eine der ältesten Bildschöpfungen des Ostens, zeugt der *Pantokrator* für ein zentrales Dogma der Christologie. In **Der Schmerzensmann** zeugt er vor allem für den Akt der Selbsterschaffung zum Beweis absoluter Autarkie im Sinn des Geniebewusstseins.

Seine Bedeutung in bezug auf die *Veronika* begründet sich aus der Ineinssetzung Christi mit sich selbst als Künstler, um in der Schlussfolgerung zu münden, dass **Der Schmerzensmann** nicht von Menschenhand gemalt ist. Ensor als *Pantokrator* bestimmt sich demnach in der genialischen Sinndimension als Schöpfergott, womit der Authentizitätsgedanke des *Acheiropoietos* seiner Definition gemäss verbindlich bleibt. Weil also Ensor ein Genie (= *Gott*) ist, sind seine Handlungen nicht die eines Sterblichen. Als göttliche können sie folglich nur wahr sein.

Die Ikonen-Implikation in **Der Schmerzensmann** haben u. a. auch die Funktion, an das byzantinische Verständnis von Malerei zu erinnern. Sie verweisen einerseits auf den legendarischen Kontext, der die Entstehung des Bildes mit einem Wunder gleichsetzt. Andererseits evozieren sie, dass Ikonen zu malen einer heiligen Handlung gleichkommt und dass für den Ikonenmaler mönchisches Leben verbindlich ist. Die Malerei will sich demnach in einer den Gott selbstbekundenden Absicht verstanden wissen. Sie ist ideell gleichsam zur göttlichen Offenbarung stilisiert und sucht sich als unmittelbare Konkretion göttlicher Schöpferkraft zu beweisen. Sie ist auf das Verständnis hin, ein direkter und daher wahrhafter Ausdruck sowie Abdruck genialischer Allmacht zu sein, vorgeführt und agiert zugunsten der Evidenz authentischen Seins zum Beweis von Göttlichkeit.

Wie löst Ensor diesen romantisch-idealistischen Anspruch ein?

Für diesen Zusammenhang gilt es vorneweg festzustellen, dass Ensor die mit der *Veronika*-Legende einhergehende Bildproblematik unter dem Aspekt, ein bilderzeugendes Verfahren vorzustellen, aufgreift. Gemeint ist der dem Bildnis immanente Vorgang der Entstehung, bei dem, weil Blutflüssigkeit aus dem Antlitz austritt, ein Abbild auf dem Tuch entsteht. Das Tuch ist demnach vorübergehend und zum Zweck der Farbfixierung so an sein Gesicht gepresst worden, dass eine Modellierung nach dem Prinzip einer Maske stattgefunden hat. Aufgrund der Flexibilität des Stoffes formt sie sich wieder in die Zweidimensionalität zurück. Dabei wird aus dem Lebenssaft Farbe, die in den Bildträger eindringt, ihn durchtränkt und so den

Abdruck als Übersetzung von Lebenswirklichkeit festhält. Im folgenden soll nachvollzogen werden, in welcher Weise Ensor mit der Malerei in **Der Schmerzensmann** Bezug auf die *Veronika* nimmt.

Auch hier, wie schon beim **Christus stillt der Sturm (1.3)** oder den anderen besprochenen Werken, wird der Betrachter mit einer Bildlichkeit konfrontiert, die ihre Medialität thematisiert. Die Aktualisierung der malerischen Mittel tritt in Antithese zum Illusionismus. Dies seinerseits bekundet sich darin, dass die durch die Malweise evozierten Objekte, also in der Summe das Brustbild Christi, den Betrachter nicht als Schein von nichtbildlicher Wirklichkeit zu „belügen“ trachten. Sie suchen sich wahrheitsgemäß zur Medialität des Bildes – zum Bildträger sowie zum Farbstoff – zu verhalten. Das realisiert sich u. a. darin, dass Ensor die Tatsächlichkeit der Malerei als einen aus der Fläche sich begründenden Modellervorgang akzentuiert. Damit ist ein erstes Moment zugunsten des Wahrheitsanspruchs benannt. Es ist im weiteren an der Verhaltensweise und Bedeutungsvielfalt der Farbe Rot zu bestimmen.

Zunächst einmal erklärt sich das Rot aufgrund der Vordergründigkeit der Büste Christi zum Hintergrund. Der lasurhafte poröse Auftrag der Farbe Weiss, der sich als dazwischenliegend vermittelt, arbeitet der Wirkung eines räumlichen Nacheinanders unterstützend zu. Der Raumeindruck baut sich von der Bildfläche her von aussen nach innen auf und entfaltet sich in der Wahrnehmung als von hinten nach vorne. Diese vom Prinzip her zentralperspektivische Gliederung, zum Zweck der Erzeugung von Raumtiefe zugunsten der aus dem Raum sich ergebenden Körperhaftigkeit, wird sukzessive auf das Zentrum hin gesteigert. Das Crescendo mündet jedoch nicht in der Bestätigung seiner Einleitung, sondern gipfelt in ihrem Widerruf. Die wachsende Manifestation von Körperdichte kommt nicht nur bei den Höhepunkten einer hochgradig zugespitzten Verdichtung an. (*Nasenwurzel als Ballung von Masse aus der Bewegung heraus; Nase als die erhabensten Ansammlung von Masse.*)

Vielmehr realisiert sich der Spannungsbogen letztendlich darin, dass die zunehmende Volumenkonzentration von der Mundöffnung jäh aufgehoben wird. Dieses effektvolle Adabsurudum-Führen der Suggestion von Körpermasse geht von der vermeintlichen Mundhöhle aus. Sie ist nicht körpergerecht zur Mulde ausgestaltet. Der Mundinhalt ist wider Erwarten kein kleiner, dunkler Innenraum. Statt dessen entsteht eine Situation, die die fleischenden Lippen in der Eigenschaft eines Rahmens präsentiert, der die Sicht auf den roten mit Weiss übermalten Untergrund eröffnet, wiedereröffnet. Seine horizontale Strichführung, die sich zur sonstigen Vertikalität des Bildes entgegengesetzt verhält, übernimmt die Funktion einer optischen Tiefenblockade. Der rote Untergrund als Fläche gewinnt Dominanz. Er setzt sich allseits durch. Er erwirkt sich durch die Erscheinung von Fleisch seine Basisfunktion. Er arbeitet sich durch die Illusion von Körperdichte nach oben in den Vordergrund, um abermals in die Wahrnehmung von Flächenausdehnung zurückzugleiten. Dabei

konstituiert die Basisfarbe, das Rot, indem es durchgängig präsent ist, die Körpermasse. Zugleich jedoch zersetzt es sie auch, weil es eben allorts präsent ist. So entsteht für den Blick eine Oszillation, die zwischen dem Eindruck des Durchtränkterdens der Fläche und dem des Heraustretens von Rot aus der Körpermasse hin und her schwingt. Die Entstehungslegende von der aus dem verwundeten Körper heraustretenden Blutflüssigkeit, die sich in einen sie aufsaugenden Stoff eindrückt und ihn vorübergehend im Sinne einer Maske modelliert, ist damit in den Effekt der Bildlichkeit übersetzt.

In bezug auf die Körpererscheinung ist weiterhin zu konstatieren, dass das die gesamte Bildfläche durchdringende Rot jeden eingeleiteten Volumeneindruck – in Analogie zum Modellierungsprozess des Abdrucks – auch wieder einebnet. Die Räumlichkeit ist so zum Schein erklärt und der Schein von Dinglichkeit zur malerischen Qualität. Als solche behauptet sie zwei Dinge: einmal die Zweidimensionalität der Bildfläche, zum anderen lässt sie die gemalte Körperhaftigkeit des Antlitzes als eine Maske denken. Der „Schein des Lebens“ ist damit doppelt in Frage gestellt. Die Absicht der Suggestion des realen Gegenübers sowie die seiner Substanz und Wesenheit sind zum Überdenken freigegeben, die bei aller denkerischen Projektion doch nur in eine Richtung führen: zur Malerei des *Genies* oder zur *Genialität* von Ensors Malerei.

Die hier vorgeführte Malerei will nicht wie Leben scheinen. Indem sie Analogien von Farbe zum Blut entwickelt, behauptet sie die Tätigkeit des Malens als Leben, als Erschaffung von Leben. Ensor mobilisiert Äquivalenzen zwischen Farbe und Blut – und das als Farbwert und als materielle Beschaffenheit samt ihrer Zustandsveränderlichkeit –, um eine Gleichung von Bild und Leben auszusagen. Die Vergleichbarkeit der beiden Substanzen Farbe und Blut entspricht dabei der Entstehungslegende. Sie ist dem Vorgang entnommen, dass durch das Eindrücken in das Tuch aus Blut Farbe und aus der Farbe ein Bild wird. Der Künstler beansprucht diese Reaktionskette im Sinne eines Umkehrschlusses, dass nämlich aus Farbe Blut und damit Leben wird.

Dieser Abfolge von Veränderungen gewinnt Ensor die Bedeutung einer schöpferischen Leistung im Sinne des Geniebegriffs ab. Er erklärt sie zu einem seinerseits geleisteten Transformationsprozess, folglich zur Fähigkeit zu verwandeln: der formlosen flüssigen Materie Gestalt zu verleihen. Die Materie, die Mittel der Malerei als Ausgangssubstanzen, sind zu einem ausdrucksstarken affektiven Ereignis – **Der Schmerzensmann** – und damit zur Lebensäußerung, ja zur sprachfähigen Lebensäußerung (vgl. *Imago Pietatis*) umgewandelt. Daraus resultiert, dass Ensor den folgenden Vergleich zieht: Wie die Ausgangssubstanz Blut den Körper und somit das Leben bildet, so schafft er aus dem Farbstoff ein Bild als authentischen Lebensabdruck (= *Bildnis*). Dieses ist deshalb lebensecht, weil er es mittels Malerei zu einer

physischen wie psychischen Aussagekraft geformt hat. Da das Bildnis zudem Gott unter der Bedingung seiner menschlichen Existenz (= *Christus*) darstellt, liegt die Annahme nahe, dass sich die bildschaffende Tätigkeit am Gedanken der Transsubstantiation orientiert.

Unmittelbar am Bild verfolgt zeigt sich, dass die eingesetzten Nuancen von Rot die verschiedenen Aggregatzustände des Lebenssaftes vorstellen. Seine jeweilige Beschaffenheit als Prozess von Zustandsveränderungen wird zudem durch differente Art des Farbauftrags bedingt. Das aus dem Fleisch heraustretende Blut (= *roter Farbstoff*) fließt, fließt herab, bildet Tropfen und inkarniert. Das Blut (= *roter Farbstoff*) bildet die Falten, die Haare, den Bart. Die Wellenströmungen der Haare werden neben den einzelnen flüssigen Pinselrinsalen vom Einritzen eines spitzen Gegenstands in den Bildträger angegeben. Diese Technik geht darin auf, dass sie einen bereits bestehenden Farbauftrag wegkratzt und sich zum unmittelbaren Untergrund vorarbeitet. Sie aktualisiert, indem sie Farbaufträge bis zur Holztafel beschädigt, den Träger in seiner materiellen Objektivität und macht die Farbe in ihrem stofflichen Dasein, die Farbmasse, bewusst. Gleichzeitig unterstützt sie das Oszillieren zwischen Körper- und Flächenwahrnehmung. Sie fördert das Zurückklappen des Sehvorgangs von der Illusion des Körpers in die Medialität des gemalten Bildes. Diese Veraltensweise ist als eine transzendierende zu begreifen. Der wiedererkennende Blick wird zugunsten der Wahrnehmung malerischer Eigenwirklichkeit wie -wirkung überstiegen; letztendlich von der Person (*Gott = Christus =ENSOR*) zu seiner schöpferischen Leistung, der Repräsentation seiner bildkreierenden Einbildungskraft als Malerei.

Das sich aus dem Einritzen ergebende Weiss reagiert mit dem Weiss des Schweisstuches, der Weisshöhung der Gesichtsfalten, und sensibilisiert für die jeweilige Andersartigkeit ihrer Entstehung. Die verschiedenen Arten der Fixierungen von Farbe bedingen den visuellen Eindruck. Der seinerseits erzeugt sich aus der Tektonik unterschiedlich miteinander agierender Farbaufträge. (Z. B.: *Rot, Weiss, Grün ist pastos zu Rosé-Changée vermischt; Korrespondenz zu Weiss als porösem Schichtauftrag über rotem seinerseits nicht glattem Untergrund, an dem die weisse Farbe haften bleibt. Visuelles Ergebnis: Der Untergrund drückt sich durch die obere Schicht durch. Beide Farben wirken singulär, wie sie zugleich vermitteln, dass sie, wenn sie noch stärker ineinander vermischt wären, den Farbton Rosa bilden würden.*) Die Bemühung um die Orientierung zwischen Darüber, Dazwischen und Darunter, dem Ineinander der Farbenlagen, stellt sich ein. Die Phänomenalität mannigfaltiger Flüssigkeitsstadien der Farbstoffe zuzüglich ihrer Farbwerte sowie der Art ihres Miteinanderwirkens beansprucht den analysierende Blick dabei bis zur Schmerzgrenze, um schliesslich die Erfahrung der Vielheit zahlreicher Möglichkeiten, Farbigkeit zu

erzeugen, zu einem Qualitätsurteil zugunsten der künstlerischen Leistung zu verarbeiten.

Daneben vermittelt sich das Einritzen als neurophysiologische Sensation. Als solche verbindet sich die Technik mit dem Inhalt der Passion. Sie verschmilzt mit den Angriffen gegen Christi Körper, veranschaulicht die Destruktion durch die Eingriffe in die Oberfläche und macht sie zu einem malereimedialen (*formalästhetischen*) Ereignis. Dieser Vorgang des Sich-Einprägens stellt zudem eine der Übersetzungen des Motivs als *Wirklichkeit-in-ein-Tuch-einprägen* (= *Wahrheit*) dar. Der Erlebnisart wird auch von der sich in das Haupt eingrabenden Dornenkrone entsprochen. Die Bewegung als das Eindringen in das Körperfleisch kontrastiert mit der Gegenbewegung des Herauspressens des Blutes.

Daraus ergibt sich, dass Ensor die christliche Bildentstehungslegende zu einer Aussage zugunsten der erlösenden Potentialität von Malerei verarbeitet. Die Bewegung des Eindringens als die das Farbmateriale verarbeitende Handlung bildet einen Abdruck. Als Fixierung der Malhandlung erhebt der Abdruck (= *Bild* = (*Selbst*)-*Bildnis*) den Anspruch, ein authentischer Lebensausdruck des Genies zu sein. Er stellt die Lebensweise des Genies (= *Malerei*) unter der Bedingung seiner Existenz als Mensch vor. Der Abdruck, das Festhalten der Lebensäußerung (= *Bild* = *Bildnis*) hält gegenüber der Endlichkeit des Lebens immerwährend an. Damit kommt ihm im Verhältnis zur Vergänglichkeit des Lebens der Status von Ewigkeit zu. Der malerische Ausdruck, der Eigenwert der Bildlichkeit, der als Sensation das bloss Stoffliche seiner Medialität übersteigt, steht gleichsam für die Erlösung aus dem Verhaftetsein der materiellen Beschränkung. Die Materie ist zu einem lebendigen immerwährenden Ausdruck verwandelt. Ihre Erscheinungsintensität vermag jeden, der sich auf sie einzulassen versteht, so Ensors Absicht, von der Endlichkeit der Materie mithin des menschlichen Daseins zu erlösen. Dies ist mit dem, was die Malerei an Objekterscheinung formuliert, nämlich den an seiner menschlichen Existenz leidenden Gott (= *Christus* = *Genie* = *Ensor*), zur Deckung gebracht. Die Verselbständigung der Bildlichkeit gegenüber dem Trostlosen ihrer Denotation ist im Sinne einer Befreiung zu verstehen. Sie zeigt sich befähigt, von der erscheinenden Wirklichkeit ganz unabhängige Wirkungsmacht zu entfalten. Das beweist sich vor allem durch diejenigen Farbakzente im Bild, die ausschliesslich die Funktion haben, den Farbeindruck und die Komposition zu beleben. Gemeint ist das gelbe Rund hinter der rechten Schulter, das mit seiner Reinbuntheit und Form mit dem Grün des Kragens korrespondiert. Zusammen vermögen sie den Blick zu faszinieren, so wie sie ihn anregen, stets aufs neue Farb- und Formkonstellationen herauszusehen.

Die Fähigkeit des Bildes, eine Bildlichkeit voll spannungsreicher Intensität zur Wirkung zu haben, geht einher mit einer anderen Eigenschaft, nämlich als Bildnis nicht eindeutig zu sein bzw. geradezu das Merkmal dynamischer Vieldeutigkeit aufzuwei-

sen. Es bedient weder gattungsmässige Eingrenzungen, noch kann gesagt werden, dass nur eine Person vorgestellt ist. Die Wesenheit des Antlitzes ist sowohl Gott, Christus, Genie, Ensor als auch ein Löwe. Seine Gestalt wechselt zwischen einer tatsächlich gemeinten Personerscheinung und Maske, wobei beides in malerischer Phänomenalität aufgeht. Es handelt sich weder nur um ein Selbstporträt, noch lassen sich die religiösen Ambitionen bloss auf eine Folie reduzieren, die im Hinblick auf eine profane Aussageebene instrumentalisiert sind. Ebenso ist das Bild mit Bezügen zu verschiedenen christlichen Bildnisvariationen aus historisch und territorial unterschiedlichen Traditionen aufgeladen. Das Resultat ist, dass **Der Schmerzensmann** vielfältige Projektionen und Deutungskombinationen auf unterschiedlichen Niveaus auslöst.

Das Provozieren von Vieldeutigkeit ist eine Verhaltensweise, die sich im Sinne der Genieideologie verhält: also die schöpferische Dynamik des Genies als unendlich fortschreitender Prozess, sein unbegrenzt vorgestelltes Produktionsvermögen oder sein nicht endenwollender Imaginationsfluss. Dies bestätigt Ensors Anspruch, alles Eindimensionale und Beschränkte auszuschliessen. Antithetisch zum denotativen Objektverständnis fordert er das Uneindeutig-Vieldeutige, das Verrätselte, das auf das Auslösen seelisch-intuitiver Komplexität aus ist. Verbunden damit ist angestrebt, gleichzeitig mehrere, vom genialischen Anspruch her immer neue Sichtweisen auf das Dargestellte oder auf das Bild in seiner Summe freizusetzen. Entsprechend soll die intendierte Bedeutungskomplexität als eine infinite erfahren werden. Dieses sich über das produktive Vermögen des Genies definierende rezeptionsästhetische Soll erklärt, warum Ensor verschiedene Bildnisvariationen von Christus andeutungsweise ineinandersetzt und mit dieser als *Innovation* beanspruchten Leistung eine komplexe Fülle an Sinnmöglichkeiten mobilisiert. Sie bleiben zudem nicht nur auf das religiöse Paradigma bezogen, sondern behaupten zugleich den genialischen Standpunkt. Dem wiederum ist das christliche Begründungsmuster zugunsten sakralisierender Kunstideologie bzw. des metaphysischen Absolutheitsanspruchs von Kunst, einschliesslich der späteren Entwicklung im Zeichen der Kulturkritik, immanent. Das in **Der Schmerzensmann** provozierte Spiel mit Ambivalenzen von Kunst und Religion vor dem Hintergrund christlicher Bildtradition angesichts der im Geniebewusstsein geleisteten Überformung ist als eine dynamisch offene Sinnmobilisierung und -potenzierung angelegt. Ausgelöst wird diese Eigenschaft primär von der *Imago Pietatis*, um es genauer zu sagen: die Eigenschaft des offenen Sinnpotentials ist diesem Bildnistyp eigen. Sie begründet seine Bildform. Denn im Verhältnis zu den Bildnisformularen *Pantokrator* und *Vera Ikon*, deren Aussagen (*die Allherrschaft Gottes sowie die Authentizität der Gestalt Christi*) festgelegt sind, ist die *Imago Pietatis* darauf aus, seelisch-affektive Projektionen beim Betrachter zu mobilisieren. Sie eröffnet, da sie die Passion zum anschaulich-gefühlvollen

Ereignis formuliert, so viel an Bedeutungsperspektive, wie sie die Imaginationskraft des Betrachters beim Einsehen in das Bildnis Christi zu deuten fähig ist. Ihre Charakteristik, den Betrachter auf affektiver Ebene über „*plastische Anschauung, statt begrifflicher Ordnung*“²⁶³ anzusprechen, arbeitet der irrationalistischen Position Ensors zu, der bekanntlich ausschliesslich das Gefühl in Opposition zur Vernunft als die Wahrheit konstituierende Erkenntnisart zulässt.

B. Die trostreiche Jungfrau

Wie in **Der Schmerzensmann**, so verarbeitet Ensor auch in dem Gemälde **Die trostreiche Jungfrau** (*La Vierge consolatrice*, 1892, Öl auf Holz, H 48 cm, B 80 cm, Abb. 39) eine christliche Bildentstehungslegende. Sie ist für die *Lukasmadonnen* verbindlich. Es handelt sich hierbei um Porträts von Maria und dem Jesuskind, die der Evangelist Lukas gemalt haben soll und die deshalb für die Authentizität des gemalten Heiligenbildes eintreten.²⁶⁴ Im Zuge kunsthistorischer Entwicklung und im Hinblick auf die Bekräftigung professionellen Selbstverständnisses der Maler, avancierte sie – wie hinlänglich bekannt – zur Malerlegende.²⁶⁵ Zeigen die früheren als *Maler mit sich allein* bekannten Darstellungen Lukas meist sitzend im Profil, vor sich eine Staffelei mit dem begonnenen Bildnis, veränderten sich die späteren zu *Lukas malt die Madonna* überformten Variationen dahingehend, dass nun die Gottesmutter dem Maler als lebendes Modell steht. Das erste bekannte Gemälde dieses Typs, das Lukasbild des Rogier van der Weyden, ist in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden.²⁶⁶ Formal knüpft es an die Stifterbilder an. In einer zarten Zeichnung hat Lukas die Umrisse seines Modells festgehalten. Der sich an Palastarchitektur orientierende Innenraum ist zu einem sakralen ausgestaltet. Zugleich ist er, entsprechend der vorgeführten Tätigkeit, auch der Ort der Bildentstehung. Indem der Blick des Malers /Heiligen nicht die Aussenwelt fixiert, ist der Innenraum als Produktionsstätte zur Projektion dessen erklärt, dass die Entstehung des Bildes ihren Sitz in dem nach innen schauenden Geist habe. Die Werkstatt ist auf diese Weise zu einem spirituellen Ort verklärt und der malende Heilige und seine Modelle sind als himmlische Erscheinungen herangeholt. Im Sinne eines überprüfbaren Arguments, zum Beweis ihrer Au-

²⁶³ Ebenda, S. 22.

²⁶⁴ Vgl. D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Diss. Berlin 1933.

²⁶⁵ Vgl. G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986.

²⁶⁶ Zur Problematik von Rogiers Lukas-Bild als Original, heute im Museum of Fine Arts, Boston, Katalog Nr. 207 (1894), Inv. Nr. 93153, und seinen drei Kopien, heute in: Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1188, Leningrad, Eremitage, Katalog Nr. 419 (1958) und in Brügge, Groeningemuseum, Inv. Nr. 7435, siehe: ebenda, S. 13, hier Literaturhinweise (Anm. 11, 12 und 14).

thentizität, wirkt die Demonstration des künstlerischen Vermögens auf die Vorführung, mit der Malerei eine lebensechte Erscheinung erschaffen zu können.²⁶⁷

Hatte sich in der Folgezeit eine Darstellungsweise entwickelt, die in der Betonung des Kontrasts von der himmlischen Erscheinung Mariens einerseits und der diesseitigen Realität entlang der konkreten Arbeitswelt des Malers (Werkstatt) andererseits aufgeht, neigt die Malerei des Barock dazu, die beiden Sphären zu verwischen oder das ganze Motiv zur im Himmel stattfindenden Malszene im Typus des reinen *Visionsbildes* auszugestalten.²⁶⁸

Die trostreiche Jungfrau vereinigt in sich die gesamte Tradition. Ensor beansprucht sie, um sie auf das eigene Kunst- und Künstlerverständnis hin zu überformen. Die selbstbezogene Genialität ist als schöpferisch-visionäres Vermögen behauptet und entlang des Themas „*Die Wunderbare Bildentstehung*“ zum Ausdruck gebracht. Sie ist zu einem Liebesakt in der Dimension einer gegenseitigen Befruchtung von Maler und seiner Muse – mit deutlich ironischem Ton – stilisiert.

Die diesem Bildthema zugrundeliegende Sphärendualität ist zu einem Spiel mit Ambivalenzen gesteigert. Der Innenraum ist insofern doppelwertig, als beide Sphären unterschieden und gegenübergestellt sind. Zugleich ist durch den Bezug der beiden Sphären aufeinander – durch die Architektur, die Staffelei sowie über die Interaktion von Maria und Maler – die Trennung jedoch aufgehoben, so dass jeder Bereich die Wertung des anderen annimmt. Der Innenraum changiert zwischen Paradiesgärtlein und Atelier, zwischen Palast und Werkstatt, zwischen Jen- und Diesseits. Die entworfene Architektur ihrerseits klappt von einer gemalten in eine gezeichnete und als solche wiederum von der Illusion der Körperhaftigkeit in die Medialität der Bildfläche. Diese durchgängig geleistete Doppelwertigkeit bedingt, Maria als Vision zu sehen, die den Künstler in seinem Atelier ergriffen hat. Daneben kann der Künstler als der im Himmel malende Heilige gelesen werden. Maria erscheint in verschiedenen Eigenschaften: als nährende Mutter im Tondo, als Geliebte, als Inspiratrix, als Produkt der malerischen Stilisierungsfertigkeit sowie des eigenen künstlerischen Schönheitssinns und schliesslich eben als seine Vision in der vorderen Szene. Was die Darstellung atmosphärisch eindeutig leistet, ist der Eindruck von Abgeschlossenheit und leidenschaftlicher Hingabe zum Zeichen eines autarken, sich immer wieder neu fortpflanzenden Kreislaufs.

Ohne Blickkontakt verharren der Maler und seine Muse in aufeinander bezogenen Posen und Gesten voll erotischer Signifikanz. Ihre statische Körperlichkeit wirkt zugunsten intensiver geistig-seelischer Wechselbeziehung. Ihre Posen bauen die Spannung innerer Erregung sowie projektiv stattfindender enthusiastischer Umar-

²⁶⁷ Ebenda, S. 13 ff.

²⁶⁸ Ebenda, S. 131 f.

mung auf. Die Verhaltenheit der körperlichen Dynamik ist im Sinne des Melancholie-
 topos zu deuten. Demnach erzeugt die geistig-kontemplative Wachheit bei gleich-
 zeitiger körperlicher Untätigkeit die Visionen.²⁶⁹ Der Bewegungsstillstand trägt je-
 doch Spuren der vergangenen Aktivität des Malens, was von den Malutensilien vor-
 gestellt ist. Diese ihrerseits machen einen zerschundenen Eindruck und verraten
 einen heftigen Gebrauch. Der Form nach, zusammen mit ihrer Ausrichtung auf den
 roten Fuss Mariens, haben die Pinsel und die Mehrzahl der übrigen beiliegenden
 Gegenstände einen phallischen Charakter. Dieser wird zudem durch die angebis-
 sene Karotte – wenn sie als ein Prädikat des Hasen aufgefasst wird – auf symboli-
 scher Ebene zum Ausdruck gebracht. Der Hase ist im mariologischen Zusammen-
 hang als Fruchtbarkeitssymbol zu verstehen, womit auf die sexuellen Implikationen
 der unbefleckten Empfängnis Mariens angespielt ist. Entgegen dem vorgeführten
 wollüstigen Begehren sind so die sexuellen Implikationen vom Anschein des Anrü-
 chigen der Fleischeslust bereinigt, und die Zeugung von Leben (= *Malerei = Bild*) will
 sich damit unschuldig und keusch bewertet wissen. Zum Beweis ihrer Vereinigung –
 der inspirativen Produktivität – nimmt das Tondo auf der Staffelei eine Mittelstellung
 ein. Es ist als Frucht der Liebe aufzufassen, wie es auch als die Symbiose des
 Künstlers mit seiner Muse lesbar ist. Daneben verweist es entlang des Mutter-Sohn-
 Verhältnisses auf die existentielle Abhängigkeit beider. Zugleich ist das Bild im Bild
 in der Eigenschaft einer Spiegelung der vorderen Szene aufzufassen. Als solches
 reflektiert es die Geben-Nehmen-Konstellation umgekehrt. D. h.: Ist der Vorder-
 grund darauf aus auszusagen, dass der Maler sein Leben der Muttergottes, „*der*
Göttin der Kunst“ (Ensor), hingibt bzw. dass deren Existenz von seiner schöpferi-
 schen Vitalität abhängt, bekundet die Lukasmadonna in der Formulierung der *Maria*
Lactans als spiegelgerechte Projektion, Christus ihrerseits am Leben zu erhalten.
 Auf diese Weise ist nicht nur die Identität von Christus zu dem Maler hergestellt, son-
 dern die schöpferische Leistung ist wieder im genialischen Verständnis gedeutet. Sie
 ist zu einem sich selbst genügenden und sich selbst reproduzierenden Organismus
 im Sinne der Wesensgleichheit von Schöpfer und Geschöpf formuliert.
 Darüber hinaus binden die oben erwähnten übrigen Gegenstände – insbesondere
 der Fisch und der Kelch als eindeutige Abendmahlsymbole sowie der Malstock – die
 gesamte Szene an das Thema der Passion. Der zuletzt genannte Gegenstand lässt
 von seiner Gestalt her die Assoziation einer verdorrten roten Rose zu und ist folglich
 ein möglicher Hinweis auf das Martyrium. Damit ist die im Bild vorgestellte Leiden-
 schaftlichkeit an die Leiden Christi gebunden, und der Ambivalenz des Passionsbe-
 griffs ist Evidenz verliehen. Der lustvolle Schöpfungsakt wird als ein unter der Be-
 dingung des Leidens, des Aufopfrens und der Einsamkeit geleisteter ausgesagt.
 Dass die die künstlerische Produktion charakterisierende Zweisamkeit von Maler und

²⁶⁹ Siehe *Saturn und Melancholie*, S. 335; vgl. auch **2.3.1.2.**

seiner Muse eine notwendig alle anderen Menschen ausschliessende ist, dafür steht die Fratzenphysiognomie. Vom Kapitell aus, unmittelbar über der Signatur des Künstlers, wohnt sie voyeuristisch dem Geschehen bei. Ihr architektonischer Kontext rezipiert die mittelalterliche Tradition vornehmlich romanischer Kirchengebäude, deren Randzonen mit Dämonen bevölkert sind. Die periphere Plazierung imitiert dementsprechend die christliche Vorstellung vom Rand der Welt, wo das Unbekannte, also das Dämonische und damit das Böse, beginnt. Für Ensor dient die Anlehnung an das Dämonische dazu, die Unverständigen, die Vulgären und letztlich alle ausserhalb seiner Kunstsphäre stehenden (= *Menschheit*) zu karikieren. Der zentrale Aspekt des Bildes, ausschliesslich bei sich selbst und nur innerhalb der selbsterschaffenen Kunstsphäre auf Verständnis sowie auf liebevolle Aufnahme stossen zu können, wird nicht zuletzt vom Bildtitel transportiert. Der Trost figuriert dabei als emotional positiver Gegenwert zu den Leiden, die von der eigenen Exklusivität herrühren. Demnach kommt ihm als dem Leidens-Äquivalent die Funktion zu, die eigene Besonderheit in der Eigenschaft der Kategorie des *verkannten Genies* festzulegen. Die prinzipielle Unvereinbarkeit von der Aussen- mit der Innenwelt ist in den Kontrast ästhetischer Phänomene übersetzt. Der Hässlichkeit der Fratze ist die erhabene Schönheit Mariens gegenübergestellt. Zusammen mit der Zweideutigkeit der Pinsel bzw. des Pinsels, bildet ihre moralisch negative Erscheinung ein das Pathetische und Hoheitsvolle des Bildes relativierendes Gegengewicht, was wiederum zum Tragikomischen, zum Grotesken, tendiert.

Stellt demnach Ensor in *La Vierge consolatrice* die Passion aus der Perspektive der Leidenschaft dar, und lässt dabei das lustvolle Begehren gegenüber dem Leiden offensichtlich dominieren, tritt in den nachfolgenden Werken eine umgekehrte Gewichtung ein. Zwar bleibt auch hier die schöpferische Produktivität auf die Trieb-sphäre bezogen, sie ist jedoch von ihrer *dunklen* Seite her thematisiert. Der Künstler sucht die Dependenz von Genialität und Krankheit als Wahnsinn.

In Abhängigkeit von dem Verständnis eines zwanghaften Produktionsdrangs bindet der Schmerzzustand als die bewusstseinserweiternde und die Negativität des Diesseits überwindende Instanz Ensors Interesse. Das Dämonische zeichnet nicht mehr die Aussenwelt aus, sondern die Innenwelt des Genies.

C. Die Qualen des heiligen Antonius

Auch wenn das Gemälde **Die Qualen des heiligen Antonius** (*Saint Antoine turlupiné*, um 1910, Öl auf Leinwand, H 65 cm, B 80 cm, Abb. 44) eine lediglich mittelbare Identifikation mit Christus aufweist, ist es wegen seines Vergleichs von Genialität und Krankheit in Abhängigkeit von der Vorstellung des *furor melancholicus*²⁷⁰ zu berücksichtigen.

Wie bereits der Titel besagt, handelt es sich um die Umdeutung des christlichen Bildthemas der *Versuchung des heiligen Antonius durch Dämonen*. Die im Verhältnis zu diesem abweichend aufgeführten *Qualen* kündigen eine Akzentverschiebung an. Die objektive Perspektive der Versuchung des Heiligen ist zu einer subjektiven verlagert, die für einen negativ erfahrenen emotional-affektiven Zustand eintritt. Die Darstellung ihrerseits geht in einer Inszenierung der Grenzsituation des genialischen Menschen auf. Sie thematisiert das Be- bzw. Entgrenzungsphänomen als dessen Grunddisposition, um der *melancholia artificialis* als latentem Wahnsinn Evidenz zu verleihen. Relevant für Ensors Künstlerproblematik konnte das Antonius-Thema deshalb werden, da es traditionell zum Vorführen und Ausleben künstlerischer Phantasie anregte. Aufgrund der Referentialität der schöpferisch-künstlerischen Fähigkeiten mochte sich der Kampf des Eremiten mit den Mächten des Bösen zu einer Umwertung auf die Geniebehauptung hin angeboten haben.

Die Identifikation mit Christus ist hier entlang des Heiligen, der wegen seiner erfolgreichen Imitation Christi als Begründer des christlichen Mönchtums gilt und den Stellenwert eines *Wundertäters* und *Krankheitspatrons* erlangte²⁷¹, geleistet. Der Künstler beansprucht Antonius äquivalent für Christus aus zweierlei Gründen: erstens wegen der geglückten Übertragung des sich selbst opfernden Gottes in die Lebenspraxis. Die eine besondere Tat, die Kreuzigung, in der der Opfergang des göttlichen Helden mündet, ist in eine beständig aufopfernde, von Einsamkeit und Entbehrungen geprägte Lebensweise eines Menschen übersetzt. Demnach ist der nach dem Göttlichen strebende Mensch unter der Bedingung des Diesseits angesprochen. Dem Diesseits kommt dabei die Bedeutung der Stätte des Bösen als Triebhaftem zu, das den Gottesmann mehrmals zum Kampf herausfordert. Dies wiederum hat die Qualität der Prüfung seiner Standfestigkeit. Zweitens aktualisiert Ensor mit dem Bezug zur *Versuchung*, Antonius in der Eigenschaft des *Visionärs*.

²⁷⁰ E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 221.

²⁷¹ Vgl. J. Seznec, *The Temptations of St. Anthony in Art*, in: *Magazin of Art*, Washington 1947; Ders., *Nouvelles Etudes sur la Tentation de Saint-Antoine*, in: *Journal Warburg* 12 (1949); G. Korte, *Antonius der Einsiedler in Kult, Kunst und Brauchtum Westfalens*, Werl 1952.

Wie so häufig operiert Ensor auch bei dieser bühnenmässig in Szene gesetzten Darstellung mit der Sphärendualität. Er artikuliert sie entlang der Unterteilung in oben und unten. Zwei Alternativen als Grenze sind markiert. Beide Möglichkeiten, die die Trennung von *darüber* und *darunter* konstituieren, unterstehen dem Gedanken der Überwindung diesseitiger Beschränktheit zugunsten der Unendlichkeit einer schöpferisch-geistigen Dynamik. Die so beanspruchte Idealität des Bildes rekuriert mit den beiden Grenzalternativen auf einen jeweils anderen Bezugskontext. Einmal ist es die Malerei in ihrer stofflich-medialen Determination, die im Hinblick auf einen Übergang zur Idealität hin thematisiert ist. Das andere Mal ist der Gedankengang personal gefasst. Als solcher hebt er auf den genialischen Menschen und seine Abhängigkeit vom Leib ab.

Eine Möglichkeit der Grenzziehung ergibt sich aufgrund der formalen Gliederung der Fläche, die auf einer symmetrischen Aufteilung basiert. Sie teilt das Oben und Unten gleichmässig auf und hat die Eigenschaft einer horizontalen Mittelachse. Diese geometrische Strukturierung wird von der potentiellen vertikalen Achse mitgetragen, um die sich die zwei Seitenhälften quasi spiegelsymmetrisch anordnen. Eine Viertelung der Bildfläche ist das Resultat. Die Differenz von der oberen zur unteren Bildhälfte ist sowohl durch Farbkontrastierung als auch durch andersartige Formgestaltung geleistet. Über den wechselseitigen Bezug wird der wiedererkennende Blick mobilisiert, der die Unterscheidung von *bevölkert* zu *nicht bevölkert* herausfordert und dann in die Zuordnung der Begriffe *Erde* und *Himmel* übergeht. Das wiederum verleitet zu der Feststellung des Gegensatzpaares *voll* und *leer*, wobei jede weitere Betrachtung sofort dessen Revision nach sich zieht. Denn, hat das an Gegenständlichem sich orientierende Sehen die Bildszene in *voll* und *leer* unterteilt, sucht der Umstand, wie die *Leere* des Firmaments durch den Farbauftrag „gefüllt“ ist, es zugunsten der Wahrnehmung malerischer Medialität zu relativieren. Die im freien dynamischen Duktus angelegte obere Partie führt in einer die Gewissheit der Identifizierung unterwandernden Absicht vor, dass die Projektion eines Wirklichkeitsbezugs ihren „Grund“ in den das Bild konstituierenden Mitteln hat; demnach in der Malerei als einem Vorgang, bei dem die Farben mittels der gelenkten Hand fixiert wurden. Dies wiederum ist darauf anlegt, die imaginativen Potenzen des Bildes als ein Wechselspiel folgender Kooperation zur Geltung zu bringen: einerseits des Einwirkens der künstlerischen Vorstellungskraft auf das Material, andererseits den Ausdruckswert des Materials, das zugunsten der Freisetzung schöpferischer Energien sein Eigenrecht behauptet. Der „Luftraum“, der durch die Horizontlinie und im Kontrast zum bevölkerten Unten die Bedeutung einer leeren Partie gewinnt, konstituiert sich durch die Spuren der Tätigkeit des Pinsels als ein malerisch reichhaltiges Ereignis. Die jeweils verschiedenen Farbwerte – Weiss, Blau und Rot – sind unzählige Male ineinandergesetzt und zur vibrierenden, nuancenreichen Struk-

tur verstrichen. Dieser auf das malerische Wie insistierenden Lesart ist von den Seitenpartien Nachdruck verliehen: Die spiralförmig-arabesk²⁷² laufenden Formgebilde weisen ganz entschieden den Gegenstandsbezug in das Gefilde der Spekulation. Derart aktualisiert, ist die malerisch-schöpferische Eigenwirklichkeit zur Dominante des Bildes erklärt und diktiert eine entsprechende Lesart der unteren Partie: Die gesamten Szene erfordert die Bewertung einer malerisch-phantastischen Begebenheit und verbietet den Sehanspruch eines möglichen „Abschilderns“ als Wiedegabe einer ausserbildlichen Realität. Die Darstellung wird damit zum Träger einer Malweise, die die Interaktion zwischen der Vorstellungskraft des Künstlers und seinen Umgang mit dem Malmaterial thematisiert. Für die Bildlichkeit ergibt sich somit, dass sie zu einem den Gegenstandsbezug übersteigenden malerischen Ereignis stilisiert ist. Dabei ist die graduell und qualitativ unterschiedlich demonstrierte Negation der erscheinenden Wirklichkeit als Impuls für imaginative Fähigkeiten, die von unterschiedlichen Farbkonstellationen herrühren, zu verstehen. Dass dabei der oberen Bildhälfte die Bedeutung eines jenseitigen Seins und dem unteren entsprechend das Diesseits zugeordnet ist, wird von dem erzählerischen Handlungskontext, der eine andere Grenze sinnvoll werden lässt, bedingt.

Zugunsten einer weiteren Trennungsmöglichkeit von oben und unten bietet sich die den Hügel angehende Linie an. Sie erscheint zugleich als Markierung, die die Darstellung in einen Vorder- und einen Hintergrund aufteilt. Als Vordergrund wird der Hügel, auf dem der Eremit sitzt, deutlich. Die Position des Einsiedlers ist doppelwertig. Sie ist als eine erhobene wie auch als eine, die sich auf der Grenze befindet, sinnfällig gemacht. Der Oberkörper des Mönchs ragt über die untere Begrenzung heraus, womit er die Teilhabe an beiden Bereichen signalisiert. Er gibt sich so in der Eigenschaft eines „Grenzgängers“ zu erkennen. Das Gesicht des Gottesmannes ist von Ensors eigenen Zügen geprägt. Dadurch erschliesst sich die Identität von Antonius und dem Künstler auch über die physiognomische Ähnlichkeit. Sein „dunkler Blick“ reproduziert das Schema der gedankenverlorenen Inspiration und erklärt den Heiligen zum Schöpfer und Initiator des sich hinter ihm entwickelnden bunten Treibens: Maskierte Figürchen phantastischer Wesenheit schwingen Fahnen, tänzeln, blasen Musik und gehen in der Sensation eines permanenten, durchdringenden sowie rücksichtslos fröhlichen Lärmens auf. In ihrer Summe ergeben sie ein Motiv, das die Züge des als Hauptwerk deklarierten Bildes **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) trägt. Einen weiteren Verweis auf frühere Arbeiten stellen sowohl der Hut als auch der Pfahl, durch den jener herausgehoben ist, dar. Ersterer ist der *Rubenshut*, der in zwei Selbstporträts das Haupt des Künstlers bekrönt (**Ensor mit dem Blumenhut**, 1883, Abb. 66; **Ensor umringt von Masken**, 1899,

²⁷² Zum Arabesken als einem wesentlichen Stilmittel Ensors siehe **3.2.2.3**.

Abb. 67). Das zweite ist auf das in mehreren dem eigenen Künstlerverständnis verpflichteten Bildern vorkommende Attribut, den Marterpfahl – z. B. in der Radierung **Dämonen, die mich quälen** (Abb. 49) – zu beziehen. In welcher Sinnabsicht die Vertikalität des Pfostens mit dem Bajazzo – unmittelbar hinter dem Rücken des Eremiten – korrespondiert, wird an anderer Stelle erörtert werden. Jetzt sei lediglich erwähnt, dass auch diese Figur ein häufiges Motiv im Werk Ensors ist. Es kommt in den sogenannten „Maskenbildern“ vor und steht ebenso wie Christus für ein Alter ego des Künstlers²⁷³.

Die so markierte persönlich-subjektive Kunstsphäre ist zum vibrierenden Flimmern stilisiert. Das wiederum ist auf den transluziden Eindruck einer optischen Halluzination ausgerichtet und zur Vision erklärt. Die Erscheinung verfestigt sich um so mehr, je stärker ihr die Funktion zukommt, den Vordergrund und damit den Aufenthalt in der diesseitigen Welt vorzustellen. Das Phänomen der Verdichtung geht mit der Handlung eines Grenzübertritts einher und kommt dem Abstieg von der Überwirklichkeit in die Realität gleich. Die Bewegungsdynamik der „herübergekommenen Wesen“ ist dabei vom Zusteuern auf den Eremiten hin geprägt. Bemerkenswerterweise dominiert sie jedoch zugleich die Gegenrichtung, das plötzlichen Zurückweichen. Damit kündigt sich eine signifikante Differenz gegenüber dem gängigen Schema der *Versuchung* an, die das Gemälde nicht nur in moralischer Hinsicht mit einer anderen Bedeutung auflädt.

Inwiefern sich Ensors Fassung an dem traditionellen Thema der *Versuchung des hl. Antonius* orientiert, läßt sich an den zwei Motiven *Rabe* und *Schwein* beispielhaft verdeutlichen. Beide stellen unmittelbar den Antoniuskontext her. Im Gegensatz zum Teuflischen der christlichen Vision – seien es Dämonen oder nackte Frauen als Verkörperungen des Bösen – handelt es sich bei ihnen jedoch um positive Attribute. Der Rabe steht für den Besuch Antonius bei Paulus Eremita, der ihnen Gottes Brot brachte.²⁷⁴ Das Schwein – abgesehen davon, dass es dem Melancholiker als Tiersymbol zugeordnet ist²⁷⁵ – ist das Kennzeichen des im Mittelalter gegründeten Antoniterordens. Es erinnert an ein Privileg der Antoniter, für ihren Krankendienst ihre Schweine frei herumlaufen lassen zu können.²⁷⁶ Neben diesen beiden positiven Attributen, verweist Ensor auf ein drittes, das *Antonius-Feuer*. Bei dem *ignis sacer* handelt es sich um eine Vergiftung, bei der Füße und Hände absterben. Antonius, der Patron dieser Krankheit, konnte sie entweder strafend verhängen oder

²⁷³ Siehe G. Schiff, *Ensor als Exorzist*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 34 f.

²⁷⁴ E. Sauser, Artikel *Antonius* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Bd. 1, S. 212.

²⁷⁵ *Saturn und Melancholie*, S. 421.

²⁷⁶ E. Sauser, Artikel *Antonius* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Bd. 1, S. 207.

beschützend abwehren.²⁷⁷ Als Attribut von unheilbringendem Wert hat Ensor sie bemerkenswerterweise aus dem Bereich der Vision hinausverlagert. Sie kommt als ein dem Diesseits immanentes Attribut zum Tragen, oder genauer: Ensor verarbeitet die Antonius zugewiesene Krankheit zur Chiffre der Genialität in ihrer Dependenz zum Diesseits als Leiblichkeit. Dies geschieht in einer Weise, die nicht anders als schöpferisch innovativ, nach Ensors eigenen ästhetischen Ansprüchen wohl als genial, zu bewerten ist. Die Krankheit ist von ihrer Phänomenalität her aufgefasst und die Sinnbildlichkeit ihrer Bezeichnung ist „buchstäblich“ in die malerische Bildsprache übersetzt. Diese emblematische Wiedergabe des *Antonius-Feuers* untersteht der Absicht, die menschliche Konstitution des Gottesmannes als die des genialen Künstlers eindringlich zum Ausdruck zu bringen. Sie wird von dem Motiv einer Mönchskutte evoziert, die den Leib ganz und gar zusammenschnürt und deren Farbigekeit die Qualität brennenden Feuers aufweist. Dass Ensor mit diesem „Krankheitsbild“ zwar die Nähe zum Pathologischen herstellt, es jedoch zugleich mit der Bedeutung des Quasipathologischen auflädt und damit dem Topos von der *melancholia artificialis* nachkommt, ist zu erörtern.

Zunächst ist darauf einzugehen, dass die Feueraktivität nicht über den Binnenraum hinausragt. Zum einen ergibt dies die Sensation des inneren Glühens. Das wiederum versinnbildlicht den Sachverhalt einer Selbsterfahrung und bedingt die Metaphorik der inneren Qual und eines permanenten Sich-Verzehrens. Zum zweiten, vermittelt sich das Krankhafte im Sinne einer Latenz, weil der zwar akute und intensive Zustand dennoch lediglich nur auf das Innere beschränkt bleibt. Damit ist zum Ausdruck gebracht, dass die Krankheit nicht in ihrer gänzlichen Destruktivität ausgebrochen ist bzw. dass sie sich nicht ungehemmt entäussert. Dies seinerseits impliziert, dass das Krankhafte den Gottesmann in der Eigenschaft einer inneren Anlage, einer Veranlagung sowie einer potentiellen Gefahr als Bedrohung ergreift. Über den Subtext der Versuchung gewinnt die Veranlagung den Stellenwert des Triebhaften und der dämonischen Besessenheit. Zusammen mit der Art der Krankheit – eine Vergiftung, die als seuchenartig beschrieben wird²⁷⁸ – gerinnt dies zum Zustand des Befallenseins. Für die biologistisch gefärbte Perspektive des Geniedenkens nach Schopenhauer deckt die so formulierte Veranlagung den Anspruch auf das Organische der natürlichen Begabung ab, für die – wie an früherer Stelle ausführlich dargestellt²⁷⁹ – das triebhaft Zwanghafte des Produktionsdrangs verbindlich ist. Dem Dämonischen fällt neben dem Prädikat der Besessenheit zudem auch die Aufgabe zu, die Unerklärbarkeit des Überbegabten, die Genialität im Sinne des Irrationalismus, auf ein Mysterium hin zu bestätigen. Daraus folgt für das über den Antonius-

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ E. Sauser beschreibt *ignis sacer* als eine seuchenartige Krankheit, in: ebenda.

²⁷⁹ Siehe 2.3.1.1. und 2.3.2.2.

kontext sich einstellende Moment des Dämonischen, dass es trotz der sich aus dem christlichen Zusammenhang ergebenden Bewertung der „*dunklen Macht*“ dennoch nicht eindimensional in der Konnotation des Bösen auftritt. Das Verständnis der Antike aktivierend, erscheint hier das Dämonische viel eher im Sinne der Auszeichnung besonderer Menschen und als Sinnbild schicksalhafter Bestimmung, dessen Macht eine zerstörerische Wirkung nach sich ziehen *kann*. Damit ist das Dämonische soweit entmoralisiert, dass sein Destruktionspotential lediglich möglich, aber nicht zwangsläufig ist. Die sich so ergebende Bestätigung des melancholischen Temperaments zugunsten von Genialität in der Bedeutung des Quasipathologischen wird jedoch erst von einem weiteren Argument mustergültig erfüllt: von der die gefährliche Veranlagung kontrollierenden Bewegungskraft. Die Kontrolle als die Triebe lenkende Anstrengung seitens des geniebegabten Subjekts stellt mit der Definition des *furor melancholicus* diejenige Instanz dar, die den *Melancholiker von Natur* – also die ihn auszeichnende Erregbarkeit von manisch-depressiver Qualität – vor der latenten rasenden Verrücktheit oder Geistesschwäche zu bewahren vermag.²⁸⁰

Ensor verleiht ihr hier, neben der Beschränkung der Feuersbrunst auf das Innere, insbesondere durch den Faktor des Zusammenschnürens des Leibes Nachdruck und macht zugleich ihre Konsequenz evident. Gemeint ist die Lenkung der Triebkraft zugunsten künstlerischer Umsetzung, die in den spiralförmigen Bewegungsläufen nach oben wohl am pointiertesten ihren Entladungsscharakter zur Schau stellt. Demnach sind diese grünen Linienformation als aufgrund der Lenkung erzielter Befreiungsakt zu verstehen, der für die Kanalisierung des inneren Drangs, der „*unseglischen Triebspanne*“ – um weiterhin bei der Terminologie von Schopenhauer zu bleiben – des „*Willens*“, steht. Diese nach oben ausschwingenden abstrakten Formgebilde befriedigen sowohl dessen Forderung nach der gänzlichen Unabhängigkeit von der erscheinenden Welt, als sie sich auch im Verständnis einer Erlösung vom inneren Getriebenseins, der Qual des Leibes, manifestieren.²⁸¹ Damit ist die schöpferische Leistung (= *Kunstwerk*) unter den Begriff der Kompensation als dem „*Aufheben der Welt*“ gestellt, so wie mit ihr auch Absolutheit als „*reine Schau in sich selbst*“ intendiert ist.

Wie die eben angesprochenen Bildelemente, so unterstehen auch alle anderen der Absicht, die *Künstler-Melancholie* zu konstituieren. So hat der den Eremiten leicht überragende Bajazzo mit seiner Rückenposition die Aufgabe, *Bedrohung* auszudrücken. Zugleich ist mit dieser Position und damit, dass der Bajazzo ein Alter ego Ensors vorstellt, die Gefahr der Persönlichkeitsspaltung demonstriert. Die polare Ambivalenz des Narren – seinem Gesicht ist die Maske des Todes eigen – unter-

²⁸⁰ Siehe *Saturn und Melancholie*, S. 221.

²⁸¹ Siehe 2.3.3.1. und 2.3.3.2.

steht sowohl dem obligaten Hinundherschwingen zwischen ekstatischer Euphorie und tiefer Depression, als mit ihr auch die Gratwanderung zwischen zwei Abgründen angesprochen ist. Die sich über den Narren einstellende Sensation des Todes wird zudem von der ersten Fahne mitgetragen, deren länglich-schmale Form den Gedanken an eine Sense wachruft. Die Sense ihrerseits ist neben der Todesassoziation auch ein direktes Attribut des Planeten Saturn²⁸², der ja für die unglücklichen Eigenschaften und das Schicksal des Melancholikers ursächlich ist²⁸³. Seine Bedeutung als Frucht- und Saatengott bzw. als Gott der Zeit wird von folgenden seit der Antike tradierten Motivelementen vervollständigt. Der Kopf des Eremiten ist bedeckt²⁸⁴ und seine Gestalt ist von Düsterteit geprägt. Zudem sitzt er auf der Erde²⁸⁵, vor deren Kälte ihn Ensor von einer Unterlage schützen lässt. Insgesamt ist damit derjenige Sinngehalt dieses Gottes angesprochen, aufgrund dessen Polarität er zum Stern der Melancholie avancierte, nämlich seine Wesensdualität, bei der das Böse und Traurige mit dem Erhabenen und Tiefsinnig-Kontemplativen einhergeht und aus der die Ambivalenz seines Verhaltens resultiert: die schicksalhafte Zerstörung alles Irdischen einerseits sowie die Rettung der Wahrheit und die Bewahrung des Nachruhms andererseits.²⁸⁶ Diese Bedeutung, die Saturn nach der Gleichsetzung mit dem griechischen Kronos annahm, kommt Ensor, indem er die Vertikalität des Bajazzo mit der des vom *Rubenshut* bekrönten Pfahls korrespondieren lässt, nach.

Wie kein anderer griechischer Gott ist Kronos von innerer Ambivalenz geprägt. Sein Wesen ist dualistisch hinsichtlich seiner Wirkung nach aussen wie auch bezüglich seines eigenen, gleichsam persönlichen Schicksals. Auf der einen Seite ist er der Vater der Götter und der Menschen, Herrscher des Goldenen Zeitalters und der Fürst auf den Inseln der Seligen. Als Gott des Landbaus ist er der Erfinder der Agrikultur und des Städtebaus. Auf der anderen Seite ist er der Kinderfresser, der rohes Fleisch frisst, der Allesverschlinger, der sämtliche Götter in sich hineintrinkt, von den Barbaren Menschenopfer verlangt und seinen Vater Uranos entmannt. Er ist der traurige, entthronte und einsame Gott, der an den entferntesten Enden des Landes und des Meeres haust. Er ist unter die Erde und Flut der Meere verstossen und gilt als ein Herrscher der unteren Götter. Als Gefangener oder Gebundener wohnt er im

²⁸² Saturn als Frucht-, Saaten- und Zeitgott siehe *Saturn und Melancholie*, S. 268; zu Saturns Attributen, ein über den Kopf gezogener Mantel, Sichel sowie Düsterteit siehe ebenda, S. 293 f.

²⁸³ Ebenda, S. 203.

²⁸⁴ Ebenda, S. 293.

²⁸⁵ Ebenda, S. 421.

²⁸⁶ Ebenda, S. 313.

oder sogar noch unter dem Tartarus und wurde später geradezu zum Gott des Todes und der Toten.²⁸⁷

Ensor operiert mit dieser Gegensätzlichkeit, indem er dem Narren mit der Todesmaske, an den wiederum der zusammengeschnürte Eremit-Künstler gebunden ist – der sinnfälligerweise am Rande des Geschehens, unten im Diesseits weilt und ein Meerestier in der Hand hält –, den Pfahl gegenüberstellt, auf dem seinerseits der *Rubenshut* oben aufsitzt. Dabei ist der *Rubenshut* als unmittelbarer Verweis auf die dem Saturn-Kronos zugeschriebene positive Eigenschaft, die Bewahrung des Nachruhms, zu deuten. Mit ihm ist die flämische Tradition signalisiert, die Ensor für sich genealogisch als ihr Überwinder und als ihr einziger, weil genialer Erneuerer, beansprucht.²⁸⁸ Insofern verkörpert dieses flämische Künstlerattribut zugleich die weitere dem Saturn zugesprochene Tugend, die Rettung der Wahrheit. Dies wiederum begründet sich durch die Aufopferung für die Überwindung der diesseitigen Beschränktheit des Diesseits und die Qualen am Diesseits, was sich aus dem Pendant, der Antonius-Bajazzo-Gruppe, ergibt. Das heisst, dass diese Gruppe den Pfahl zum Marterpfahl in der Bedeutung des Kreuzes Christi auflädt. Dabei ist der Marterpfahl als durch den Erlösungstod verwandelter zu verstehen. Was im Diesseits ein Schandpfahl ist, verkehrt sich als Grabmal²⁸⁹ in der Gestalt einer Stele im Jenseits zum Siegeszeichen und entspricht einem Tropaion. Als einem solchen ist ihm die Bedeutung des Wendepunkts einer gewonnenen Schlacht immanent ist. Daher ist es kein Zufall, dass der *Rubenshut* an den Kreuztitulus Christi erinnert, dessen Schuldangabe die Königswürde beinhaltet und zugleich die Aussage einschliesst, dass sein Reich nicht von dieser Welt sei. Stehen also der Pfahl mit dem Hut einschliesslich deren Zugehörigkeit zum ästhetischen Jenseits für die Erlösung als Überwindung der Negativität des Diesseits im Sinne der Passion Christi, so steht der Bajazzo für die Ambivalenz des Lebens als Ineinsfallen von Lebensfreude und Tod. Seine pfahlartige Erscheinung verkörpert dabei sowohl den Tod des Leibes als auch die Qualen, die sich aus der leiblichen Determination der schöpferischen Energien und der damit einhergehenden Fähigkeit, ideales Sein vorzustellen bzw. zu erstreben, ergeben. Begrenzung und Einschränkung der Idealität durch den Leib ist damit ein wesentlicher Aspekt dieser Antonius-Vorführung, wobei die Befreiung vom Leib, der Tod, im Sinne einer Entlastung von den Fesseln des Diesseits auftritt. So besehen ist die dem Saturn zugeschriebene negative Eigenschaft, die schicksalhafte Zerstörung alles Irdischen mit christlicher Erlösungsvorstellung aufgeladen, die in bezug auf die Leiden am Diesseits als ihre Bedingung erscheint.

²⁸⁷ Ebenda, S. 211 ff.

²⁸⁸ Siehe **2.3.3.2**

²⁸⁹ *Saturn und Melancholie*, S. 313.

Innerhalb des Saturnkontextes wird die Fesselung des Körpers durch die Kutte zu einem weiteren hervorstechenden Charakteristikums der Melancholie. Der die körperliche Bewegungsfreiheit einschränkende Zustand wirkt symptomatisch als Zeichen hochgradiger geistiger Anspannung bei gleichzeitiger körperlicher Untätigkeit (*Lähmung, Trägheit, Starre*). Damit bezeugt sich der melancholische Zustand im Sinne der geistigen Nobilitierung seitens des Humanismus²⁹⁰. Die dieser Verfassung zuarbeitende geballte Faust, die das Beuteltier, einen Kraken, umkrampft, geht dabei von der Symbolik aus, die mit dem festgehaltenen Geldbeutel auf das Laster des melancholischen Temperaments, den Geiz, verweist²⁹¹. Das Geiz-, Gewalt- und Reichtumszeichen ist von Ensor hier jedoch auf die *melancholia generosa*²⁹² hin überformt; bzw. der Künstler orientiert sich bei der Darstellung der geballten Faust, die einen beutelartigen Gegenstand festhält, an einem Verständnis, wie es etwa Dürer in der *Malenchoia I* formuliert hat.²⁹³ Gemeint ist, dass beide Künstler die geballte Faust im Verbund mit dem Beutel nicht vordringlich zugunsten moralisierender Symbolik, um das Laster des Geizes zu thematisieren, handhaben. Vielmehr operieren sie mit ihr vom medizinischen Standpunkt aus, für den die geschlossene Hand das spezifische Symptom der melancholischen Wahn- und Zwangsvorstellung²⁹⁴ darstellt. Nach Panofsky wurde von Dürer die geballte den Kopf stützende Faust zum Sinnbild fanatischer Konzentration eines Geistes, der ein Problem wahrhaft erfasst hat, prototypisch stilisiert.²⁹⁵ Bei Ensor wiederum ist das Moment des wahrhaftigen Erfassens über die Antonius-thematik zusätzlich um die Bedeutung erweitert, dass es das Dämonische²⁹⁶, traditionellerweise in Abhängigkeit vom Phantastischen, zu bannen gilt. Dabei stützt die Faust nicht, wie eben im Zusammenhang mit dem Melancholiethema üblich, den Kopf²⁹⁷, sondern ist herabgesunken und hält dem Betrachter einen die schwarze Tinte absondernden Tintenfisch entgegen.

Ausser der aus seiner Erscheinung sich ergebenden Vergleichsmöglichkeit mit einem Geldbeutel, stellt der Krake weder in bezug auf den Antoniuskontext noch auf den der Melancholie eine mythologisch verbindliche Grösse dar. Dass er dennoch, auch ohne dem betreffenden Symbolrepertoire anzugehören, für diesen Zusammenhang ein sinnvolles und ein hochgradig sinnstiftendes Projektionsobjekt vorstellt, erklärt sich aus den diese Spezies auszeichnenden Eigenschaften.

Einmal sondert der Krake, wenn er sich bedroht fühlt, schwarzes Sekret – die Tinte, also einen Farbstoff – ab. Diese Fähigkeit ist ebenso als ein Signal der Bedrohung

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 351.

²⁹¹ Ebenda, S. 406 ff und S. 412.

²⁹² Ebenda, S. 351 ff.

²⁹³ Ebenda, S. 406 ff.

²⁹⁴ Ebenda, S. 413 und S. 109.

²⁹⁵ Ebenda, S. 450.

²⁹⁶ Das Dämonische als Saturn-Attribut, siehe ebenda, S. 210.

²⁹⁷ Ebenda, S. 412 ff.

wie zugleich als eine Drohgebärde zu verstehen. Neben dieser eindrucksvollen Affinität zur schwarzen Galle des Melancholikers und dem dazugehörigen Zustand der Bedrohung ist das zusätzliche Vermögen dieses überwiegend im Wasser lebenden Tiers, sich der Umgebung farblich anzupassen, eigens auf die Kunstform der Malerei zu beziehen. Zweitens eignet sich auch sein einzigartiger Körperbau, eine treffende Chiffre für die Profession des Malers abzugeben, da er sich lediglich aus Kopf, Armen und Tintenbeutel zusammensetzt. Damit wirkt der Krake sowohl im Sinne des Melancholikers als auch spezifischerweise in dem des Malers. Zugunsten der Verbindung von Genialität und Melancholie ist darüber hinaus die Fähigkeit des Kraken anzusehen, sich ausserhalb des Wassers aufhalten zu können. Damit ist das Genie als Grenzgänger von Idealität und Realität, einschliesslich den entsprechenden Konnotationen, markiert. Ausserdem ist die bereits von antiken Autoren dem Verzehr seines Fleisches zugeschriebene Auswirkung, dass er schlechten Schlaf und dunkle, aufgeregte Träume verursacht, weil er schwer verdaulich ist²⁹⁸, aufzuführen. Insgesamt wird Ensor der Umstand, dass der Tintenfisch ein für den Menschen geheimnisvolles Geschöpf ist und er ein Faszinosum schlechthin vorstellt, seinen Geniebelangen entsprochen haben. Neben den oben angesprochenen einzigartigen Beschaffenheitsmerkmalen mag diese Spezie auch dadurch, dass sie sich nur schwer fangen lässt und verschiedene Arten lediglich mühsam aufzuspüren sind, als Sinnbild für den Maler-Melancholiker prädestiniert sein. Dies wird noch signifikanter, wenn es auf den Antoniuskontext bezogen wird. Abgehoben ist hierbei auf die die Antonius-thematik ausmachende Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Phantastik bzw. die Brisanz der Unterscheidung der beiden Bereiche.

Mit dem Tintenfisch ist die Problematik in folgender Weise zum Ausdruck gebracht: Mit ihm ist ein Wesen präsentiert, bei dem das Unfassbare als das Unglaubliche mit dem Wirklichen zur Deckung kommt und dessen Vorhandensein im Bild bewirkt, dass der Tintenfisch trotz seines phantastischen Impetus dennoch keine Phantasmagorie vorstellt, sondern die Wirklichkeit. Das wiederum mündet in der Behauptung, dass das Genie sowie das seine Wesenheit vom Anspruch her auszeichnende Mysterium von realer Existenz ist. Der Krake als ein geheimnisvolles Geschöpf legitimiert – so lässt sich schlussfolgern – aufgrund seiner Zugehörigkeit zur Realität die Realität des Genies als eines unbegreiflichen Wesens.

Der Zugriff seitens Antonius (= *Melancholiker = Genie = Maler = Ensor*), das Festhalten des Tintenfisches, ist im Sinne des Banngestus zu deuten. Dabei verhält sich der Krake attributiv im Hinblick auf den Protagonisten, da der psychologische Ausdruckswert des Tiers primär in der Gefährdung liegt. Die Gefährdung des Genies ihrerseits ist aus seinem Verhaftetsein in der Wirklichkeit evident gemacht. Dabei stellt

²⁹⁸ Steier, Artikel *Tintenfisch* in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1973, Suppl.-Bd. XIII, S. 1395.

das Bild zweierlei Gefahrenarten, denen der Künstler ausgesetzt ist, vor. Die eine aus der Realität resultierende Bedrohung ergibt sich aus dem Nicht-Genialen was hier gleichsam als das Ausserbildliche und damit als das Nicht-Ästhetische wirksam wird. Es vermittelt sich über das Herausschauen des Eremiten aus dem Bild und darüber, dass der die Tinte absondernde Krake vom sonstigen Bildgeschehen losgelöst dem Betrachter ostentativ entgegengehalten wird. Die Absicht ist, den anderen, den Betrachter, als das potentiell Böse abzuwehren und so die Rhetorik des Bildes im Sinne des genialischen Verknüpfungspostulats einschliesslich der damit verbundenen Kulturkritik auftreten zu lassen.²⁹⁹ Dass umgekehrt mit dem Absondern der Tinte zugleich auf die imponierenden Fähigkeiten eines genialen Malers abgehoben ist, benötigt wohl kaum einer weiteren Ausführung. Die andere mit dem Diesseits einhergehende Bedrohung des Genies definiert sich bildintern und ist vom Bildgeschehen her als ein dem Genie immanentes Problem aktualisiert. Gemeint ist die Gefährdung des Genies durch die eigene Einbildungskraft, die als latenter Wahnsinn sein Dasein existentiell bedroht. Dieser Gedankengang erklärt, warum Ensor die phantastischen Wesen vor dem Visionär zurückweichen lässt, und mündet in folgender Aussage: Wenn der Künstler es zulassen würde, dass die Einbildungskraft ihre ästhetische Grenze so weit überschreitet, dass sich die Phantasie des Künstlers ohne Unterschied zur Wirklichkeit seiner bemächtigen, würde – womit die Grenze zwischen Kunst und Realität aufgehoben wäre – triebe sie ihn in den Wahnsinn und letztlich in den künstlerischen Tod. Um also dem Wahnsinn aufgrund der exponierten Einbildungskraft nicht zu verfallen, gilt es seitens des Überbegabten, diese zu lenken bzw. das ihm eigene Dämonische zu bannen; oder, wie sich vom Bildgeschehen ableitet: a) Das Genie ist deshalb nicht krank im Sinne des Wahnsinns, da es seinen Imaginationsdrang zu steuern vermag; und b) der latente Wahnsinn als Gefährdung des genialischen Menschen ist die notwendige Konsequenz, die sich eben aus seiner übermenschlich-schöpferischen Begabung ergibt und den in Abgeschiedenheit lebenden Visionär als christusgleichen auszeichnet.

²⁹⁹ Zu Ensors Gleichsetzung der Realität mit dem Bösen vgl. Ausführungen zu **Die Guten Richter**, 2.1.(C).

D. **Das Traurige und Gebrochene: Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten**

Die Zeichnung *La triste et brisée: Satan et les légions phantastiques tourmentant le crucifié* von 1886 (Kohle und Bleistift; H 61 cm, B 76 cm; Abb. 12) ist ein Bestandteil der Serie, die aus sechs Einzelwerken besteht. Insofern untersteht diese Arbeit auch dem Gesamttitel **Visionen** sowie dem zweifachen Untertitel **Glorienschei-ne Christi oder die Sensibilität des Lichts**.³⁰⁰ Innerhalb der Serie nimmt sie die vierte Position ein. Sie ist eine der ersten Formulierungen, in denen die Identifikation des Künstlers mit Christus als geleistet angenommen werden kann.³⁰¹ Die Gleichung *Ensor = Christus* findet entlang des Sujets der Kreuzigung statt, womit der qualvolle Todeskampf als die Überwindung der Leiblichkeit zugunsten der erlösenden Idealität angesprochen ist.

Mit dieser auch zeichentechnisch überzeugenden Leistung, insbesondere hinsichtlich des Herausarbeitens von Beleuchtungsnuancen im Negativverfahren, stellt Ensor Christus am Kreuz dar. Das in einer weitläufigen und stofflich changierenden Landschaft angesiedelte Geschehen geht in einem verrästelten wie unheimlichen Ausdruck auf. Der Gekreuzigte ist von phantastischen Figuren dämonischer Wesenheit – Skeletten, einer Hexe mit Kindlein, Kopffüsslern und Todesvögeln – umgeben. Ihre unterschiedlichen Bewegungsrichtungen auf Christus hin ergeben den Eindruck von latenter bis konkreter Bedrohung. Darüber hinaus sind ihre Verhaltensweisen von Gesten der Verachtung geprägt. Zwei von ihnen vergreifen sich unmittelbar am Körper des Sterbenden, der eine an seinem Kopf, der andere beisst in sein Fleisch. Ein Hahn, in der Assoziationsabsicht der Verleugnung Petri und zum Zeichen einer hochgradigen Erniedrigung, ergiesst seine Exkremete über die Hand des Hingerichteten. Am rechten Rand der Zeichnung erscheint ein Grabstein, der die Signatur des Künstlers als Inschrift enthält, womit das menschliche Ende Ensors zu einem bereits vollzogenen Akt erklärt ist. Daneben fungiert der Grabstein im Sinne eines Denkmals. Die Finsternis der Szenerie einschliesslich des aus dem Jenseits kommenden Lichtstrahls entspricht der biblischen Schilderung als Zerreißen des Tempelvorhangs. Der die Posaune blasende Engel stellt über den sonstigen atmosphärisch-apokalyptischen Rahmen der Darstellung hinaus die eindeutige Verbindung zur Offenbarung des Johannes her.

Dieser Wendepunkt vom Diesseits zum Jenseits, der nur aus der übermenschlichen, mithin göttlichen Sicht ein „glaubwürdiger“ sein kann – demnach aus der spezifischen Konzeption von Christi Göttlichkeit heraus als das Ineinsfallen von Gott und Mensch (= *Genie*) –, ist von Ensor gleichsam anhand der Krise des Leibes vorge-

³⁰⁰ Siehe 3.1.

³⁰¹ Siehe G. Ollinger-Zinque, *Ensor der Gekreuzigte*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 134 ff.

führt. Der Umbruch in seinem kulminationsartigen Aufeinanderprallen von Endlichkeit und Ewigkeit agiert im Sinne des Moments der intensivsten Erfahrbarkeit des Leibes in der Form von Schmerz angesichts des Durchlebens seines Verlustes. Indem Ensor den menschlichen Tod des Gottes in einen dämonischen Kontext stellt, ist nicht nur das diesseitige Leben mit der Unterwelt, also der Hölle, gleichgeschaltet, sondern die Leiblichkeit ist als eine triebdeterminierte behauptet. Dies wiederum ist entsprechend dem christlichen Denken negativ bewertet, bzw. es ist moralisch als das Böse ausgewiesen.

Dadurch dass das menschliche Dasein von Ensor in Abhängigkeit vom Leib als Triebphäre behandelt wird, und er dies an den Schmerz, die Einsamkeit und eine exklusive Andersartigkeit bindet, wird die Auseinandersetzung mit Schopenhauers Lebensphilosophie deutlich. Von hier aus betrachtet, wirkt das Blatt geradezu als eine Illustration des Schopenhauerschen Naturbegriffs, des *Willens*, anhand der Metaphorik „*Hexenküche blinder Triebe*“. Insofern erscheint hier ein Naturverständnis, das sich in seiner negativen Ausdeutung zum frühromantischen Naturoptimismus, wie etwa in der Arbeit **Christus stillt den Sturm** (Abb. 1), entgegengesetzt verhält. Dementsprechend sind die schöpferischen Kräfte des Genies hier nicht als sich einfach ungehindert entfaltende Ströme im Hinblick auf einen Weltüberstieg (*Ursprungsfreuden*) thematisiert, sondern als ein Leiden an der Welt oder als *unseglische Triebspanne*; Leiden, die gleichsam zur Bedingung schöpferischer Produktivität in der Eigenschaft triebhafter Notwendigkeit erklärt sind und die nur als solche die Erlösung vom Dasein (*Willen*) leisten.³⁰² Damit kommt den Trieben im Einklang mit Schopenhauers Denkansatz ein ambivalenter Stellenwert zu. Einmal werden sie als das Leiden verursachende wirksam, womit das Zwanghafte und auch das immerwährende Unbefriedigtsein in der Abhängigkeit zum Weltbezug gemeint ist, das andere Mal als Motor des genialischen Schöpfungswillens, was seinerseits zur Weltüberwindung führt. Diese Doppelwertigkeit realisiert Ensor in seiner Zeichnung, indem er die Weltüberwindung seitens des Genies anhand der Kreuzigung Christi entwickelt und zugleich einen Weltbezug formuliert, der als Imagination (*phantastische Wesen* bzw. *Phantastik als Bildgeschehen*) von der erscheinenden Welt unabhängig ist. Das seinerseits fungiert als Beweis zugunsten der eigenen Geniebehauptung. Dies wiederum ist sowohl in bezug auf die eigene zeichnerische Könnerschaft als auch auf die Vorstellungskraft hin abgefasst. Dass Ensor mit diesem Blatt eine ästhetische Auseinandersetzung führt, beweisen nicht zuletzt die mehreren der Zeichnung vorstehenden Titel, die allesamt den Überstieg der Welt, des Werks und des Künstlers auf die erlösende Idealität sowie auf das Genialische hin als Betrachtungsweise einfordern.

³⁰² Vgl. 2.3.3.1.

E. **Dämonen, die mich quälen:** Zeichnung von 1888, Radierung von 1895 und Lithographie von 1898/99

In der zwei Jahre später entstandenen Zeichnung **Dämonen, die mich quälen** (*Démons me turlupinant*, 1888, Bleistift und Kreide, H 21,8 cm, B 29,8 cm, Abb. 48) sowie in den in der Folgezeit produzierten gleichnamigen graphischen Variationen (*Démons me turlupinant*, 1895, kolorierte Radierung, H 14,4 cm, B 19,8 cm, Abb. 49, und *Démons me turlupinant*, Frontispiz für *LA PLUME*, 1898/99, farbige Lithographie, H 53 cm, B 37,2 cm, Abb. 50) ist das Thema der Triebe entlang des traditionellen Schemas der *Versuchung des Heiligen Antonius* formuliert.

Im Verhältnis zu dem Bild **Die Qualen des heiligen Antonius** (Abb. 44) weisen diese Arbeiten jedoch keine so komplexe Argumentation auf. Statt dessen ist ihnen ein Charakter eigen, bei dem eher die Rede von einer Behauptung denn von einer Begründung des genialischen Machtanspruchs Ensors sein kann.

Der wesentliche Unterschied gegenüber **Die Qualen des heiligen Antonius** besteht u. a. in der unmittelbaren körperlichen Konfrontation von Ensor und den dämonischen Figuren. Ein weiterer ist, dass der Künstler nicht verschlüsselt in der Gestalt des Mönchs erscheint, sondern konkret als Ensor. Er präsentiert sich in der Form eines Selbstporträts, von dem aus sich die Analogien zum hl. Antonius bzw. zu Christus als interpretatorische Leistungen erst erschliessen müssen.

Ensor mit überkreuzten, nach vorne gestreckten Fäusten bildet das Zentrum des Bildgeschehens. Er wird von zahlreichen Dämonen bedrängt, deren Phantastik im Exzellieren des Reichtums künstlerischer Erfindungsgabe aufgeht. Die Bedrängungsintention wird dabei nicht nur von den direkten Berührungen getragen. Vielmehr ist ihr durchgängig über die einheitliche Bewegungsausrichtung aller Figuren auf die Person Ensors Ausdruck verliehen. In den Arbeiten von 1888 und 1895 ist das Motiv der Versuchung von einer Denkmalfiguration, die hinter dem Künstler emporragt, ergänzt. In der Lithographie für *LA PLUME* ist es zugunsten eines krähenartigen Hahns als das Zentrum einer Sonne modifiziert.

Hinsichtlich dieser drei Werke, die grundsätzlich dasselbe kompositorische Schema wiederholen, das sich im wesentlichen aus drei Elementen zusammensetzt – Ensor als der Versuchte, Dämonen die ihn versuchen, sowie einem Denkmalattribut –, sind folgende zwei Fragen zu stellen: a) Welche Aussage geht vom Motiv der Versuchung in bezug auf die künstlerische Produktion sowie das Selbstverständnis aus? b) Welche Bedeutung kommt der Denkmalfiguration zu?

Dabei ist neben den das Bildthema konstituierenden Gemeinsamkeiten auch auf die Differenzen einzugehen, damit es die jeweiligen Verschiebungen hinsichtlich der Bildwirkung und -intention bestimmt werden können.

Indem sich Ensor körperlich vom Dämonischen angreifen lässt, ist der Latenzgedanke zurückgedrängt. Statt dessen gewinnt die Opfersituation des Versuchten Bilddominanz. Damit erhält Ensors Selbststilisierung auf die ästhetische Kategorie „*verkanntes Genie*“ einen motivisch-psychologischen Nachdruck, der jedoch bei allen drei Arbeiten ein jeweils anderer ist. Bevor aber die Verschiebungen thematisiert werden, ist das Motiv der überkreuzten Arme mit geballten Fäusten im Zusammenhang mit der eigenen Einbildungskraft zu berücksichtigen.

Über den Antonius-Melancholiker-Kontext bestimmt sich die Armhaltung im Sinne der Abwehr des Dämonischen, bzw. sie agiert auf eine Aussage zugunsten der Kontrolle und Beherrschung der eigenen ungeheuerlichen schöpferischen Triebkräfte. Die Kräfte selbst bezeugen sich in einer halluzinatorischen Qualität. Ihre vielfältig-phantastische Erscheinung ist in einer sich verflüssigenden Eigenschaft dargestellt. Mit einer die Bewegung des Zerrinnens evozierenden Strichführung wird der Vision als schöpferisch-geistiger Prozess Rechnung getragen. Ihre Wesenheit ist in der Gestalt eines lediglich vagen, wechselnden und labilen Formannehmens vor dem inneren Auge fixiert.

Zum Zeichen hochgradiger Anspannung ob der geistigen Produktivität sind die Hände verkrampft. Zusammen mit der dem Gestus der Arme immanenten Kontrollsignifikanz in bezug auf die eigene Einbildungskraft, ist die Körperhaltung auf die Bestätigung der *melancholia artificialis* in ihrer quasipathologischen Dimension aus. Aufgrund des Gefesseltseins geht für den Augenschein der melancholische Zustand des Künstlers primär in einer Sensation der Unfreiheit auf. Eine Unfreiheit, die im Verbund mit den Angriffen seitens der Dämonen die Opferrolle des Künstlers intendiert.

Wie bereits angesprochen, nimmt die Opferrolle in jeder Arbeit eine jeweils andere Qualität an. Diese konstituiert sich sowohl über die differierenden Ausdruckswerte der Selbstporträts als auch über die Denkmalfigurationen.

In den ersten beiden Arbeiten ragt im Rücken Ensors schemenhaft ein Piedestal mit dem Ansatz eines Säulenschafts. In der Zeichnung von 1888 ist diese Formation noch eher unspezifisch formuliert. Dagegen ist sie in der Radierung von 1895 bestimmter. Beiden ist gemeinsam, dass das Sockelgesims des Piedestals als querliegende waagerechte Form hinter dem Haupt des Künstlers erscheint und auf diese Weise das Zentrum des Bildes kreuzartig akzentuiert. Die Assoziation zum Gekreuzigten stellt sich nicht zuletzt auch deswegen ein, weil in beiden Fällen Tafeln in Anlehnung an den Kreuztitulus entsprechend positioniert sind. In der ersten Formulierung sind zwei unterschiedlich grosse und unbeschriftete Felder vorhanden. In der sieben Jahre später entstandenen Arbeit findet eine Konzentration auf ein zentrales und grösseres Feld statt, das die Signatur des Künstlers trägt. Als eine Inschrifttafel über dem Kopf mit dem Querbalken leistet sie die Assoziation zum Kreuztitulus aus-

geprägter. Der eindeutiger ausgerichtete Bezug zum Gekreuzigten findet in zwei Momenten seine Bestätigung: einmal in der Farbe Rot, die in der Radierung dem Denkmalattribut und Ensors Anzug vorbehalten ist. In ihrer Gleichsetzung mit Blut bezeugt sich der Farbwert im Sinne des Passionsgedankens als Leiden und Leidenschaft und stellt folglich zu Ensors Selbstverständnis, *verkanntes Genie*, in seiner Projektion auf Christus eine sinnfällige Verbindung her. Das andere, die Christus-Kreuz-Deutung begründende Moment liefert die dritte Variation, das Frontispiz für *LA PLUME*. Beide Elemente, der krähende Hahn und die Sonne, sind Christussymbole. Ist die Sonne ein allgemeines Zeichen für die Erlösungspotenzen Christi, meint der den Tag kündende Hahn Christus spezifisch als Seelenerwecker.³⁰³ Aus dem Vergleich der drei Arbeiten resultiert demnach, dass die im Hintergrund emporragenden denkmalartigen Attribute in der Absicht – und das in Übereinstimmung mit dem Bild **Die Qualen des heiligen Antonius** – eines Tropaions fungieren. Auch ihnen liegt die Intention zugrunde, vom erlösenden Wendepunkt zu künden, der von Ensor und seiner Kunst für das Dasein ausgeht. Bemerkenswert dabei ist, dass mit der Veränderung der denkmalartigen Motive das sukzessive Nachlassen der Passivität hinsichtlich der Opferhaltung des Künstlers einhergeht. Hierfür sind die Unterschiede der jeweiligen Selbstporträts heranzuziehen. Trotz Ähnlichkeit divergieren sie beträchtlich.

In der ersten Zeichnung ist Ensors Kopf nach unten geneigt, die Augen blicken unbestimmt abwärts. Die waagerechten Stirnfalten unterstreichen zusätzlich den Eindruck eines „Nach-innen-Denkens“ und unterstützen so das Bild eines Inspirierten in Einsamkeit, der an seiner schöpferischen Tätigkeit leidet. Aufgrund der Unbestimmtheit des Denkmals, das eine ausdrückliche Identifikation mit Christus scheut, liegt der Akzent dieser Zeichnung auf der Künstlerdepression als Melancholie. Das Denkmal betont den Stellenwert eines Grabmals, von dem aus sich der Gedanke an einen möglichen Nachruhm im Sinne der Erlösungsbestimmung nur mittelbar erschliesst. Die „dunkle“ Stimmungslage der Zeichnung lässt die Vorstellung des Todes dominieren. Die Auslieferung an das eigene künstlerische Schicksal bzw. an die genialischen Anlagen als Mensch und damit an das Leiden am Dasein erklärt sich damit zur eigentlichen Intention der Darstellung. Die Ausrichtung auf den Tod bestimmt sich dabei im Sinne eines Kristallisationspunktes hinsichtlich des Transzendenten unter der Bedingung des Weltbezugs. In Analogie zu **Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten** (Abb. 12) zeigt

³⁰³ Der Hahn ruft Petrus nach seiner Verleugnung Christi (Mt 26,³⁴; Mk 14,³⁰; Lk 22,³⁴; Jh 13,³⁸) zu Reue und Busse. Deshalb gehört der Hahn zu den Leidenswerkzeugen und ist Symbol für den reuigen Sünder. Er erscheint in der Verleugnungsszene wie auch isoliert, häufig auf einer Säule (Passionssäule); vgl. *Christliche Ikonographie in Stichworten*, hg. von Sachs, Badstüber, Neumann, München/Berlin, 1994, S. 160.

sich das diesseitige Sein quälend. Ob der Verankerung in der triebdeterminierten Leiblichkeit erscheint es gegenüber der Welt der Vorstellungen polar und feindlich.

Im Unterschied zu der ersten Fassung ist die zweite in bezug auf die Interaktion zwischen Selbstporträt und Betrachter wesentlich kontaktfreudiger. Zudem ist auch die durch den Opfertod am Kreuz verbundene Heilsbotschaft deutlicher markiert. Der Blick ist nun erhoben, nach aussen gekehrt, so wie ihm ein offenes, wenn auch unbestimmtes Spektrum freigegeben ist. Daneben sind die Sorgenfalten denen des Zornes gewichen. Im Verbund mit einem weniger herabgesunkenen Kopf ist die depressive Stimmung von einem aggressiven Groll abgelöst. Die den Melancholietopos begründende Zurückgezogenheit auf sich selbst wie auch die „dunkle“ Stimmungslage der ersten Version sind tendenziell zurückgenommen. Ersatzweise erhebt sich nun eine vereinzelt hornartig abstehende Locke vom Haupt des Künstlers, womit sich Ensor als dämonisiert im Sinne des Enthusiasmusbegriffs vorführt. Im Verhältnis zu dem die bürgerlichen Zwänge veranschaulichenden Anzug samt der Krawatte bestimmt sie sich zugleich als ein subversives Element.

Der Vergleich mit Christus ist hier nachhaltig zum Ausdruck gebracht. Dies ist nicht zuletzt daran festzumachen, dass das Denkmal seine Analogie mit dem Kreuz des Erlösers klarer fasst, womit es auch auf die Bedeutung eines Wendepunktes stärker insistiert. Insgesamt bleibt festzustellen, dass die Darstellung mehr Selbstbewusstsein nach aussen signalisiert, dies nicht nur in psychologischer Hinsicht, das Selbstporträt betreffend; auch die Ausformulierung des eigenen speziellen künstlerischen Selbstverständnisses hat einen prägnanteren Ausdruck gefunden. D. h. in dem Masse die Identifikation mit Christus offensiv behauptet wird, beginnt nicht nur eine Absage an bürgerliche Normen im Sinne der Kulturkritik zu greifen, sondern auch der mit dem Genialischen verbundene Erlösungsanspruch. Dabei geht die Todesvorstellung als Opfergedanke nicht mehr bloss im passiven Durchleiden auf. Vielmehr erscheint die Opferrolle im Sinne einer aktiven Entscheidung gewählt, die zugleich in der Erlösungsbestimmung ihr notwendiges Begründungssoll wie auch die eigentliche Sinnperspektive findet. Die Leidensbezüge zur christlichen Opfer- und Heilsvorstellung klären daher auch den Anspruch auf Exklusivität als Einzigartigkeit des Überbegabten (*Christus = Gott und Mensch = Genie = Ensor*) gegenüber der Welt der anderen ab. Die programmatischen Züge der Selbststilisierung *verkann-tes Genie* nehmen eine markante Kontur an.

Dieser Zuwachs an Selbstbehauptung ist in der dritten Version geradezu ins Triumphale verkehrt bzw. gesteigert. Das wird von den beiden Christussymbolen, Sonne und Hahn, sowohl aufgrund ihrer Bedeutung als auch aufgrund ihrer motivischen

Aufbereitung (*konzentrisches Strahlen*) geleistet.³⁰⁴ Beide stellen den Erlösungsaspekt positiv in der Eigenschaft der siegreichen Überwindung heraus. Die klarere Strukturierung dieser Fassung, ihre kalligraphischen Stilisierung und Gelbtonalität erzeugen dabei eine Wirkung, die auf einen warmen Lichtfluss als auf ein Sicherheitsversprechen im Sinne der Heilsbotschaft aus ist. Diese positive wie gleichwohl machtvolle Stimmungslage wird nicht zuletzt von dem Habitus des Selbstporträts eingeholt. Der Blick ist direkt auf den Betrachter gerichtet. Der Anzug trägt nicht mehr das Rot in Anlehnung an den Passionsgedanken im unmittelbaren Einzugsbereich des Todes. Zusammen mit seiner braunen Farbigkeit nebst dem Umstand, dass eine Krawatte fehlt, präsentiert sich Ensor in der lässigen Souveränität eines Bohemiens. Die Ablehnung bürgerlicher Werte ist, neben der rebellischen Pose eines Ungebundenen, nur noch an dem kritischen Blick ablesbar. An die zuvor vorgeführte seelische Depression erinnert der Antoniuskontext lediglich schemenhaft. Das Verhältnis von Dämonen zu der Person des Künstlers ist nun vom gefährvollen Aufeinandertreffen auf ein konstruktives Miteinander als notwendige Partnerschaft zugunsten genialischer Leistungsfähigkeit ausgerichtet. Der Aspekt der Unfreiheit im Sinne des Opfers ist auch insofern aus der Sphäre des Offensichtlichen verdrängt, als nicht mehr beide Hände aneinandergefesselt sind, sondern allein die Linke vorgezeigt wird. Diese wiederum ist nicht angestrengt geballt, sondern leicht angezogen. Dadurch erhält hinsichtlich der künstlerischen Produktion „Mühelosigkeit“ Einzug in den Ausdruckswert. Die den Inspirierten kennzeichnende Locke fungiert zugleich in der Eigenschaft eines Vektors auf die Christussymbole hin, womit der Identifikation mit Christus zentrale Evidenz verliehen ist.

Aus alledem wird deutlich, dass die Darstellung den Schwerpunkt auf die Erlösungspotenzen des Maler-Genies legt. Dabei dürfte die dem Hahn implizierte sexuelle Potenzkonnotation wesentlich sein, unter anderem auch dann, wenn bedacht wird, dass dieses Blatt eigens für einen Ausstellungszusammenhang in Frankreich konzipiert wurde, ein Land, für den der Hahn ein Nationalsymbol ist und gegen dessen übermächtige Vertretung im eigenen Staat, Belgien, Ensor ankämpfte, weil er die Verdrängung der eigenen Person aus dem Ausstellungsbetrieb fürchtete³⁰⁵. Inso-

³⁰⁴ Nach J. C. Cooper ist der Hahn in allgemeiner kulturenübergreifender Bedeutung ein Sonnenvogel und ein Attribut von Sonnengöttern. Er verkörpert das männliche Prinzip, ist der Vogel des Ruhms, symbolisiert Oberherrschaft, Mut, Wachsamkeit. Innerhalb der christlichen Symbolik begrüßt der Hahn das Erwachen der Sonne Christi im Osten. U. a. steht er für Christus, der die Mächte des Bösen und der Finsternis in die Flucht schlägt; Wachsamkeit, daher wird er als Wetterfahne benutzt, die sich in alle Richtungen dreht, um nach den Mächten des Bösen Ausschau zu halten; der vergoldete Sonnenhahn bewacht die Kirchturmspitze in der Dunkelheit, wenn die Glocken schweigen. Er bedeutet auch Freigebigkeit aufgrund der Vorstellung, dass er sein Futter mit den Hennen teilt, und er stellt Prediger dar, die den Gläubigen von der Ankunft des Tages Christi sagen; in: Dies., *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig, 1968, S. 70.

³⁰⁵ S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 46.

fern ist der Hahn ein Machtsymbol, dessen Bedeutung über die christliche Sphäre hinausragt. Aus diesem speziellen Bedürfnis Ensors, sich in der Hauptstadt der Konkurrenznation durchsetzen zu wollen, wird verständlich, warum er hier den Opfergedanken als Qualen und Leiden am Dasein – also jegliche Eingeständnisse von Schwäche – nur noch im Sinne einer *Conditio sine qua non* vorbringt, aber nicht eigens im anschaulichen Bereich forciert. Die Darstellung ist letztlich als Herausforderung zu begreifen, mit der Ensor den Führungsanspruch, der als ein dem Genie denken verpflichteter immer an die Absolutheit gebunden ist, entlang der Gleichung: *Ensor = Maler = Genie = Christus = Erlöser = Gott* auf internationaler Ebene behauptet bzw. sie für alle Zeiten und allerorts als durchgesetzt demonstriert.³⁰⁶

F. Der sterbende Christus

Auf das letzte Gemälde dieses Kapitels, *Le Christ agonisant*, 1888 (Öl auf Holz, H 16 cm, B 21 cm, Abb. 51), ist wegen seiner Analogiebildung von Malerei zum Akt des Sterbens einzugehen. Bemerkenswert bei dem Bild ist, dass das ihm zugrundeliegende Thema des Transzendierens – der Überstieg von der Welt des Diesseits in die des Jenseits in der Bedeutungsdimension des Erlösungsvollzugs – in keiner Erzählhandlung aufgeht.

Der an ein rotes Kreuz angeschlagene Christus erscheint gleichsam schwerelos in das Bildgeschehen eingetaucht. Sein Habitus ist frei von Leidensaffekten. Zum Zeichen der „Willenlosigkeit“ als jegliche Entbindung von der Dependenz alles Materiel len (= *Erlösung*) ist sein Geschlecht von einem weissen Röckchen bedeckt. Da es einem Tutu gleicht, gewinnt die Pose der schwebenden Gestalt die Komponente klassischen Ballettanzen. Daneben ist Christus wegen der geöffneten Augen und der sonstigen Reglosigkeit seines Körpers ein Beobachter des ihn umgebenden Ereignisses. Seine transluzide Beschaffenheit, die ihn von dem übrigen Farbgeschehen durchdrungen erscheinen lässt, erklärt ihn zugleich diesem substantiell zugehörig. Das seinerseits bestimmt sich in der Eigenschaft eines die Tätigkeit des Malens aktualisierenden Phänomens. Die Farbstofflagen sind pastos und bewegungsintensiv aufgetragen. Nuancenreich mischen sie sich zu Farbgebilden ineinander und unterstehen primär dem Ausdruck einer zentral von Christus wegströmenden Dynamik. Dabei ergeben sich Konstellationen, die oben die Parallelercheinung mit stürmischer Himmelsphäre und unten mit einer solchen des Wassers einholen. In diese die Tätigkeit des Pinsels bezeugende Malweise sind darüber hinaus Figuren hineingebildet. Ihre kompositionelle Anordnung samt ihrer Gestalt erinnert an **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) und an **Satan und die phan-**

³⁰⁶ Vgl. 2.3.3.2.

tastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten (Abb. 12). Die wiedererkennbare Qualität von einigen unter ihnen – die fliegenden und Trompeten blasenden Engel sowie die Ente am Querbalken des Kreuzes – forciert zudem die Zuordnung *Himmel* und *Wasser* ins Eindeutige.³⁰⁷

Insgesamt sind die Figurenformationen so beschaffen, dass sie sich als Ergebnisse aus der Tätigkeit des Farbstoffauftragens präsentieren, Ergebnisse, die deshalb zustande gekommen sind, weil der Umgang mit dem Farbmaterial die Vorstellungskraft des Künstlers zur Figurenbildung angeregt hat. Diese Lesart stellt sich nicht nur ein, weil die Figurenkomplexe in keiner Erzählhandlung aufgehen und sie sich folglich einer Ausbeute in der Eigenschaft von Illustrationsobjekten verweigern. Vielmehr ist ein solches Verständnis vom Insistieren auf der Dominanz des Farbstoffauftrags als das Verarbeiten verschiedener Farben ineinander – das Operieren mit Farbe im Eigenbezug als Farbstoff und Farbwert – intendiert. Die Aussage, die sich daraus ableitet, ist im Sinne eines Plädoyers zugunsten des Selbstaudrucks bildnerischer Mittel – Farbe, Leinwand, Pinsel in Abhängigkeit von der agierenden Hand –, denen so ein imaginationsauslösendes Potential zugesprochen ist, zu bewerten. Aufgrund des Ausschliessens der ausserbildlichen Realität ergibt sich umgekehrt, dass dieser eine solche Eigenschaft abgesprochen wird. Die Festlegung des gemalten Bildes auf Mimesis erscheint damit negiert, bzw. ist sie als Tradition durch das Maler-Genie für überwunden erklärt.

Im Einklang mit dem Thema des Todes Christi wird sodann deutlich, dass die Überwindung als ästhetisches Problem im Sinne der Erlösung vom Diesseits zu interpretieren ist. Dies resultiert nicht allein aus der möglichen Gleichsetzung des Künstlers mit dem Erlösergott in der Sterbesituation als Mensch, sondern vor allem aus der Malweise bzw. der Bildlichkeit selbst, die sich in der Eigenschaft eines Transformationsprozesses des Farbstoffs zur Lichterscheinung hin vorführt. Die Art, wie sich diese Entmaterialisierung vollzieht, begründet denn auch erst den Vergleich von Christus und Maler-Genie (= Ensor).

Die Progression realisiert sich wie folgt: Der gestaltlosen Farbmaterie ist als im Bild fixiertem Ereignis Form verliehen. Eine Form, die sich authentisch zu den Möglichkeiten und damit zum Wesen des Farbstoffes verhält, das in zwei Momenten: Einmal bekundet die Form, in die der Farbstoff gebracht ist, seine Wesenheit als eine solche, indem die Bildlichkeit in keinem Illusionismus aufgeht. Zum zweiten ist der Farbstoff derart gehandhabt, dass er als Parallelerscheinungen *Wasser-* und *Luftmassen* einholt, womit er seiner Eigenschaft, ein flüssiger Stoff zu sein, gerecht wird.

Als flüssiger Stoff unterliegt er grundsätzlich wechselnden Aggregatzuständen von *fest*, *zähflüssig* bis *gasförmig*. Das, was den Perioden der fixierten als trockenen

³⁰⁷ Über den die Genie-Ideologie ausmachenden Bezug zum *deus artifex* erscheint eine Orientierung am *Buch der Genesis* 1,¹ durchaus intendiert.

festgewordenen Farbe, der gerade aufgetragenen flüssigen Farbe und schliesslich der trocknenden Farbe entspricht, veranschaulicht Ensor zum einen motivisch, da er Wassererscheinungen denen des Himmels gegenüberstellt und Figurenengestalten als feste Körper in das Geschehen integriert. Das andere Mal thematisiert der Künstler den Sachverhalt der Veränderbarkeit im Sinne wechselnder Aggregatzustände, indem jede Beschaffenheit in der Auflösungsbewegung zugunsten der anderen auftritt. Gemeint ist, dass die Figuren als feste Körper zugleich im Moment der Verflüssigung wie Verflüchtigung dargestellt sind oder dass *Wasser* und *Luft* Eigenschaften von Masse und damit von dichter Materie aufweisen. Zugleich sind sie derart zur Erscheinung gebracht, dass sie als unterschiedliche Gestalten einer Substanz – chemisch gesprochen H₂O – zur Geltung kommen. Dies leistet Ensor sowohl mit grenzüberschreitenden Farbübergängen als auch über Ähnlichkeiten in der Auftragsstruktur, was sich in der Weise auswirkt, dass die Gemeinsamkeiten gegenüber den Andersartigkeiten stärker betont sind. Da der Maler darüber hinaus beide Phänomene im Sinne changierend-mannigfaltiger Vielfarbigkeit sich hat bilden lassen, rekurriert er darauf, dass *Wasser* und *Luft*, die an sich von Farblosigkeit und Transparenz geprägt sind, im Zusammenhang mit einer Lichtreflexion als Lichtstrahlbrechung Träger aller Farben (Spektralfarben/Regenbogen) werden können. Ensors Absicht ist, die prinzipielle Gleichheit von Naturschöpfung gegenüber der eines Bildes herzustellen, wobei das Licht zum wesentlichen Vergleichsmoment erhoben ist: So wie *Wasser* und *Luft* durch Licht zu totalen Farberscheinungen werden können, so verleiht Ensor dem Farbstoff eine solche Qualität als Licht. Dabei ist der Gedanke der Bewegung ein zentraler: Je mehr *Wasser* und *Luft* in Bewegung geraten, desto mehr Farbdifferenzierung entsteht, die ihrerseits von der Dichte der Materie abhängig ist. Daraus leitet der Künstler den Umkehrschluss ab, dass je differenzierter die Farbmassen von ihm in Bewegung gebracht werden, sich der Bildeindruck dem eines Lichtphänomens um so präziser zu nähern vermag bzw. ihm entspricht. Der Status des Genies als Schöpfergott behauptet sich damit abermals als ein relevanter. Dass überdies diese „Lichtschöpfung“ die Erlösung von der Last der Materie zu ihrer Hauptsache zu machen trachtet, begründet vor allem die von der Bildlichkeit initiierte Seherfahrung.

Diese ihrerseits vollzieht sich anhand der Polymorphie der Substanz Farbe. Abgehoben ist damit auf jenen Schauvorgang, der sukzessive in dem Farbstoffgeschehen Verdichtungen als Körperformierungen erkennt, deren Wie zugleich einen jede Körperlichkeit destruierenden Rückzug antritt. Folglich findet ein Wahrnehmungsprozess statt, der dahin geht, dass die sich aus der Tätigkeit des Malens konstituierenden Figuren für das Auge zugleich wieder in abstrakte Farb-Form-Gebilde zurückklappen. Anhand der Konstellation von figürlichen Formationen einerseits zu den das Bildgeschehen dominierenden unkörperlichen (*ungegenständlichen*) an-

dererseits, wird die Auflösung jener zugunsten dieser für den Blick zu einer weiteren logischen Konsequenz. Alles Figürliche verschimmt zu von seiner Körperlichkeit wegführenden Farbformationen und beharrt so auf seiner Wesenheit als gestaltgewordener Farbmaterie. Eine Farbmaterie, die auf die Wirkung kooperierender Farbwerte abhebt und die sich als solche gleichsam zu mannigfaltigen Lichterscheinungen entkörperlicht. Sie transzendiert.

Die Malweise ist damit mit dem Akt des Sterbens Christi zur Deckung gebracht. Sie korrespondiert mit jenem Moment, bei dem Jesus das jammervolle Menschsein zurücklässt und nun ausschliesslich Gott in der Bedeutung des Erlösungsvollzugs erscheint. Sie manifestiert damit ebenso die personale Gleichung: *Schöpfergott = eigenes Geschöpf = Christus, der Gott-Mensch und Erlöser = verkanntes Genie = Künstler = Ensor*, wie auch die Bildlichkeit Erlösungspotenzen anstrengt. Dies geschieht zum wiederholten Male in Übereinstimmung mit Schopenhauers Denkansatz, weil die hiesige Malerei dessen Forderung nach Unabhängigkeit von der erscheinenden Welt einzuholen trachtet. Ebenso legt das Bild Schopenhauers Anspruch an das Genie, *„in die andere Welt zu führen, wo alles, was unseren Willen bewegt, nicht mehr ist“*³⁰⁸, nahe. Die Kunst in der Bestimmung eines *„Erlösungswegs, wo der Schöpfer im Kunstwerk den Willen, der Leid ist und der zugleich in der Kunst seine höchste Erscheinungsweise annimmt, in reiner Schau in sich selbst zurücknimmt“*, gewinnt beinahe buchstäbliche Evidenz. Dergleichen Wirksamkeit kommt den weiteren Charakterisierungen des Genies zu: *„das gänzliche Vergessen der eigenen Person, das allein in der Kontemplation und in der Entäusserung aller Beziehung zu Zeit rein erkennendes Subjekt und klares Weltauage wird“*.³⁰⁹

Ensors Umgang mit Schopenhauers Ausrichtung zeigt jedoch dort pietätslose Brüche, wo der Künstler das Pathos des erlösenden Todes mit Komik unterwandert. Neben der generellen karikaturhaften Heiterkeit, die die Figuren auszeichnet, und dem sich zum Lächerlichen neigenden weissen Röckchen Christi ist auch die Ente, die sich anstelle des verräterischen Hahns am Querbalken des Kreuzes befindet, zu nennen.

Bei aller Irritation, die diese Elemente (belustigenderweise) hervorrufen, ist ihr Symbolwert zugunsten der Erlösungsaussage dennoch ein immenser. Wird nämlich etwa das Tutu als Abkürzung für das klassische Ballett gelesen, wird ersichtlich, dass sein Bedeutungswert der Überwindung der körpereigenen Last durch die Tanzkunst dient. Dabei wird das klassische Ballett zweifach wirksam: einmal allgemein in der Absicht von Kunst als das gegenüber der Normalität bessere Dasein. Das andere Mal als die spezifische Zielsetzung dieser Kunst, deren Anspruch darin mündet, sowohl die Erdanziehung als auch die Gelenke durch die Tanzbewegung auf den

³⁰⁸ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. v. A. Hübscher, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, 3. Aufl., Wiesbaden 1972, S. 218 f.

³⁰⁹ Ebenda.

Eindruck des Schwebens hin zu stilisieren. Obwohl die Ente einem anderen Daseinsbereich zuzuordnen ist, klagt sie in gleichem Masse die Unabhängigkeit von der Erde ein. Als Wasservogel personifiziert sie *Luft* und *Wasser* bzw. *Fliegen* und *Schwimmen* in einem, womit sie als ein derartiger „Grenzgänger“ in doppelter Hinsicht die Befreiung von der irdischen Last signalisiert. Aus der Verbindung zu ihrem Pendant heraus, dem Schädel an der gegenüberliegenden Seite des Querbalkens – folglich an einer exponierten Stelle –, klärt sich zusätzlich verbindlich ab, dass sie im Verhältnis zu dessen Endlichkeit die Überwindung des Daseins auch in zeitlicher Hinsicht (= *Erlösung*) personifiziert. Die das Genie auszeichnende Dimension bekrönt der Wasservogel dann gänzlich, wenn sein Standort unter der Berücksichtigung des Ineinsfallens mit der Tatsache, dass er die Wasseroberfläche begrenzt, bedacht wird. Als solchem kommt ihm die Funktion zu, das gesamte von Christus/Ensor ausgehende Bildgeschehen, die Farbströme, nachdrücklich in Analogie zu denen des Wassers zu bringen, um so den Topos vom begeisterungsvollen und ungestümen Schaffensrausch des Genies entlang der Metaphorik der wilden Fluten des Ozeans³¹⁰ freizusetzen. Die Art, wie die Kraftdynamik zentral ausstrahlt und dabei in einen an Unendlichkeit grenzenden Bildwahrnehmungsprozess übergeht, holt schliesslich evident das ein, was als Aussage darauf pocht, die Entmachtung der Erdanziehungskraft durch die Allgewalt des Genies zugunsten der Erlösung der Welt einzufordern.

³¹⁰ Vgl. 3.2.2.1.

3. Ensors Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten in Abhängigkeit von der Genieideologie

Mit diesem Thema ist die Frage nach Ensors formal-strukturellen Charakteristika und ihrem Bezug zu seinem künstlerischen Selbstverständnis *verkanntes Genie* gestellt. Hierbei ist der *Werkbegriff*, wie er sich in **2.3.2.1** theoretisch begründet, am Werk selbst abzuklären. Darüber hinaus ist das *Wie* der Malerei Ensors, also die Bildlichkeit in ihrer Konzeptionalität als Sprachmodus, zu systematisieren. Das bedeutet zugleich, dass das an ihr Prinzipielle auf seine Kohärenz zu der spezifischen Programmatik des Künstlers zu bedenken ist.

3.1 Werkbegriff

Um die Bestimmung von Ensors *Werkbegriff* zu leisten, werden zunächst die folgenden für sein Œuvre charakteristischen Verhaltensweisen herangezogen: zum einen der durchgängig praktizierte Stilwechsel, zum anderen das Nachbilden eigener Werke oder Bildpassagen, was das Erstellen von Repliken, das Übertragen der Gemälde in das Medium der Radierung – oder umgekehrt – und die Praxis des Zitierens eigener Bildmotive einschliesst.

Zu beiden Charakteristika ist vorab anzumerken, dass sie bislang, wenn sie denn von der Ensor-Forschung thematisiert wurden, sich vorallem als Irritationen hinsichtlich des künstlerischen Leistungsoptimums niederschlagen. So spricht etwa Waldegg im Zusammenhang mit Ensors Stilbildung, wie in **2.2.1.2** aufgeworfen, von Uneinheitlichkeit.

*Die Vielfalt der Themen – bereits 1884 wirft ihm Verhaeren hinsichtlich des ersten Maskenbildes Unsicherheit in der Themenwahl vor – erschwert eine einheitliche Stilbildung und fördert die Kritik an kompositorischen Eigentümlichkeiten.*³¹¹

In dieser Aussage wird nicht nur die Annahme wirksam, dass die Malweise Ensors thematischen Vorgaben, Erzählungsinhalten folgt – womit der Stil auf das Potential zu illustrieren eingeschränkt wird –, sondern es wird auch stillschweigend die Norm

³¹¹ Waldegg, *Ich*, 1991, S. 32 f.

„*einheitliche Stilbildung*“ angelegt bzw. vorausgesetzt. Ob solch ein Anspruch überhaupt in Ensors Interesse liegt, bleibt vom kritischen Bewusstsein unberührt.³¹² Einen zweiten Irritationskomplex stellen die Repliken dar. Ohne die Nachbildungen auf ihren Eigenwert oder ihre Differenzen hinsichtlich der Erstfassung hin geprüft zu haben³¹³, geht die Literatur dennoch davon aus, sie als Belege für Ensors nachlassende Schöpferkraft ab seinem dreissigsten Lebensjahr heranziehen zu können.³¹⁴

Beiden hier exemplarisch vorgestellten Interpretationen, ist die Kritik entgegenzuhalten, Ensors ästhetisches Ideal *verkanntes Genie* nicht als ein solches berücksichtigt zu haben. Wie in dem gesamten Kapitel **2.2** dargestellt, wird statt dessen mehrheitlich davon ausgegangen, Ensor sei tatsächlich ein verkanntes Genie gewesen, was er in und mit seinem „kunstvollen“ Werk dokumentiert habe.

Werden die Konsequenzen dieser grundsätzlichen Fehldeutung auf den hier vorliegenden Zusammenhang berücksichtigt, ergibt sich, dass statt einer Auseinandersetzung mit seinem bildnerischen Werk und den entsprechenden ästhetischen Belangen die Ensor-Literatur die Legendenbildung zu ihrer Sache gemacht hat. D. h. in dem Masse die Bemühungen den Eindruck herstellen, Ensors verkannte Genialität sei eine Tatsache, um so stärker werden psychologisch-biographische Argumente laut, statt solche, die die Kunst-, Malerei- und Bildkonzeption betreffen. Dass dabei in bezug auf Ensors Produktion lediglich ein Genialitätsmassstab wirksam werden kann, dessen Gültigkeit logischerweise auf den jeweiligen Autor zu beschränken ist, bleibt als das wesentliche Manko festzuhalten. Um konkret zu werden: Es greift hinsichtlich der Bewertung der Repliken, die weder in ihrer Eigenphänomenalität gesehen noch als Verfahrensweise auf ihre mögliche Widerspruchslosigkeit in bezug auf die ästhetische Programmatik Ensors durchdacht wurden, der fatale Umkehrschluss: *Weil ein Genie stets innovativ zu sein hat und Ensor, indem er frühere Bilder abmalt, sich wiederholt, schwindet seine Schöpferkraft.*

³¹² Hierzu ist anzumerken, dass Waldegg an anderen Stellen Ensors Werk mit dem Charakteristikum der *Stilpluralität*, die er als „*postmodern*“ qualifiziert, belegt; siehe ebenda, S. 9. Dies geschieht in der Absicht, Ensors Vorreiterrolle hinsichtlich des Dadaismus und Surrealismus zu etablieren. Beide von Waldegg aufgeworfenen Werkmerkmale, sowohl der *Stilpluralismus* als auch die *uneinheitliche Stilbildung*, bleiben jedoch hinsichtlich ihrer Dependenz von Ensors Geniekonzeption und damit in ihrer ästhetischen Aussagekraft unbegründet. Statt dessen wird auf die emotionale Struktur des Künstlers abgehoben; vgl. hierzu auch Waldeggs Ausführungen in: Ders., *Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 259 und 262 ff.

³¹³ Eine erste Bemühung, der Einschätzung von der *nachlassenden Schöpferkraft Ensors* entgegenzuwirken, stellt die 1993 in Brüssel im Palais Royale ausgerichtete Ausstellung mit Ensors Werken nach 1895 dar. In der dazu erschienene Publikation von F.-C. Legrand, werden die zwei folgenden Argumente gegen die Einschätzung vorgetragen: a) Die Praxis, Repliken von eigenen Werken zu erstellen, sei Standard; b) Ensors Repliken seien keine Kopien, sondern Variationen; in: Dies., *Ensor, la mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993, S. 9.

³¹⁴ Siehe **2.2**.

3.1.1 Stilpluralität und Omnipotenz

In Abgrenzung zum Begriff der „*uneinheitlichen Stilbildung*“ entscheidet sich diese Arbeit hinsichtlich des Ensorschen Werkverständnisses für den positiven Begriff des *Stilpluralismus*. Dass dieses Prädikat sinnvoll ist, beweisen sowohl die bildnerischen Arbeiten als auch Ensors schriftliche Äusserungen.

Die Argumentation wird bei der Serie **Visionen: Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14) ansetzen, und zwar deshalb, weil in einer Serie grundsätzlich mehrere Werke zusammengefasst sind, die dem Anspruch auf wechselseitige Verbindung unterliegen. Insofern kommt der Serie eine exemplarische Funktion hinsichtlich des Werkbegriffs zu.

Visions: Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière

1. **Das Freudige: Die Anbetung der Hirten** (*La gaie: L'adoration des bergers*), 1886, Kohle und Kreide auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 76 cm, B 61 cm, Abb. 9
2. **Das Abstossende: Christus wird dem Volk gezeigt** (*La crue: Jésus montré au peuple*), 1885, Bleistift und Kreide auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 150 cm, B 100 cm, Abb. 10
3. **Das Lebendige und Strahlende: Der Einzug in Jerusalem** (*La vive et rayonnante: L'entrée à Jérusalem*), 1885, Bleistift und Holzkohle auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 207 cm, B 152 cm, Abb. 11
4. **Das Traurige und Gebrochene: Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten** (*La triste et brisée: Satan et les légions phantastiques tourmentant le crucifié*), 1886, Kohle und Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 61 cm, B 76 cm, Abb. 12
5. **Das Ruhige und Friedliche: Die Kreuzabnahme** (*La tranquille et sereine: La descente de croix*), 1886, Bleistift und Öl auf Holz, H 60 cm, B 47 cm, Abb. 13
6. **Das Starke: Christi Himmelfahrt** (*L'intense: Le Christ montant au ciel*), um 1886, Kohle und Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 150 cm, B 100 cm, Abb. 14

Da die Arbeiten weder von übereinstimmenden Formaten noch von gleichbleibender oder regelmässig wechselnder Technik und ebensowenig von stilistischer Einheitlichkeit geprägt sind, stellt sich die Frage, wodurch der Begriff der Serie als Reihung von Gleichartigem eingeholt wird.

Diese werden zum einen von den Sujets, die in nicht strenger Chronologie auf biblische Episoden aus dem neuen Testament rekurrieren, gebildet.³¹⁵ Zum zweiten verfolgen alle Arbeiten die Intention, Lichterscheinungen zu evozieren. Die dritte

³¹⁵ Zur Chronologie siehe Waldegg, *Ich*, 1991, S. 74 ff.

Gemeinsamkeit schliesslich besteht im Insistieren der Bildwirkung auf Affektivität, die sich aus der Verschränkung von Licht und biblischem Ereignis als die Person Christi betreffende atmosphärische Erlebnisqualität ergibt.³¹⁶

Es bleibt festzuhalten, dass die Bildfolge ihren Seriencharakter im Einklang mit den sie begleitenden Titelkomposita dadurch behauptet, dass die christlich-mythologischen Begebenheiten metaphorisch zugunsten der Formulierung eines spätromantisch-ästhetischen Paradigmas beansprucht werden. Dabei werden die folgenden und in dieser Arbeit bereits ausführlich erläuterten Vergleichsmomente wirksam: Erstens wird mit dem Symbol *Christus* in seiner spezifischen Konzeption als Gott und Mensch und mit den entsprechenden Prädikaten grundsätzlich die Geniebehauptung geleistet. Zweitens hebt die Beanspruchung dieser für das Abendland zentralen „Figur“ insbesondere auf die Erlösungs-Bedeutung ab, womit im weiteren sowohl die irrationalistische Position im Sinne der Kulturkritik als auch der Topos von der Künstlermelancholie zum Tragen kommen. Dies geschieht deshalb, weil Christus die Bedeutung des einzigartigen Auserwählten einschließt, der kraft seiner exponierten Leiden, also rein auf affektiv-emotionaler Ebene, die Heilsbestimmung als gänzliche Entlastung von der Negativität des Daseins stellvertretend für die Menschheit vollzieht. Die Fähigkeit zur erlösenden Transzendenz ist mit dem Schöpferischen als der Wesensbestimmung des Genies gleichgesetzt. Dazu stellt die Intention, das Bild zu einer seine materielle Wirklichkeit übersteigenden Lichterscheinung zu stilisieren, das Äquivalent in motivisch-phänomenaler Hinsicht dar. Das der Serie vorgestellte Prädikat „*Visionen*“ entbindet hierbei nicht nur die Bildleistungen von jeder Abbildabhängigkeit, sondern bindet sie als innere Schau auch an das übernatürliche Imaginationspotential des Überbegabten. Dass dem Licht in seiner unkörperlichen und doch zugleich sichtbaren wie sichtbarmachenden Eigenschaft eben metaphysische Implikationen zugrundeliegen (*das Licht als Mittler zwischen Geist und Materie*), leitet sich nicht zuletzt auch aus seinem Ineinsgehen mit christlicher Mythologie und ihrer Beanspruchung des Wunderbaren ab. Das alles in seiner Bemühung auf einmal und in einem zur Bildwirkung bringen zu wollen, zentriert ästhetisch die genialisch-idealistischen Belange geradewegs als solche.

Die Frage, die sich in bezug auf die Serie sodann anschliesst, hat der Bedeutung der Uneinheitlichkeiten, insbesondere in stilistischer Hinsicht, nachzugehen. Hierfür ist Ensors Verständnis und Bewertung der ästhetischen Kategorie *Stil* weiterzuführen. Wie in 2.3.2.1 deutlich wurde, lehnt der Künstler bewusst sowohl die Entwicklung eines Stils als auch das Arbeiten in einer Technik als Festlegungen oder als blosse Wiederholungen ab. Dieses Vorgehen erklärt sich vor dem Hinter-

³¹⁶ Vgl. ebenda.

grund der romantischen Ganzheitsidee, die das Genie unbegrenzt schöpferisch denkt. Der stilistischen Uneinheitlichkeit kommt folglich der Stellenwert zu, eine Stagnation im Sinne eines Endstadiums der künstlerischen Entwicklung zu vermeiden, um positiv die schöpferische Unendlichkeit, mithin Omnipotenz zu realisieren. Weil also die Konzeption des Genialischen die Totalität der Erfindungsgabe beinhaltet, stellt Ensors Werkverständnis, prinzipiell alle Verbildlichungsmöglichkeiten zuzulassen, die logische Konsequenz dar. Daher erklärt sich, dass der defizitäre Begriff „*stilistische Uneinheitlichkeit*“ ins Bejahende zu verkehren ist und im Hinblick auf das real geleistete Werk unter Berücksichtigung seiner ideellen Abhängigkeit von der Dynamik auf den Ganzheitsvollzug hin durch den der *Stilvielheit* zu ersetzen ist. Das Argument *Stilpluralität* entfaltet jedoch erst dann seine ganze Sinnfülle, wenn die Begründung für das jeweilige stilistische Wie des Einzelwerks berücksichtigt wird. Diese ist vorwiegend in **2.3.2.1** ebenfalls bereits erarbeitet und ist nun auf das hier Vorliegende zu beziehen. Gemeint ist Ensors Forderung nach Authentizität in der künstlerischen Formulierung. Entsprechend der Naturdetermination des Genies bedeutet das Werk einen unmittelbaren und wahrhaftigen Erlebnis Ausdruck, womit eine Identität zwischen Kunst und Leben angestrebt ist. Daher wird das Kunstwerk in Lauf des Lebens im Sinne wechselnder Ereignisfülle integriert vorgestellt und realisiert sich als eine Station innerhalb des immerwährenden schöpferischen Progresses auf die allumfassenden Möglichkeiten des Genies hin. Als Resultat bleibt festzuhalten, dass die stilistische Vielseitigkeit der Serie primär in dem Sinn aufgeht, den genialischen Anspruch auf schöpferische Allseitigkeit einzulösen. Aufgrund dieser Konzeption und weil Ensor die Bilder als Serie 1887 im Salon *LES XX* ausgestellt hat, ist der mögliche Einwand, Ensor habe sie nicht als zusammenhängende Folge geplant, zu vernachlässigen. Entscheidend ist, dass die Serie die erstmalige Bemühung Ensors darstellt, seine genialische Position formal-ästhetisch in deckungsgleicher Übereinstimmung mit den ideell-ästhetischen Implikationen, die dem christlichen Mythos abgewonnen werden, zu propagieren.³¹⁷

3.1.2 Repliken und Unsterblichkeit

Besteht die Bedeutung des Stilpluralismus darin, Omnipotenz zu demonstrieren, unterliegt das Prinzip der Eigenwiederholung dem Gedanken der Unsterblichkeit. Daher sind die Repliken oder die Übertragung von Gemälden in das Medium der

³¹⁷ Vgl. G. Ollinger-Zinque, *Ensor der Gekreuzigte*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 134 – 139; sowie: *De Aureolen von Christus*, in: *Tekeningen en prenten*, Museum voor Schoone Kunsten Gent/Rijksmuseum Amsterdam (Hg. R. Hoozee, S. Bown-Taevernier, J. E. Heijbroek) 1987, S. 61 – 77.

Radierung – und umgekehrt – sowie das Zitieren eigener Bildpassagen als ein weiterer Aspekt genialischer Selbstbehauptung anzusehen. Als Beleg seien Ensors Worte zitiert, mit denen er nach einem Medium verlangt, das dauerhaft und authentisch seine Leistung zu fixieren vermag.

Weiterlebensgedaken verfolgen mich. Die Vergänglichkeit der ‚matière‘ in der Malerei beunruhigt mich. Mich beängstigt die Empfindlichkeit der Malerei. Arme Malerei, die dem Missgeschick des Restaurators, der Unzulänglichkeit sowie der Verfälschung der Reproduktion ausgesetzt ist.

*Ja, ich möchte noch lange zu den Menschen von Morgen reden. Ich will weiterleben und denke an dauerhafte Kupferplatten, unveränderliche Tusche und eine einfache [facile] Vervielfältigung und heisse Radierung als Ausdrucksmittel gut.*³¹⁸

Die Befürchtung, die der Künstler hier zum Ausdruck bringt, wird von der Bindung seiner Kunst an die Endlichkeit der Materie auf der einen Seite und von dem Wunsch nach Unvergänglichkeit des Werks auf der anderen genährt.³¹⁹ Vom genialischen Standpunkt handelt es sich hierbei um den Ewigkeitsanspruch seiner künstlerischen Leistung, der durch das Werk als Ausdruck seiner Omnipotenz eingelöst werden soll. Das Medium der Radierung bildet daher eine sinnvolle Konkretion dieses Gedankengangs, da es neben seiner dauerhaften Eigenschaft insbesondere auch die Möglichkeit der Vervielfältigung als öffentlicher Breitenwirksamkeit einschliesst.

Um zu verdeutlichen, welche Strategien Ensor entwickelt hat, seiner Kunst vom Material her sowie in publizistischer Hinsicht den Nachruhm zu sichern, sind unterschiedliche „Wiederholungsbeispiele“ ausgewählt. Sie mögen zugleich den Anstoss dazu bilden, die Einschätzung, der Künstler habe sich etwa ab seinem dreissigsten Lebensjahr bloss wiederholt und damit an künstlerischer Qualität eingebüsst, neu zu überdenken.³²⁰

Der sterbende Christus (*Le Christ agonisant*), 1888, Öl auf Holz, H 16 cm, B 21 cm, Abb. 51

und

Der sterbende Christus (*Le Christ agonisant*), 1939, Öl auf Leinwand, H 50 cm, B 60,5 cm, Abb. 52

An dieser Gegenüberstellung verdeutlicht sich nicht nur eine Abänderung im Format, sondern auch eine Differenz in farblicher Hinsicht. Gegenüber der früheren

³¹⁸ *Mes écrits (Commentaire, 1934) 1974, S. 199 f.* (Übersetzung in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 228).

³¹⁹ Vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 112.

³²⁰ In welcher Weise Ensor ein Sujet zugunsten unterschiedlicher Intentionen zu variieren vermag, ist bereits anhand der drei gleichnamigen Arbeiten **Dämonen, die mich quälen**, Zeichnung von 1888, Abb. 48, Radierung von 1895, Abb. 49, und Lithographie von 1898/99, Abb. 50; in **2.4.(E)** dargestellt worden.

Fassung wird die spätere sowohl von einer helleren Farbigkeit als auch von geringerer Pastosität des Farbstoffauftrags sowie von einer mehr graphischen Strukturierung bedingt. Insgesamt ergibt sich verglichen mit der Arbeit von 1888 eine geklärtere Bildwirkung. Die ihrerseits mag dem Wunsch entsprungen sein, durch hellere Fassung dem Nachdunkeln der Ölfarbe vorzubeugen, um die Leuchtkraft wieder erneuernd – auf die Zukunft bezogen, länger anhaltend – zu gewährleisten. Das ist insbesondere darum wahrscheinlich, weil beinahe alle Repliken Ensors von dieser differentiellen Eigenschaft geprägt sind. Daneben könnte die Motivation mitausschlaggebend gewesen sein, gegenüber der ursprünglichen Fassung diejenige Farbdynamik, die sie an beabsichtigter Wirkung real oder vermeintlich eingebüsst hat, über die Replik zu verwirklichen, vielleicht aber auch zu steigern.

Die Kreuzabnahme (*La descente de croix*), 1886, Öl und Tusche auf Holz, H 60 cm, B 47 cm, Abb. 13

und

Die Kreuzabnahme (*La descente de croix*), 1932, Öl auf Leinwand, H 65 cm, B 50 cm, Abb. 68

Beide Formulierungen bedienen sich der Grisaille-Technik. Der Grundwert ist jedoch von dem ursprünglichen Grau in der späteren Fassung auf Braun verlagert, womit prinzipiell eine andere Farbigkeit die Bilder beherrscht. Dabei wird gegenüber der ersten Bildkonzeption eine akzentuiertere Helligkeit, die die einzelnen Elemente stärker voneinander abklärt, erreicht. Die nachhaltiger konturierenden Umgrenzungslinien operieren mit Farbübergängen von Braun- zu Rottönen. Das zieht eine Intensivierung der Bildwirkung dahingehend nach sich, dass sich Assoziationen zu verschiedenen Stadien der Blutflüssigkeit einstellen. Diese wiederum kehren den Passionsaspekt im Sinne der Blutzugehörigkeit hervor und somit den zum Tode führenden physischen Schmerz in der Dimension der Opferung des eigenen Lebens. Damit wird der Kausalzusammenhang, warum Christus vom Kreuz abgenommen wird bzw. dass er qualvoll verstorben ist, von den Wie-motivierten Aspekte der Darstellung thematisiert.

Zugleich ist damit in bezug auf die Bildintention der wesentlichen Unterschied zur ersten Fassung benannt. Deren trauernd-erhabene Atmosphäre drängt nämlich auf die Wirkung eines einvernehmlich-symbiotischen Miteinanders und lässt die *Kreuzabnahme* als eine selbständige, geschlossene und homogene Station in sich ruhen. Abweichend davon findet in der Replik eine Stilisierung der biblischen Begebenheit auf ein neuropsychisch aufregenderes Ereignis hin statt. Das wird darin deutlich, dass verschiedene „Berührungspunkte“ mit rot kontrastreich betont sind. Als solche strukturieren sie die Begebenheit für den Blick dergestalt, dass er sie – quasi verschiedenen Stationen gleich – abwandert. Dabei handelt es sich um die blutige

Hand Christi küssenden Mund, die empfangenden Füße samt ihrer Wundmale sowie den Schoß Mariens. Alle drei Momente vervollständigen sich in einer jeweils anderen Bewegung des Fließens. Gipfelt die Bewegung schrittweise vom Handkuss über die Träne an der Wange im Kelch – womit sinnlich-anschaulich die Bedeutung der Eucharistie eingeholt ist –, verdeutlicht sich der Blutfluss der Füße in einem sich anschließenden Rinnsal. Der rote Schoß der Mutter findet seine indirekt gehaltene Folgerung in der rechten unteren Bildecke, zu Füßen desjenigen, der Christi Leib auffängt. Dieses Element aktiviert aufgrund seiner situativen Mehrdeutigkeit einen das Geschehen verbindenden Blicklauf. Am pointiertesten schwingt dieser sich zum schräg angebrachten Kreuztitulus auf. Dessen rotumrandete Lettern bekrönen dann gleichsam das auf Leiden basierende Geschehen, wie sie auch den durch den Schmerz eingeleiteten Erlösungsvollzug des im Diesseits verkanteten Gottes emblematisch zusammenfassen.

Dabei sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Replik kein Element einer Serie ist. Der Status eines selbständigen Einzelwerks ist möglicherweise die Ursache für die Anreicherung in der Ereigniskomplexität.

3.1.3 Bildmedium und Sprachform

Christus stillt den Sturm (*Le Christ apaisant la tempête*) 1886, Kaltnadel auf Zinkplatte, H 15,3 cm, B 23 cm, Abb. 2

und

Christus stillt den Sturm (*Le Christ apaisant la tempête*), 1891, Öl auf Leinwand, H 78 cm, B 98 cm, Abb. 1

Bei dieser Gegenüberstellung wird die Differenz, die Ensor bei der Übertragung eines Sujets in ein anderes Medium entwickelt, verfolgt. Sie entsteht vor allem dadurch, dass der Künstler die spezifischen Eigentümlichkeiten der jeweiligen Medien zum Einsatz bringt, um eine vergleichbare Wirkung im Strahlen des Lichts zu erzielen: einmal in malerischer Hinsicht, dann in graphischer. Dabei ist die Wirkung von aufeinanderprallenden Strahlkräften – die Christus´ und die der Naturgewalten – jeweils medienentsprechend formuliert. Sind für die Phänomenalität des Gemäldes die flächendeckende Farbfülle, der Nuancenreichtum sowie Pastosität der Farbstoffe bestimmend, ist es bei der Radierung der Wechsel von Strichdichte und der freien Partien. Somit sind es bei der späteren Fassung die Farbdichte, bei der früheren die „Leere“, folglich das Negativverfahren, welche die Einbildungskraft des Betrachters involvieren. Zudem bedienen auch die Strichführungen der beiden Arbeiten eine jeweils andere Erfahrungsqualität. Während bei dem Gemälde die Linien in

der Wirkung von Fliesen aufgehen, wobei die Farbigkeit so angelegt ist, dass sie als Ergebnis von Lichtreflexionen sinnhaft wird, lässt die sehr kurz gehaltene Strichführung der Graphik, die Objekte als von Licht zersetzte erscheinen. Darüber hinaus ist auch das Verhältnis der jeweiligen Motivelemente unterschiedlich definiert. Forciert das Gemälde den Eindruck des Ineinanderübergehens von oben (*Himmel*) und unten (*Meer*), vollzieht die Radierung eine eindeutige Trennung, indem die waagerechte Strichpartie von einer diagonalen Begrenzung abgesetzt ist. Lediglich am rechten Rand deutet sich eine verhaltene Aufwärtsbewegung des Wassers als ein Wellenansatz an, so dass sich der Kreislauf der Wellenbewegung lediglich als eine spätere Folge erahnen lässt. Zudem ist das Schiff nicht nur jeweils anders positioniert, sondern wird auch von einer differenten Formulierung getragen. Liegt es in der gemalten Version in der Welle diagonal von rechts nach links und ist in seiner Ganzheit deutlich abgeklärt, stülpt es sich in der Radierung in einer entgegengesetzten Stossrichtung über den Horizont. Dabei ist die vordere Hälfte in einer dunklen Tonalität ausgearbeitet, die hintere hingegen geht kontrastbewusst in eine helle Unbestimmtheit über und präsentiert sich als Überstrahlung der „Aura“ Christi.

Aus diesen Unterschieden ergibt sich, dass die Beanspruchung mediengerechter Wirkungsgesetzmässigkeiten einen Wechsel in der Bildkonzeption bedeutet, womit der Begriff der *Wiederholung* lediglich auf den thematisch-motivischen Aspekt einzuschränken ist. Seine Verwendung unterschlägt demnach die jeweilige Neugestaltung der Bildlichkeit und damit die Differenzen der Neufassungen.

Diese sind einmal der Einsatz malerischer Wirkungsgesetzmässigkeit, das andere Mal die Abwandlung in graphischem Sinne sowie die wesentliche Verschiedenheit in den Formaten

Neben einer mit **Christus stillt den Sturm** vergleichbaren Gültigkeit medienbedingter Unterschiede, ist nun das Verhältnis von der Art des Bildmediums zur Sprachform, exemplifiziert an der Kunst der *Karikatur*, herauszustellen. Es ist insbesondere auf den Aspekt der Publizität einzugehen: Die Wechselwirkung von Karikatur als einer spezifischen psychologisch-sozialen Sprachform zur Art des Bildmediums, *Gemälde* oder *Radierung*, definiert sich nämlich jeweils anders.

Ohne an dieser Stelle die Gestaltungsweise der Karikatur in Ensors Werk zu bestimmen, gilt es nun, aus der Bedingung des Mediums heraus auf die der Karikatur eigene tendenziöse Haltung einzugehen.

Zu berücksichtigen ist für diesen Zusammenhang die Erkenntnis von Kris, dass die Karikatur kraft ihrer tendenziösen Haltung eine auf soziale Wirksamkeit drängende Sprachform ist, weswegen er sie mit der eines „*Flugblatts*“ vergleicht. Dies seinerseits ist in der Untersuchung Sigmund Freuds über den Witz verwurzelt, der seine Wirkungsweise mit der Metaphorik, „*er durchlaufe eine Stadt wie eine Siegesnach-*

richt“; charakterisiert.³²¹ Zudem sollte nicht unerwähnt bleiben, dass spätestens seit der Erfindung der Lithographie, 1795, die Kunstform der Karikatur zum Träger einer veränderten Bestimmung von Kunst wird. Die reproduzierbare Kunst der Karikatur wird als Kunst für die Massen problematisiert und löst geschichtlich die schöne Kunst ab.³²²

Der Einzug Christi in Brüssel (*L'Entrée du Christ à Bruxelles*), 1888, Öl auf Leinwand, H 258 cm, B 431 cm, Abb. 16

und

Der Einzug Christi in Brüssel (*L'Entrée du Christ à Bruxelles*), 1898, kolorierte Radierung, H 24,5 cm, B 35,5 cm, Abb. 17

Die Übertragung des Gemäldes **Der Einzug Christi in Brüssel**, das beispielhaft für Ensors Verwendung karikaturhafter Züge in seinem Werk angesehen werden kann, in das Medium der Radierung, entfaltet folgende Bedeutung: Indem Ensor das grossformatige Gemälde in die kleinformatige Radierung transponiert, wechselt auch die Strategie, mit der das Bildmotiv seine Macht erwirkt. Das Gemälde realisiert seine Machtbehauptung einmalig, mit dem überdimensionalen Format geht zugleich eine monumentale und erhabene Bildwirkung einher. Bei der Übertragung in das Medium der Radierung wird die einmalige Monumentalität des Gemäldes durch die Möglichkeit der Vervielfältigung ersetzt. Es wird eine öffentliche Präsenz im Sinne massenmedialer Wirksamkeit als Breitenstreuung eingeleitet. Diesem Wechsel entsprechen auch die Transparente und ihre Parolen, die bei der radierten Fassung zahlreicher vorkommen. Die Radierung thematisiert so die Artikulationsform einer politisierten Menschengruppe als Masse bzw. – unter Berücksichtigung des absurden Wortlauts – die Parolen als Ausdrucksform der Masse werden karikiert. Aus der Perspektive der Kunstform *Karikatur* handelt es sich bei der Inanspruchnahme des reproduktionsfähigen Transportmittels *Radierung* jedoch zugleich um die Potenzierung ihrer Sprachform als ihrer sozial-tendenziösen Absicht. Dies wiederum entspricht einem der Themenaspekte des Bildes – Ensor reitet als verkannter Herrscher (= *Christus = Erlöser = eigentlicher/absoluter Herrscher*) in Brüssel (= *Hauptstadt = himmlisches Jerusalem*) ein –, nämlich des genialischen Ruhmwillens. Der seinerseits erfährt durch die vermeintlich dauerhafte Metallplatte als authentischer Urform genialischen Ausdrucks ideell eine Übersteigerung auf die Ewigkeit hin. So gehen die das Bild konstituierenden Mittel, Medium, bildliche Sprachform und Bedeutungsgehalt, mit der ästhetischen Ideologie Ensors einher. Wie sich dabei die letzten beiden Komponenten (*bildliche Sprachform und Erzählgehalt*) als Malereimodus bestimmen, wird in **3.2.** ausgeführt.

³²¹ E. Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Analyse*, Frankfurt/M. 1977, S. 153; vgl. auch **3.2.2.1.**

³²² G. und I. Österle, Artikel *Karikatur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 697; vgl. auch **3.2.2.2.**

3.1.4 Zitieren eigener Motive

Abschliessend ist auf das Zitieren eigener Motivelemente einzugehen. Diese Eigenschaft der künstlerischen Praxis Ensors ist kein Mangel an Phantasie, sondern vielmehr eine Selbstbehauptungsstrategie im Sinne des genialischen Machtanspruchs und Durchsetzungswillens. Sie ist es deshalb, weil es sich weniger um blosse Nachahmungen denn um Paraphrasen handelt, die jeweils andere Sinnzusammenhänge entfalten.

Sieht man das Prinzip der *Wiederholung* im Zusammenhang mit Ensors *Werkbegriff*, ergibt sich, dass die sich durch das gesamte Werk ziehenden und auf verschiedenen Niveaus stattfindenden Selbstzitate das eigene Vokabular in der Dimension eines Wiedererkennungseffekts etablieren. Das lässt sich am folgenden Beispiel besonders wirkungsvoll verdeutlichen.

Die Azaleen (*Les Azalées*), um 1900, Öl auf Leinwand, H 67 cm, B 89 cm, Abb. 42

und

Die trostreiche Jungfrau (*La vierge consolatrice*), 1892, Öl auf Holz, H 48 cm, B 38 cm, Abb. 39

Bei dem Gemälde **Die Azaleen** handelt es sich um ein Stilleben, das als ein Bild-im-Bild-Element ein anderes, **Die trostreiche Jungfrau**, integriert bzw. zitiert. Die Selbstwiederholung übernimmt, so lässt sich folgern, hinsichtlich des Werks die Funktion einer Vernetzungsinstanz, die den für das genialische Subjekt stehenden Einheitsbezug einholt. Die Wiederholung als Selbstreproduktion hat die Aufgabe, das genialische Ich vorzustellen. Es leistet gleichsam die Identität zwischen der Summe der Arbeiten als Werk und dem Künstlersubjekt Ensor.

Diese Feststellung ist deshalb notwendig, weil es bei den Arbeiten dieses Künstlers ja nicht der Stil sein will, der die Werkeinheit positiv konstituiert. In dem Masse nämlich die Stilvielheit als Verknüpfungsinstanz zugunsten der Subjektidentifikation ausfällt, da sie *alle* Stilisierungsmöglichkeiten einschliesst und folglich die eine typische den Künstler repräsentierende Manier ausschliessen möchte, wird die Leistung Ensors von den „Wiederholungen“ eigener Schöpfungen als Vernetzung im Hinblick auf das Wiedererkennen seiner personalen Leistung eingeholt.

3.2 Bildsprache und ihr ästhetischer Kontext

Das Unterfangen, Ensors Malerei als Sprachmodus systematisieren zu wollen, bedeutet zugleich, sie im Sinne einer ästhetischen Argumentation, also entsprechend dem genialischen Selbstverständnis des Künstlers, zu befragen. Als Konsequenz für den Interpretationsansatz ergibt sich, dass die Bilder Ensors nach einer produktionsästhetischen Deutungsweise verlangen. Die Strukturierung erfolgt entlang des Gemäldes **Der Einzug Christi in Brüssel** (*L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1887/88, Öl auf Leinwand, H 258 cm, B 431 cm, Abb. 16).

Indem diese Untersuchung methodisch, gemäss dem Geniedenken, einen produktionsästhetisch orientierten Weg hinsichtlich des für Ensors Kunstanspruch repräsentativen Bildes einschlägt, unterscheidet sie sich von den Deutungen, die in erster Linie nach Ereignissen in der Biographie des Künstlers, ausgehend von seiner vermeintlichen psychischen Konstitution und in Verbindung mit politischen Demonstrationen in Brüssel, zu fragen. Solche Ansätze, die das Bild über ausserbildliche Ereignisse zu erklären versuchen, gehen meist nicht nur von der Fehlannahme aus, Ensor sei ein sozialkritisch engagierter Maler, der sich aus einem demokratisch oder gar sozialistisch gefärbten Gerechtigkeitsgefühl für eine politische Utopie einsetzt, sondern sie sehen auch in dem Masse, wie sie nach einem derart real-politisch ausgerichteten Hintergrund Ausschau halten, durch die Malerei hindurch. Sie übersehen, dass die Programmatik des Bildes vor allem von hier aus ihren Lauf nimmt. Folglich kann es nicht genügen, die Auseinandersetzung mit dem Gemälde bei der Erkenntnis zu belassen, dass es sich um eine Überformung der biblischen Episode *Christi Einzug in Jerusalem* zu *Ensors Einzug in Brüssel* handelt, die wiederum im Vergleich von Ensor mit Christus münde, um sich an dem Publikum für die nicht erbrachte Anerkennung seiner Genialität zu rächen, was gleichzeitig eine Kritik an den bestehenden sozialen Machtverhältnissen sei. Statt nur die Mehrdeutigkeit der Erzählhandlung und den Umzug als Mischung aus Prozession, Karneval und politischer Demonstration festzustellen und nach Abbildungen realer Personen aus dem öffentlichen und privaten Umkreis Ensors zu fahnden, ist vielmehr die Dependenz vom Modus der Erscheinungsweise der Bildlichkeit zu befragen. Wird nämlich diese in ihrer Eigendimensionalität ausser Acht gelassen und lediglich funktional im Hinblick auf die Erzählhandlung gesehen, werden die gegenstandsunabhängigen Bildmomente zu nicht sachdienlichen Hinweisen degradiert.

Da bei Ensors grosser Könnerschaft und ausgeprägter ästhetischer Position in bezug auf solche Bildelemente nicht von „Verlegenheitslösungen“ ausgegangen werden kann, müssen sie auf ihre Absicht hin bestimmt werden. Es ist zu problematisieren, warum gänzlich gegenstandsunabhängige Momente neben solchen, die auf einen Gegenstandsbezug drängen, im Bild vorkommen und in welchem Wirkungs-

verhältnis sie zueinander stehen. Dies beinhaltet zugleich, die Qualität des Wiedererkennbaren zu klären. Hierbei gilt es auf den Umstand hinzuweisen, dass das Bild prinzipiell zweierlei Wesensarten von Figuren vorstellt: einmal phantastische Wesen, die sich allein vor Christus/Ensor verbeugen, das andere Mal solche, die menschliche Wesenheit meinen, aber in deformierter Manier dargestellt sind. Vom letzteren ausgehend, ist die Gestaltform der *Karikatur* zu thematisieren, und zwar in ihrer formal-ästhetischen Tragweite als Deformation im Zusammenhang mit einer Objektwiedergabe. Das ist auf der Grundlage der seit dem Klassizismus eingeführten Bestimmung der Karikatur, ein „*Gegenfüßler des Ideals*“ zu sein, zu diskutieren. Andererseits ist auch der von Kris in Auseinandersetzung mit Freud begründeten sozialpsychologischen Ausdruckskraft der Karikatur nachzugehen. Ihre Dimension, von einer tendenziösen Haltung bedingt zu sein, ist hinsichtlich Ensors Selbstverständnis *verkanntes Genie* und der diesen immanenten Kulturkritik zu berücksichtigen.

Darüber hinaus ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass das Bild auf verschiedenen Niveaus Verbindlichkeiten anreißt, die es zugleich irritiert, etwa die Konstruktion der Zentralperspektive, deren formal logischer Fluchtpunkt durch disparat verlaufende Strassenfluchten negiert ist, oder die Transparente, deren Wortlaut von unvollständiger Syntax geprägt ist und die den Betrachter dazu auffordern, nach ihrer Bedeutung in der sinnlich-malerischen Qualität zu suchen. Diese Problematik verfolgend, stellt sich u. a. auch die Frage, inwiefern Ensor die Gattung des *Historienbildes* in Anspruch nimmt und inwieweit er die Aussagekapazität oder den repräsentativen Status dieser zugunsten der Autonomiebehauptung der vom Genie erschaffenen Malerei verunsichert.

Der damit einhergehende und für das 19. Jahrhundert verbindliche Prozess der Aufweichung der Verbindlichkeit von Gattungen zugunsten einer ästhetischen Reflexion ist somit ein mitzubedenkender Aspekt. Dabei wird es unerlässlich sein, die philosophisch-ästhetische Debatte des Klassizismus einzublenden, um deutlich zu machen a) warum sich das für das Geniedenken symptomatische reaktive Prinzip der Negation an der Gattung des *Historienbildes* entzündet, b) warum dies im Verbund mit der *Karikatur* sowie den gegenstandsunabhängigen Malereimomenten geschieht, die in ihrer das Figurative rahmenden Eigenschaft das Ornamentprinzip der *Arabeske* einholen, und c) warum dies alles innerhalb eines Bildes geschieht, das insgesamt positiv auf die ästhetische Kategorie des *Mannigfaltigen* beharrt.

Es geht – wie das eben Skizzierte deutlich machen soll – um Leistungsstrategien malerischer, eben formalästhetischer Art, die Ensor in dem Bild entwickelt, um seine Vorstellung von Genialität und den sie ausmachenden Erlösungsanspruch von allem Negativen des Diesseits im Einklang mit Schopenhauers Forderung an die Künste, von der erscheinenden Wirklichkeit ganz unabhängig zu sein, zu realisieren. Dass alle Verhaltensweisen des Bildes letztlich dem Thema der ästhetischen

Grenze³²³ unterstehen, um über einen dialektischen Prozess des Ausgrenzens der ausserbildlichen Wirklichkeit das Genialische in seiner Erlösungsdimension zu definieren, soll im folgenden erörtert werden.

3.2.1 Malmodus und Bildkonzeption

Aktualisierung malerischer Eigenwirklichkeit

Auch in diesem Gemälde praktiziert Ensor eine Malweise, die sich durchgängig als ein Vorgang, der sich aus der Tätigkeit der das Farbmateriale verarbeitenden Hand aktualisiert. Insofern ist die Malerei aus der Bedingung ihres Gewordenseins, als Ergebnis medialer Prozessualität, vorgestellt.

Die Pinselführung manifestiert sich in der Eigenschaft eines Abdrucks und als Spur in der Ölfarbe. Sie bezeugt sich als wechselnder und unregelmässig agierender Duktus. Die Farbe in ihrer stofflichen Qualität ist überwiegend mehrschichtig, mal dichter, mal transparenter, mal dicker, mal dünner wirksam und vermittelt sich so in einem quantitativ bedingten Intensitätsspektrum qualitativ different. Die mannigfaltigen Farbnuancen bekunden sich dabei als Vermischungsergebnisse reinbunter Substanzen von rot, gelb, blau und grün, die in graduell unterschiedlichen Aktionsradien miteinander, darüber hinaus mit weiss und schwarz getreten sind. Indem die Grundwerte ihre Identität durchgängig durch die vielen verschiedenen Tonstufen hindurch behaupten, leisten sie eine Verknüpfung der gesamten Bildfläche zu einer Einheit. Diese wird ihrerseits von unzähligen Formgestalten gebildet, die sich nach innen hin verkleinern, so wie ihre Anzahl zugleich zunimmt, womit ein Sog in entsprechende Richtung entsteht. Dabei sind die einzelnen Formen meist klar, weil gradlinig voneinander abgegrenzt. Ihr Verhältnis zueinander ist von markanten Kontrasten vielfältiger Differenz bis in die Modellierstruktur hinein geprägt. Neben komplementären Farbsetzungen sind helle von dunklen Partien, reinbunte Einheiten von getrübten oder mehrfarbig schillernden abgesetzt. Ihre Unterschiedlichkeit wird von Richtungswechseln der einzelnen Formen sowie von Polaritäten wie warm und kalt, grob und fein, kreisrund und gradlinig – um nur einige zu nennen – weiter vorangetrieben und verschmilzt zum Gesamteindruck vibrierender Farbstoffbuntheit.

³²³ Zur Problematik der ästhetischen Grenze vgl. G. Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie* Nr. 5, 1973, S. 118 – 138.

Das Verhältnis von abstrakten und gegenstandsbezogenen Bildmomenten

Die Malaktivität als solche arbeitet sich an Formbildungen ab, die zum einen Farb-Formgebilde, die keinem Objektbezug unterstehen, herstellt, zum anderen Gegenständliches.

Ersteres zeigt sich etwa in der grünen als Mischergebnis aus Blau und Gelb veranschaulichte und keine geometrisch bestimmbare Umrissform einholenden Pinselverstreichung in der oberen rechten Bildecke oder in dessen Pendant am linken Rand oberhalb, das eine geometrisiert-lineare Formierung ohne Reminiszenzen an Gegenständliches darstellt. Ebenso erlaubt der dunkle Streifen am oberen Bildrand nicht als etwas anderes, als er ist, gelesen zu werden, nämlich als eine gemalte den Bildrand begrenzende Längsform, die sich nach rechts hin verbreitet und deren dunkelgrüne Farbigkeit sich in gleicher Richtung aufhellt und in einer Überlagerung mit dem zuerst genannten Element mündet. Der so gegebene Bezug von zwei Farbtönen aufeinander erklärt ihn eben auch zu der Eigenschaft einer räumlichen Setzung, die sich produktionsgemäß als übereinandergemalte Farbenlagen definiert. Daher ist eine Sensibilisierung für die die malerische Tätigkeit bedingenden Mittel – Pinsel und Handtätigkeit, die die Farbe als Farbstoff und als Farbwerte auf der zweidimensionalen Leinwandfläche verarbeiten – geleistet.

Im Unterschied dazu beschreiben die gegenstandsbezogenen Momente einen mitten durch eine Stadt führenden Umzug; eine Szenerie, die im Titel des Bildes und der darin angedeuteten biblischen Episode „*Christi Einzug in Jerusalem*“ ihre Korrespondenz findet. Das Geschehen ist auf eine durch die Einwirkung von Licht konstituierte Erscheinung hin abgefasst. Es vermittelt sich als eine die Materialität des Gegenständlichen überlagernde sowie zersetzende Kraft. Das Stadtgebilde besteht aus Strassenfluchten und umfasst pyramidal einen Figurenstrom, der von maskenhaften Momenten dominiert wird. Er stellt den Umzug vor und ist von Bühnen- sowie Fahnelementen durchdrungen. Im Zentrum erscheint der segnende Christus mit den Gesichtszügen Ensors. Mit rotem Gewand und einer Aureole versehen, reitet er auf einem Esel durch die Stadt.

Da sich die ungegenständlichen Bildmomente zu den gegenständlichen in der Weise zueinander verhalten, dass sie das Bild in zwei voneinander unterschiedene und eigenständige Partien trennen, kann von einer Bild-im-Bild-Situation gesprochen werden. Weil zudem die abstrakten Farb-Form-Gebilde die Bildfläche oben begrenzen, treten sie in der Eigenschaft einer Rahmung auf, die als ein bildinterner Streifen, dem Prinzip nach eine Linie, das Thema der ästhetischen Grenze stellt. Als solche agiert die Partie nach zwei Richtungen hin, nämlich vom Bildobjekt zur Wirklichkeit und gegenläufig vom Bildrand zum Bildinneren.

Aufgrund der Tatsache, dass die Rahmenpartie keinem Gegenstandsbezug untersteht, drängt sie darauf, im Sinne eines Ornaments begriffen zu werden – das wie-

derum in Anknüpfung an das von Immanuel Kant entwickelte Verständnis des *zweckfreien Formspiels*³²⁴, in dem die Freiheit vom Gegenstand mit einer Malweise einhergeht, die sich als ein Form- und Farbgebilde hervorbringender Prozess aktualisiert. Aus dieser Konzentration auf sich selbst holt die Malweise den Wert des „*sinnlichen Spiels*“ ein. Das Spiel, dessen Begriff ja die Bedeutung der Zweckfreiheit einschliesst, weil es aus reiner Freude an sich selbst geschieht, wird so in doppelter Weise wirksam: einmal in der Dimension, unabhängig von einer praktischen Zielsetzung zu sein, der Ensor eben durch die Unabhängigkeit vom Gegenständlichen nachkommt, zum zweiten in der Eigenschaft eines Handlungsverlaufs, der mannigfaltige Formen hervorbringt. Er steht für die schöpferische Interaktion zwischen Maler und den das Bild konstituierenden Mitteln, folglich für die künstlerische Tätigkeitsform *malen*, womit das sinnliche Spiel auf der produktionsästhetischen Ebene ansetzt.

Dass diese Art der „Ornamentierung“, die dem Verständnis eines Musterbandes zuwiderläuft, auf dem Prinzip der Arabeske basiert, soll später Erwähnung finden. Zuerst sind die Auswirkungen der Rahmenpartie auf das übrige Bildfeld zu fassen, womit dem Thema der ästhetischen Grenze, wie es im Bild in Erscheinung tritt, weiter nachgegangen wird.

Die ästhetische Grenze und ihre Bedeutung, den Status der Kunstsphäre zu erklären, bestimmt sich – wie aus dem obigen hervorgeht – im Beharren auf die das Bild konstituierenden Mittel. Also die Tatsache, dass das Gemälde aus Farben besteht, die auf die Leinwand aufgetragen worden sind. Aus der pointiert selbstbezogenen Aussage des Rahmenwerks auf die gegenstandsbezogene Partie folgt, dass sie einer formal abstrahierenden Lesart ausgesetzt wird: Alles Gegenständliche, das an sich schon seinen malerischen Aspekt nicht verdrängt, erfährt durch den Grenzstreifen eine zusätzliche Akzentuierung zugunsten eines *zweckfreien Formspiels*.

Beispielhaft lässt sich dies an derjenigen Form verdeutlichen, die in perspektivischer Verzerrung eine Tribüne vorstellt. Aufgrund der gleichen grünlichgelben Farbgebung und annähernd gleichen Ausmasses wie das abstrakte Element oberhalb korrespondieren diese beiden Partien als Farb- und Strukturäquivalente miteinander. Dabei bindet sie der Kontrast – die geometrische Bestimmtheit eines Kubus einerseits gegenüber der geometrisch nicht bestimmbar umrissenen Figuration andererseits – zusätzlich als Formen aneinander.

Ein ähnliches Verhältnis lässt sich zwischen dem roten Transparent mit der Aufschrift *VIVE LA SOCIALE* und seiner Parallellform, dem dunklen die obere Bildkante be-

³²⁴ Kant entwickelt in § 16 seiner *Kritik der Urteilskraft* die Unterscheidung in „*freie Schönheit*“ (der blossen Form nach) und der „*bloss anhängenden Schönheit*“ (die einen Begriff vom Zweck voraussetzt). Die „*freie Schönheit*“ exemplifiziert er an der „*Zeichnung à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder Papiertapeten*“, in: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1963, § 16, S. 70.

grenzenden Streifen, beobachten. Die an ausserbildlicher Wirklichkeit gemessene Unlogik der ersteren Formation, das als Transparent seine Befestigung nicht erklärt und folglich widersinnig in der Luft hängt, wird durch das malerische Ordnungsprinzip der zweiten – als sich aus der Malhandlung heraus begründende Eigengesetzlichkeit des Farbaufrags auf der zweidimensionalen Fläche – ausser Kraft gesetzt.³²⁵

Aus der Perspektive des Gegenstandsbezugs, bei dem der Eindruck maskenhafter Figuren dominiert, entwickelt die „Rahmenpartie“ eine Analogie zum Bühnenvorhang. Damit ist die ästhetische Grenze aus der Perspektive der darstellenden Kunst angesprochen. Sie stellt das Gegenständliche in seiner Korrespondenz zur erscheinenden Welt unter die Bedingung des Theatralischen, also einer Verwirklichung von Fiktion in der Realität und distanziert sich so zugleich als das ästhetisch Andere von dieser.

Objektbezug und Expressivität

Verhindern die figurativen Bildmomente dadurch, dass sie ihre malerische Struktur zur Schau stellen, schon an sich, am Massstab des Illusionismus betrachtet zu werden, gehen auch die Formen, die sie beschreiben, in keiner sachlichen Neutralität auf. Vielmehr unterstehen die wiedererkennbaren Komplexe – *Architektur, Fahnen* und *Figuren* – Stilisierungen, die auf verschiedene Arten Differenzen gegenüber einer objektiven Wiedergabe hinsichtlich eines Realitätsbezugs vornehmen und insgesamt auf Expressivität drängen. Die Intention ihrer Kapazität lässt sich als ein Erzeugen von widersprüchlicher Stimmung benennen, was mit der Kategorie des Grotesken zu belegen ist. Das artikuliert einmal den Anspruch des Genies auf intensive Gefühlsspanne und somit dessen tragische Disposition. Zum anderen verhält sich die groteske Ausdruckskraft auf den kulturkritischen Impetus des Genies und zugunsten seines Erlösungswillens hin tendenziös.

Dass die Stadt den Schauplatz des Geschehens bildet, wird von der Kombination *Häuserfronten* und *Strassenzüge* hervorgerufen. Dabei sind die Häuser nicht ganzsichtig umrissen, sondern als eine sich geradlinig nach oben auf die Mitte verkleinernde und lediglich aus Fenstern und Balkonen bestehende Einheit dargestellt, die von links her den Blick im zentralperspektivischen Sinn linear führt. Die

³²⁵ Zur Argumentation der Bildlichkeit in Abhängigkeit von Deformation und visionärer Emotionalität bei Ensor als eine „bestimmte Struktur von Brüchen, Diskontinuitäten und Umschlagseffekten [...], die ihrerseits die Phantastik des Inhalts erst trägt, ja generiert“, siehe den aufschlussreichen Aufsatz von B. Growe, *Die Demaskierung der Natur. Zu den Landschaftsradierungen von James Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 44 – 51; der Autor untersucht hier den spezifischen Gebrauch der Linie und des Raums und setzt sich mit Ensors Kunst- als Naturverständnis entlang des Dämonischen auseinander.

Wiedergabe der Häuser als von oben und von unten her beschnittene ist von der Überlagerung vieler wehender Fahnen sowie durch die Balkone, die Menschentrauben tragen, gesteigert. Indem sich die Notation der Häuser lediglich auf Fenster und Balkone beschränkt, werden eben auch nur jene architektonischen Elemente buchstabiert, die prinzipiell von innen nach aussen führen. Insofern stehen sie im Verbund mit der Frontansicht für eine öffentlich ausgerichtete Kommunikation zur Menschenansammlung hin, die das Private, Intime und Individuelle hinter sich lässt. Zudem ist der Kontakt der Häuser mit der Erde in der Darstellung ausgespart.

Als Behälter, die Menschen aufnehmen, korrespondieren die Häuser diagonal mit der Tribüne. Sie nimmt den Ausdruck, eine Menschendichte herauszupressen, auf und bringt ihn dem Betrachter als Vergrößerung en détail näher. Als den Umzug absteckende Begrenzung entfaltet die Häuserzeile ein Wechselspiel mit der gegenüberliegenden und den Schein zentralperspektivischer Konstruktion bestätigenden Strassenseite. Der Umstand, eine Häuserreihe zu intendieren, wird von Flaggen eingeholt. Sie ist so dargestellt, dass sie als gänzlich von herabwehenden Fahnen überlagert begreifbar wird. Das Strassengeflecht dazwischen vermittelt sich in der Gestalt von Menschenformationen, die sich konstruktiv-geometrisch gliedern. Die Strassenlinien selbst erklären sich zu Freiräumen zwischen den Menschenblöcken. Diese am Massstab der Wirklichkeit gemessene unrichtige Wiedergabe eines Stadtgebildes als von Menschen strukturierte Strassenkarrees ist von der Chiffrierung her ein effektives Sinnbild. Es wird als ein von Menschenmassen besetzter und nach ihrem Ordnungssinn geformter Ort begreifbar, der seinerseits ihre Bewegungsrichtung prägt. Die Menschenmengen werden so zu Äquivalenten für Häuser als Verkörperungen der negativ besetzten Materie sinnlich begreifbar, so wie umgekehrt Häuser für die Pluralität des menschlichen Daseins stehen.

Das Liniennetz erzeugt aufgrund seiner vektoriellen Eigenschaften eine nach hinten stossende Dynamik. Sie geht zum einen mit der gegenläufig ausgerichteten Frontalbewegung des Umzugs ein Wechselspiel ein und wird von den Fahnen und Wimpeln mit ihrer nicht synchronen Ausrichtung nach verschiedenen Seiten hin ins Diffuse überführt.

Die Fahnen ihrerseits vermitteln sich als aus der Tätigkeit des Malens begründete geometrische Musterformationen. Ihre Unregelmässigkeit stellt dabei den Vergleich mit der Bewegungsphänomenalität von Stoffbahnen her, die durch das Einwirken der Lüfte verformt worden sind. Mit den ausladenden Wellenschwüngen insistiert ihre Erscheinung auf Assoziationen von *Fliegen* und *Freiheit*, womit ihnen die Funktion zukommt, der durchgängig vom Bild ausgehenden Instabilität ins Positive zu verkehren. Hebt also das Aussparen des Bodenkontakts im Zusammenhang mit Häusern darauf ab, dem Diesseits das Gefühl von Sicherheit abzusprechen, werden

die Fahnen zu Sinnbildern von überwundener Erdanziehungskraft. Insofern verkörpern sie Befreiungsmomente.

Als dritter Komplex des Wiedererkennbaren ist der Umzug zu nennen. Er setzt sich aus unzähligen, überwiegend nach vorne ausgerichteten Figuren zusammen. Ihre sukzessive Verkleinerung von unten nach oben sowie ihre Dichte erzeugen den Eindruck einer vorwärts marschierenden Menge. Weil die erste Reihe *en buste* angeschnitten ist, wird die Vorstellung eingeholt, dass sich der Umzug über das Bild hinaus fortsetzt. Da sie zugleich von überlebensgrossen Figuren bestimmt ist, involviert sie in der Funktion einer Nahsichtigkeit den Betrachter als Teilnehmer in das Bildgeschehen, und sie suggeriert ihm das Gefühl, mitten unter dem Figurenstrom zu sein, ihm frontal gegenüber zu stehen und folglich ausgeliefert zu sein. Dabei unterliegt diese Einführung einem Sog bildaufwärts, entsprechend dem pyramidalen Aufbau bzw. der zentralperspektivischen Konstruktion, die die Erwartung eines Fluchtpunkts am oberen Bildrand weckt. Da jedoch der mögliche Fluchtpunkt von dem querliegenden Transparent mit der Aufschrift *VIVE LA SOZIALE* überlagert wird, klappt der Blick in die Front zurück. Dass das Transparent nur als dem Vordergrund zugehörig lesbar wird, ist sowohl auf seine dominante Grösse, die mit der Kleinteiligkeit des Darunter im Gegensatz steht und sich so von diesem abgrenzt, als auch auf das kräftige und durch dunkles Blau strukturierte, sich flächig ausdehnende Rot, das in gleicher Intensität am gegenüberliegenden Bildrand erscheint, zurückzuführen. Die psychologische Konsequenz, die sich aus dieser formalen Strategie ergibt, ist die, dass dem Betrachter die Flucht aus dem Bild heraus verweigert wird. Er muss quasi im Bildgeschehen bleiben, oder – anders gesagt – er wird stets aufs Neue zur Bildeinsicht angehalten.

Figurenbildung entlang der Dualität *Phantastik* und *Deformation*

Was sich dem Betrachter in der Grobeinstellung als Umzug anbietet, ist ein Figurenkomplex, der als solcher zwar seine Einheitlichkeit als Umzug behauptet, der jedoch allein schon durch die Farbigkeit in zwei Abschnitte zerfällt. Oben überwiegt ein Rosaton, der ein Nuancenverhältnis zu den ihn begleitenden Farbwerten unterhält. Hingegen ist hinsichtlich der unteren Partie eine markante Kontrastierung gegenüber dem dunkelblauen Grundton festzustellen. Die Differenz in den Farbwerten wird entsprechend der Unterteilung in Fern- und Nahsicht von dem Gegensatzpaar *unbestimmte* und *bestimmte Konturen* begleitet. Zudem ist die Erscheinungsqualität der Figuren eine jeweils andere, was in divergierenden Ausdruckswerten mündet und von der Absicht bedingt ist, unterschiedliche Wesenheiten der Figuren anzuzeigen. Dies basiert seinerseits auf zwei verschiedenen schöpferischen Leistungsarten, die vom Massstab der Nachahmung von Wirklichkeit (*Mimesis*) jeweils eine an-

dere Abweichung vornehmen. Oben sind Figuren formuliert, die sich als Erzeugnisse der Imaginationskraft bestimmen lassen. Sie sind ihrem Wesen nach phantastisch. Demgegenüber handelt es sich bei den unteren um Geschöpfe, die einen Vergleich mit der Realität suchen und die in ihrer „Menschlichkeit“ verzerrt dargestellt sind. Damit kommt erneut das Thema der ästhetischen Grenze zum Tragen. Die ästhetische Sphäre wird von der der Realität getrennt, es wird die Sphärendualität behauptet.

Die hinteren Figuren sind von Ganzansichtigkeit sowie von grösserer Raumfreiheit untereinander geprägt. Im Verbund mit den weichen Wellenschwüngen der Fahnen sowie der Zartheit des Rosatons wird der Ausdruck von Tänzeln und beschwingter Fröhlichkeit eingeholt. Auch dominieren bei ihren Propotionen überdimensionale Kopfparten und rundliche Leiber. Das geht in der Sensation niedlicher Harmlosigkeit auf. Die Haltung der Figuren, die sich vor dem Einreitenden verbeugen, erzeugen schliesslich eine Atmosphäre der Ehrfurcht und des Respekts als anerkennender Zuwendung. Zusammen mit den oben aufgeführten Eigenschaften lösen sie den Beiklang einer liebevollen Naivität aus. Die Figuren als solche werden zum einen aus Typen der Commedia dell'arte bzw. aus Masken aus dem theatralischen Figurenrepertoire und von marionettenartigen Gestalten gebildet. Ihre Erscheinung – insbesondere derer, die sich vor Christus/Ensor verbeugen – erklärt sie zugleich zu Erscheinungen, wie sie nicht durch die Verkleidung entsteht, sondern wie sie nur mit Mitteln der bildenden Kunst möglich ist. Gemeint sind die Figuren, die zwar an Marionetten erinnern³²⁶, die jedoch, weil sie ohne die dazugehörigen Schnüre dargestellt sind, ihre Existenz, genauer ihren Bewegungsmodus, unter die Bedingung der bildenden Kunst stellen. Damit bezeugen die Figuren einen artifiziellen Status auf zwei Ebenen, nämlich als *darstellende Kunst* sowie als *bildende Kunst*. Dass der so ausgewiesenen ästhetischen Sphäre die Implikation des Jenseits als positiven Gegenwerts zur Realität, entsprechend dem späromantischen Denkmuster im Einzugsbereich der Überwindungsvorstellung, zukommt, ergibt sich aus der Bedeutung der unteren Partie des Umzugs.

Die lediglich aus Köpfen bestehende Partie, zielt auf einen abstossenden Eindruck. Dieser wird primär von den den Betrachter nicht tangierenden Blicken der Gestalten ausgelöst und nachdrücklich von den als leere, schwarze Löcher bedeuteten Augenhöhlen noch verstärkt. Zudem verhält es sich so, dass sie nicht nur den Betrachter nicht mit Blicken aufnehmen, sondern sie entwickeln auch untereinander keinen Blickkontakt. Sie stellen sich folglich für keine positive Identifikation zur Verfügung

³²⁶ Zur Typologie der Marionettenfiguren siehe S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 116 ff.; den Einsatz der Marionetten deutet der Autor im Sinne von Chiffren für menschliche Charaktere, womit für ihn der Bezug zur Realität, statt des fiktiv-artifiziellen Status solcher Figuren wesentlich ist.

und führen an Stelle eines Miteinanders ein ignorierendes Nebeneinander vor. Das wird von den Ausrichtungen der Köpfe aufgenommen. Jeder weist in eine andere Richtung. Diese auf psychologische Verunsicherung angelegte Verhaltensweise wird von denjenigen Köpfen fortgesetzt, deren Grösse nicht dem perspektivischen Kontinuum entspricht und damit die räumliche Zuordnung, also den Orientierungssinn, irritieren. Darüber hinaus zerfällt auch diejenige Formation in unüberschaubere Richtungsdivergenzen, die als Militärkapelle mit ihrer einheitlichen Kleidung und ihrem reihenartigen Arrangement eine geregelte Anordnung verspricht. Insgesamt unterläuft das Verhältnis der Figuren zueinander den Eindruck einer einheitlichen Zielgerichtetheit, der dadurch, dass sie aus Köpfen bestehen, geweckt wird. Im Ergebnis addieren sich all die Irritationen der Einheitlichkeit zu der psychologischen Sensation einer unkontrollierbaren Masse, innerhalb der jeder nur sich selbst verpflichtet ist und den eigenen triebhaften Impulsen folgt. Das Charakteristikum „Rücksichtslosigkeit“ bildet denn auch den gemeinsamen Nenner der unteren Partie des Umzugs, zu dem die Figuren oberhalb, die sich vor dem einreitenden Christus/ Ensor verbeugen, den positiven Gegenwert darstellen.

Eine weitere Dualität hinsichtlich des Verhältnisses von Oben zu Unten ist in dem Status der Wesenheit der Figuren festzustellen. Verkörpern die oberen Figuren als irrealen Geschöpfe das künstlerisch-phantastische Sein, meinen die unteren die Realität. Die Unterscheidung der beiden Sphären voneinander wird vom jeweils anderen Modus der Kleidung geleistet. Damit erweist sich das Thema vom Verhältnis *Stoff* und *Körper* als eine Aussen-und-Innenproblematik, wie es von Häusern und diese überlagernden Fahnen eingeleitet ist, für den Gegenstandsbezug als konstitutiv. Im Gegensatz zu den theatralischen Kostümen oben dominieren unterhalb verschiedene Arten offizieller Bekleidung. Neben den Uniformen einer Militärkapelle erscheint die eines Gendarmen in unmittelbarer Korrespondenz mit einem Richter im roten Talar sowie ein Bischof, der diesem in direkter Linie zentral im Vordergrund vorsteht. Es handelt sich also um staatliche und geistliche Würdenträger, die die Staatsgewalt auf verschiedenen Niveaus repräsentieren. Zudem sind Personen dargestellt, deren Habitus der Vorstellung von „Normalbürgern“ zuarbeitet, Normalbürgern, die in ausgelassener Stimmung an der Umzugsfestivität teilnehmen. Ihre von fröhlicher Ausgelassenheit verzerrten Züge sind im Kontrast zu den Masken von einer gewissen Individualität geprägt, was innerhalb der Ensor-Forschung zu der Frage nach möglichen Porträts geführt hat. Ihr wird im Zusammenhang mit der Karikatur (3.2.2.2) nachzugehen sein.

Dadurch, dass die meisten Köpfe von der Neutralität eines „intakten“ Menschen in unterschiedlich negative Bereiche abfallen, wird die Welt des Bürgers als die Sphäre der Realität unter ein Pejorativum gestellt. Die Physiognomien weisen Deformationen auf, die ein breites Spektrum an moralischen Unwerten einholen. Verzerrte,

häufig grellrote Münder, rote aufgedunsene Nasen oder leere Augen etwa ergeben Charakterunarten wie Börsartigkeit, Rohheit, Stumpsinn, Versoffenheit, Wollust oder Eitelkeit.³²⁷ Dazu gesellen sich Personen, die ihre Gesichter hinter Masken verborgen halten, so dass sie in ihrer Individualität nicht greifbar werden und damit dem Betrachter als Unpersonen entgegenwirken. Durch sie werden die Gewänder der Repräsentanten von Institutionen unter die Perspektive der Verkleidung als Kostümierung gestellt, so wie alle Gesichter in den Einzugsbereich von Maskenhaftigkeit geraten. Dieser Wirkung des Bildes entspricht die psychologisch-moralische Aussage, die dem Maskenhaften eigene Reg- bzw. Bewegungslosigkeit die Bedeutung einer erstarrten Seele zukommen zu lassen, was in der Totenkopfmaske im Vordergrund sinnhaft kulminiert. Die Eigenschaft von Masken an sich, nämlich ihren Träger zu verstellen, erklärt die Verstellung zum Attribut der Realität. Die so intendierte Falschheit als Dissonanz der Seele erfährt durch die Darstellung der Militärkapelle auf dem sensuellen Niveau eine Entsprechung, deren Erscheinung die akustische Projektion, schrille Misstönen zu erzeugen, auslöst. Sie verbindet sich mit den Aufschriften auf den Transparenten. Die syntaktische und lexematische Unvollständigkeit von *VIVE LA SOCIALE* und „*FANFARES DOCTRINAIR ES – TOUJOURS RÉUSSI*“ holt ihren Sinn auf der atmosphärisch-sensualistischen Ebene ein, indem sie das, was sie im denotativen Bereich an Nicht-Sinn aussagt, zu der Assoziationskette von *laut, aggressiv, unstimmig* und *bedeutungsleer* auflädt, um das Begehren der Menschenmasse als eben solches zu entlarven.

Die kaum zu überschauende Mannigfaltigkeit, die unausweichliche Präsenz und die zwar zurückhaltendere, jedoch die Einheitlichkeit des Umzugs zusätzlich irritierende Erscheinung der marionettenartigen Figuren der oberen Sphäre werden durch die Figur Christi zusammengehalten. Dieser bildet das Bindeglied und zugleich den Ruhepol. Durch seine Position gehört er dem Jenseits, an der Grenze zum Diesseits, an. Über seine Grösse und Farbigkeit korrespondiert er mit dem Diesseits, womit das Bild der Doppelnatur Christi und damit der Definition des Genies als gottgleichem Menschen Rechnung trägt. Im Hinblick auf den dissoziierenden Figurenkomplex unterhalb wirkt er als das Geschehen zentrierendes Oberhaupt, das bereits optisch die Rettung aus dem bedrohlichen Chaos verspricht.

Wie die Ausdruckskapazität des Bildes, die sich zwischen narrenhafter Ausgelassenheit und der Bedrohung durch den Tod polar hin und her bewegt, auf die biblische Erzählung „*Einzug Christi in Jerusalem*“ rekurriert und welche Art von Bedeutung hinsichtlich Ensors genialischem Kunstanspruch durch die Verschränkung mit den aktuellen und real-historischen Bezügen initiiert wird, wird im nachstehenden Abschnitt verfolgt.

³²⁷ Nach S. C. McGough ist der Moralismus das Charakteristikum der Kunst Ensors, in: Ders., ebenda, S. 193 ff.

Erzählung, Mehrdeutigkeit und infiniter Bildwahrnehmungsprozess

Um eine Aussage zugunsten seiner genialisch-ästhetischen Problematik zu formulieren, beansprucht Ensor das von allen vier Evangelien geschilderte Ereignis „*Messianischer Einzug in Jerusalem*“, in dem Christus auf einer Eselin in Jerusalem einreitet (Mt 21,¹ – 21,¹¹; Mk 11,¹ – 11,¹⁰; Lk 19,²⁹ – 19,⁴⁰; Jh 12,¹² – 12,¹⁹). Die Jünger und zahlreiche Festpilger breiten ihre Mäntel aus oder streuen Palmenzweige. Weil das Volk in Jesus den Gesalbten Gottes und den grossen Friedensfürsten erkennt, jubelt es ihm mit dem Psalmenwort³²⁸ zu: „*Hosianna dem Sohne Davids! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn! Hosianna in der Höhe!*“ (Mt 21,⁹). Der Einzug war für die ganze Stadt ein erregendes Ereignis, für die Pharisäer jedoch, wie Johannes (12,¹⁹) berichtet, ein Ärgernis.

Nach der Darstellung der Evangelien war Christus von dem Bewusstsein seiner messianischen Sendung und zugleich von dem Wissen um seinen nahen Tod erfüllt. Der Einzug stellt den Abschluss der Wundertätigkeit Christi und zugleich den Beginn der Passion dar. Damit bekommt das triumphale Moment als die einmalige Anerkennung Christi Königsherrschaft zu seinen Lebzeiten als Mensch durch die bevorstehende Hinrichtung eine tragische Komponente. Mit dem Wissen um den Erlösungsvollzug wird diese jedoch wieder aufgehoben.

Den Bericht der Evangelisten ergänzt das apokryphe Nikodemusevangelium: Kinder breiten ihre Gewänder vor Christus aus und bringen ihm Palmzweige entgegen.³²⁹

Ensor holt die biblische Erzählung ein, indem er Christus auf einer Eselin, umgeben von einem Umzug, in eine Stadt einreiten lässt. Er buchstabiert damit die das biblische Ereignis konstituierenden Elemente *Christus auf der Eselin*, *Stadt* und *Umzug*. Aus der Art wie diese Elemente aufbereitet sind, darf geschlossen werden, dass sie nicht die biblische Vorlage zu illustrieren suchen. Vielmehr untersteht jedes von ihnen einer jeweils anderen Art von Mehrdeutigkeit, so dass verschiedene analoge Ereignisse aus unterschiedlichen Epochen und Bezugskontexten zu der Erzählung „*Christi Einzug in Jerusalem*“ lesbar werden. Indem das Bild nach einer Projektion möglicher ähnlicher Ereignisse verlangt, begründet es eine Ereignispluralität, die ihrem Wesen nach offen ist. Um zu diesem Aspekt des Bildes vorstossen zu können, sind die Strategien, wie sich die Mehrdeutigkeit begründet, zu fassen.

Die Stadt ist über den Bildtitel als Brüssel in Analogie zu Jerusalem bezeichnet, womit sie bereits doppeldeutig ist. Von der Darstellung her ist jedoch keine bestimmte

³²⁸ Psalm 118 (117),^{25–27}: „*Jahwe, sende Heil! / Jahwe, gib Segen und Gnade! / Gesegnet, der kommt im Namen Jahwes! Vom Hause Jahwes segnen wir euch; Jahwe ist Gott, uns leuchtet sein Licht.*“

³²⁹ Gesta Pilati I,3: Konst. von Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876, S. 339 f.

Stadt erkennbar. Ensor verzichtet auf die topographische Wiedergabe sowohl Brüssels als auch Jerusalems. Statt dessen erscheinen Strassenzüge, die aufgrund ihrer Breite mit einer Grossstadt assoziiert werden können. Im Verbund mit dem Titel stellt sich das Sinnesdatum „Hauptstadt“ ein. Die Häuser selbst beschreiben stilistisch keine Epoche, da sie auf Ausschnitte von Fenstern und Balkonen reduziert sind. Lediglich der Portikus über der Aureole Christi zeigt eine relative Ganzansichtigkeit in der Front und stellt ein tempelartiges Gebäude dar. Als solches weist es sowohl eine Nähe zur Antike auf – und damit zu Jerusalem in dem historischen Zusammenhang, zu Zeiten Christi nicht autonom, sondern sich als Hauptstadt der Provinz Judäa unter römischer Oberhoheit befunden zu haben – als auch zur Neuzeit in ihrer Orientierung am klassischen Ideal, was insbesondere an repräsentativen Bauten seine Anwendung gefunden hat. Je nach Erzählkontext und Zeiteinbindung nimmt dieses Gebäude verschiedenen Valeurs an und vermag zwischen Tempel und Musentempel in seinem sakralen Impetus zu changieren, wie es zugleich als Zeichen für Fremdherrschaft gelesen werden kann. Auf Ensors romantisches Kunstverständnis bezogen, mag es auch den Stellenwert eines Attributs für die verhasste akademische am Klassizismus orientierte Norm annehmen. Da das Stadtgebilde insgesamt seinen Bodenkontakt nicht veranschaulicht bzw. ihn geradezu negiert, zielt es auf den Ausdruck eines von dem Diesseits – vom Boden der Realität – abgehobenen Zustands. Im Zusammenhang mit der biblischen Erzählung wirkt dies zugunsten eines Verweises auf das Himmlische Jerusalem, dem neuen Jerusalem und neuen Paradies, der aus Gold und Edelsteinen gebauten Idealstadt, dem Reich Gottes, das der Evangelist Johannes „*von Gott aus dem Himmel herabfahren*“ sah. Über den Vergleich von Christus und Ensor als dem Künstler-Genie steuert sodann das Himmlische Jerusalem auf eine Übersetzung zugunsten Brüssels zu, wozu auch der Bildtitel auffordert.

Der Umzug seinerseits behauptet eine Vieldeutigkeit nicht allein durch die Zweiteilung. Wie bereits dargelegt, sind im oberen Bereich phantastisch-theatralische Wesen dargestellt und unterhalb Personen, die menschliche Wesenheit intendieren. Das dabei entscheidende Kriterium der Kleiderfrage, als Mittel, die Kongruenz oder Divergenz zwischen Schein und Sein herzustellen, knüpft an die biblische Erzählung an.

Die im oberen Bereich vorherrschende Fröhlichkeit und liebenswürdige Naivität, zusammen mit der Verbeugung der marionettenartigen Figuren vor dem Einreitenden wirken im Hinblick auf den in den biblischen Berichten vorkommenden Passus vom Ausbreiten der Mäntel als Zeichen der Befriedungsintention und der Steigerung dieser Absicht seitens des apokryphen Nikodemusevangeliums auf Reinheit und Unschuldigkeit, indem die Handlung auf Kinder übertragen ist.

Im unteren Bereich ist dagegen mit der Verkleidung an die Passionsthematik – der Einzug als ihr Beginn – angeknüpft. Die Verkleidung und der karnevalistische Aspekt verweisen darauf, dass ein solcher als *carne vale* zur Passionszeit gehört. Die Negativität, mit der diese Partie formuliert ist, lässt an die Leidensgeschichte im Sinne der bevorstehenden Hinrichtung des Erlösers seitens des Volks denken. Damit ist der tragischen Komponente des „*Einzugs Christi in Jerusalem*“ Genüge getan. Die Art der Einkleidung der hier vorgestellten Personen ist so gewählt, dass sie das biblische Damals mit der Gegenwart verschränkt. Die Aktualisierung ihrerseits changiert zwischen verschiedenen Arten von Manifestationen. Neben der erwähnten Tragweite eines karnevalistischen Treibens sind etwa eine Prozession, eine Militärparade und eine politische Demonstration erkennbar. Letztere wird in zwei Qualitäten sinnhaft. Über die Aufschrift *VIVE LA SOCIALE* klagt sie einmal den Anspruch auf Volksherrschaft ein, was an zeitgenössisch-sozialistische Tendenzen denken lässt.³³⁰ Die Trikoloren in Anlehnung an die Nationalfarben Frankreichs und der Niederlande (*rot-weiss-blau*) und diejenigen Belgiens oder Deutschlands (*gelb/gold-schwarz/indigo-rot*) setzen zum anderen die für das 19. Jahrhundert verbindlichen nationalistischen Bestrebungen frei. Aus der Perspektive Belgiens, der das Bild durch den Hinweis auf Brüssel eine Priorität verleiht, wird an die Unabhängigkeitserklärung als Neugründung dieses Staates erinnert, der sich von der Besetzung Frankreichs, 1794, als auch von der Zugehörigkeit zum Königreich der Vereinigten Niederlande, 1815, nach und nach lossagte. Im August 1830 entluden sich in einem von Brüssel ausgehenden und von Frankreich unterstützten Aufstand die auf staatliche Souveränität drängenden Spannungen, was zur Unabhängigkeitserklärung am 4. Oktober 1830 führte. Als britisch-französischer Kompromisskandidat wurde Leopold I. aus dem Hause Sachsen-Coburg zum König der Belgier gewählt. Im Gedenken an seinen „*Einzug in Brüssel*“ am 21. Juli 1831 reitet alljährlich der jeweils amtierende König in Brüssel ein. Es ist zugleich das Datum des belgischen Nationalfeiertages. Damit bildet der Anspruch eines Volkes auf staatliche Autonomie in der Dimension der Identitätsfindung seitens einer Grossgruppe ein weiteres Thema des Bildes.³³¹ Dabei wird das Karnevalistische nun im Sinne der Auflehnung – Auflehnung gegen die Obrigkeit – wirksam. Die Gründung der belgischen Nation zu einer parlamentarischen Monarchie wird vom Bild entlang verschiedener Institutionen, die eben einen solchen Staat ausmachen, behauptet. Die Militärparade stellt die Streitkräfte, der Richter die Legislative, der Bischof das kirchliche Oberhaupt, die Forde-

³³⁰ Welche konkreten Demonstrationen Ensor vorgeschwebt haben mögen, ist ein Thema, das die Forschung immer wieder beschäftigt hat. So auch S. C. McGough, in: Ders., *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 151 ff.

³³¹ Vgl. **2.3.3.2.**

rung *VIVE LA SOZIALE* das Parteiensystem, das von der Abgeordnetenkommer repräsentiert ist. An der Spitze des Staatsgebildes schliesslich steht der König. Christus/Ensor als König Belgiens übernimmt dabei die Funktion, die aristokratische Abstammung des Führers auf das genialische Selbstverständnis hin³³² zu bekunden. Zugleich bezieht sein Status – als königliches Staatsoberhaupt kraft Geburtsrecht nicht vom Volk wählbar zu sein – Stellung gegen die zeitgenössischen Demokratisierungsbestrebungen. Aus der Sicht des Genies drohen solche auf eine Pöbelherrschaft zuzusteuern, weil sie die Aufhebung jeglicher Individualität befürchten lassen. Schliesslich, und das kann wohl als die primäre Intention benannt werden, macht Ensor dem tatsächlichen König die Herrschaft streitig, was jedoch durch die Phantasiegestalten zugleich wieder ironisiert und/oder auf die Grenze zum ästhetischen Jenseits („*Mein Reich ist nicht von dieser Welt*“) verlagert ist.

Die belgische Geschichte, entlang des Einzugs des belgischen Königs in Brüssel thematisiert, liefert zugleich die Analogie zu „*Christi Einzug in Jerusalem*“. Dabei ist eine Gleichwertigkeit von mythisch-religiöser Ebene mit einer historisch-zeremoniellen angestrebt, der durch den Umzug in seiner Eigenschaft, auch eine Prozession vorzustellen, Nachdruck verliehen ist.

Der Aspekt des Umzugs, auch eine Prozession zu sein, setzt die Gedankenkombination des kirchlichen Zeremoniells frei, genauer, das historische Faktum, dass das kirchliche Zeremoniell des Palmsonntags schon früh durch Prozessionen gefeiert wurde, die wiederum nach dem Vorbild des feierlichen Einzugs römischer Kaiser gestaltet waren. Das bringt seinerseits das Verständnis von der Begebenheit, ein Triumphzug zu sein, zum Ausdruck. Die Palmsonntagsprozession in frühchristlicher Zeit in der Anlehnung an die Feier des kaiserlichen „*adventus*“ wirkte vorbildlich auf das Zeremoniell beim Empfang hoher geistlicher Würdenträger, fränkischer Könige und deutscher Kaiser.³³³ Es wird so eine enge Beziehung zwischen sakral-höfischen Zeremonien und dem Evangelienbericht sichtbar. Indem sich Ensor in eine solche „*Ahnenreihe*“ stellt, sucht er nicht nur den eigenen Anspruch auf Königswürden zu legitimieren, sondern er heroisiert geradewegs den selbstbezogenen genialischen Machtwillen.

Das Ineinanderübergehen von Fiktion als biblisch-religiöser Ebene und der Realität als kirchliche Praxis der Prozessionen und als Triumphzug insbesondere auch im Kontext der Geschichte Belgiens sucht sowohl die Unterscheidung Historie und Mythos aufzuheben, als sie zugleich auch auf eine Überzeitlichkeit drängt. Das Überzeitliche seinerseits behauptet die prinzipielle Wiederholbarkeit von Ereignissen entlang der Gleichsetzung von Christus und Ensor.

³³² Siehe ebenda.

³³³ G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, Bd. 2, S. 28 ff.

Im Kern ist die Konstellation *Menschheit, Herrschaftsterrain* und *die Befreiung von Fremdherrschaft seitens eines Hochwohlgeborenen* thematisiert. Die Königswürden kraft Göttlichkeit sollen sich hierbei gegenüber den weltlichen als die effektiveren erweisen, weil sie das Dasein nicht punktuell – wie im Falle des belgischen Königs –, sondern total übergreifend von der Negativität zu befreien vermögen. Der Vergleich von Christus und Ensor wird über die persönlich-nationale Geschichte entwickelt. Beide „Götter“ sind als Menschen in einen herrschaftsterritorial begrenzten Zusammenhang hineingeboren, den sie zugunsten einer die ganze Welt und die gesamte Menschheit betreffenden Wirkungsmacht durch qualvolle Aufopferung überwinden. Dabei wird die Verneinung der göttlichen Könige von eigener Nation vollstreckt. Bei beiden Territorien Judäa und Belgien ist für die jeweilige Identität das Problem der Fremdherrschaft verbindlich. Von dieser Vergleichbarkeit geht der Künstler aus, um zwischen „*Christi Einzug in Jerusalem*“ und „*Ensors Einzug in Brüssel*“ weitere Analogien zu mobilisieren : So wie Jesus die Händler aus dem Tempel vertreibt, weil sie aus dem Haus Gottes eine Räuberhöhle machen (Mt 21, 12-17), so will Ensor die ausschliesslich am materiellen Gewinn interessierten Bürger aus der Welt verbannen. So wie Jesus gegenüber dem von einer fremden Macht eingesetzten Statthalter behauptet, dass sein Reich nicht von dieser Welt sei, so will dies Ensor auf sich als in Belgien geborenen Künstler mit den vermeintlich genialischen Qualitäten, umringt von Phantasiewesen, bezogen wissen. So wie Christus als besonderer und auserwählter Einzelner über die eigentlichen Königswürden verfügt – nämlich die Göttlichen –, so auch Ensor. Die hier artikulierte prinzipielle Anders- wie Einzigartigkeit im Sinne der Erlöserpotenz ist im Bild durch die Sphärendualität zum Ausdruck gebracht und in der Absicht formuliert, sich als Maler-Genie zum wahren Führer, der allein und durch seine künstlerische (= *genialische = göttliche*) Leistung die Misere des Diesseits aufzuheben vermag, zu stilisieren. Dass dabei als Kontrahenten abermals die Kritiker in der Entsprechung zu Hohepriestern, Schriftgelehrten und Pharisäern auftreten, wird nicht zuletzt über die Aufschrift *FANFARES DOCTRINAIRES/TOUJOURS REUSSI* angedeutet.

Die diese Haltung ausmachende Weltverachtung im Sinne spätromantischer Kulturkritik wird über die diffamierende Darstellung der Bürgerschaft Belgiens stellvertretend für die Menschheit evident gemacht, und indem das Künstlerische aus ihr hinausverlagert ist. Gemeint ist die Plazierung des Logogramms *XX* von *LES VINGT* an einem der Balkone. Um die Nichtakzeptanz seitens der Bürger auszudrücken, lässt Ensor die Künstlervereinigung innerhalb des Staatsgebildes eine Aussenseiterposition einnehmen. Zur Bekräftigung erbricht sich eine Figur darüber. Gleichzeitig wird die Geste auch umgekehrt lesbar, nämlich mit der Aussage, dass die Haltung der Bürger (= *Kunstpublikum = Menschheit*) zum Kotzen ist.

Als ein weiterer Deutungsaspekt wird die Genie-Melancholiker-Problematik erkennbar, wie sie an sich schon für den Vergleich von Christus und Genie verbindlich ist: der Künstler als Grenzgänger, als vom triebhaften Diesseits Bedrohter, am Abgrund Stehender, als Persönlichkeit, in der sich die Ambivalenz des Lebens als Ineinsfallen von Lebensfreude und Tod am intensivsten verkörpert, der als Überbegabter fähig ist, ideales Sein vorzustellen, und der schliesslich kraft seiner schöpferischen Potenz zu Visionen begabt ist.³³⁴

Die damit angeutete Vielzahl von verschiedenen Ereignissen, die vom Bild als mögliche Erzählungen assoziativ angesprochen werden, sind von der Darstellung her im Sinne eines infiniten Progresses angelegt. Das entspricht der malerischen Abstraktionstendenz des Bildes. Nicht nur, dass alles Gegenständliche einer Vieldeutigkeit untersteht, es wird darüber hinaus von dem Beharren auf seine malerische Determination durchbrochen. Solche Passagen, wie etwa die Fahnensequenz der linken Hälfte, steigern diese Eigenschaft ins gänzlich Ungegenständliche. Die Reihe setzt bei der Form einer Raute mit der Aufschrift „*FANFARES DOCTRINAIRES/ TOU-JOURS REUSSI*“ an und überführt das Gegenständlich-Bestimmte nach und nach in ein freies Farb- und Formenspiel.

Beide Eigenschaften, sowohl das offene Sinnpotential als auch die Auflösungsstendenz des Gegenständlichen auf eine rein malerisch-formale Wirkungsweise hin³³⁵, handeln jeder Bemühung zuwider, die sich anstrengt, aus dem Bildgeschehen eine geschlossene Erzählhandlung zu übersetzen. Eine solche Lesart hat letztendlich zur Folge, dass sie die Malerei auf den Status eines Mittels zum Zweck im Sinne einer „Bebilderung“ reduziert, gegenüber welchem sich das der Malerei Eigenwillige bloss diskontinuierlich verhält. Kritiken dieser Art müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, am wesentlichen – der malerisch-ästhetischen Intentionalität – vorbeigesehen und damit vorbeigeurteilt zu haben.

Ist dagegen der Betrachter bereit, mit den zwei oben erwähnten Verhaltensweisen des Bildes beim Schauen zu kooperieren, macht er die Erfahrung, dass seine Wahrnehmung immer neue Bezüge formiert, sei es auf der Basis des Farb- und Formengeflechts, sei es als sich immer anders gestaltender Übergang vom sehenden zum wiedererkennenden Sehen und seiner mannigfaltig-offenen Bedeutungslatenz.³³⁶

³³⁴ Vgl. 2.3.2.1 sowie Ausführungen zu: **Die Qualen des heiligen Antonius**, 2.4. (C).

³³⁵ Zwar stellt etwa Mc Gough die Abstraktionstendenz der Malerei fest, so wie er die kulturkritische Intention des Erzählerischen erkennt, die Frage nach einer möglichen Korrespondenz bleibt jedoch aus. Zu abstrahierenden Momenten in **Der Einzug Christi in Brüssel** siehe ders., *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 180 f.

³³⁶ Zur Identität von Bildsinn und Sinnesenergie siehe G. Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgan*, in: *Neue Hefte für Philosophie* Nr. 18/19, 1980, S. 118 – 132.

Aus der Perspektive des wiedererkennenden Blicks wird der Betrachter dann unausweichlich die Beobachtung machen, dass seine Augen eine Aufwärtsrichtung vollziehen. Sie entspricht der im Bild dominierenden Auflösungstendenz vom Gegenständlichen, die von unten nach oben zunimmt. Das ist insbesondere deshalb relevant, weil Ensor so nicht bloss die „Befreiungsbewegung“ von der erscheinenden Wirklichkeit vorführt, sondern sie geradezu als von unten nach oben verlaufend einholt. Er verleiht damit der christlich-moralischen Hierarchie, dass das Höhere dem Guten und das Niedere dem Bösen untersteht, durch die malerische Figuratationsbildung eine sinnhafte Evidenz. Ein weiterer Aspekt an Sinnfälligkeit, der sich einstellt, ist der Zersetzungsprozess des Gegenständlichen auf den Vergleich zu einer Lichterscheinung hin. Angesichts des Erlösungsthemas – Christi Vermittlungsposition zwischen Dies- und Jenseits – übernimmt dieses malerische Wie, eine Analogie von der Leistung des Genies zur christlichen Lichtmetaphorik herzustellen.

Werden all die eben skizzierten Möglichkeiten des Bildes in ihrer Summe aufeinander bezogen, zeichnet sich ab, dass das Malereigeschehen an den Betrachter appelliert, die sich stets aufs Neue einstellenden ästhetischen Bezüge auszuloten. Damit ist die Aufforderung intendiert, sich die breite – vom genialischen Anspruch her die unendliche – Skala an Potentialität von Malerei bewusst zu machen, demnach ihre Möglichkeit, aus Farbstoff unerschöpflich viele Konstellation zu formieren, die prinzipiell ungegenständlicher Wesenheit sind und die verschiedenartige Vergleiche mit Gegenständlichem einholen können.

Dabei unternimmt das Gegenständliche in seiner a-priori-Korrespondenz zu der erscheinenden Welt verschiedene Massnahmen, um sich von dieser zu distanzieren, wobei die phantastische Figurenbildung oder die Karikatur nur zwei davon sind. Die Absicht der Abweichungen ist, gegenläufig das Andere, das ästhetische Sein in seiner Autonomie als absoluter Geltungsmacht, zu behaupten.

3.2.2 Bildnerisches Vokabular als Konfrontation der Gattung des Historienbildes mit *Karikatur* und *Arabeske*, den beiden Grenzgängerkünsten des Klassizismus

In diesem Abschnitt wird das malerische Vokabular, mit dem Ensor den ästhetischen Status des Bildes reflektiert, sowohl gefasst als auch im kunsttheoretischen Zusammenhang problematisiert. Hierbei wird zu verdeutlichen sein, dass das, was der Künstler als das Ästhetisch-Positive behauptet, zugleich auch ein „Befreiungskampf“ von der verhassten akademischen Norm ist, die im wesentlichen Züge klassizistischer Ästhetik in ihrer Korrespondenz zu der der Aufklärung trägt. Diese ihrerseits begründet negativ Ensors spätromantisches Geniebewusstsein.

Konkret wird die These verfolgt, dass Ensor die Gattung des *Historienbildes* durch die zwei bedeutenden Grenzgängerkünste des Klassizismus, *Karikatur* und *Arabeske*, auf die Bestätigung der Genieästhetik hin irritiert.

Bevor dargelegt wird, inwiefern Ensor mit **Der Einzug Christi in Brüssel** die Systematisierung der Malerei nach Gattungen im allgemeinen und das innerhalb der Gattungshierarchie als hohe Kunst eingestufte Historienbild im besonderen durch die zwei untergeordneten Kunstformen in Frage stellt (*überwindet*), sind diejenigen Bildmomente zu benennen, mit denen das Gemälde eine solche Gattungsbezogenheit herstellt.

Hierfür kann die Kombination aus monumentalem Bildformat, dem an Unabhängigkeit Belgiens orientierten Thema und dem Aspekt der Überhöhung als konstitutiv gelten. Mit diesen Attributen knüpft der Künstler – wenn auch in anderer als affirmativer Absicht – an solche Historienmalerei an, wie sie auch im Belgien des 19. Jahrhunderts üblich wurde. Verwiesen sei auf die Maler Louis Gallait, Hendrik Leys oder Gustav Wappers, die mit ihren Gemälden die nationale Unabhängigkeit Belgiens glorifiziert haben. Im definitorischen Sinn holt die Einbeziehung historischer Ereignisse und geschichtlichen Lebens, und das in dem möglichen Gewand eines biblisch-religiösen Themas, die Gattung des Historienbildes ein. Die Übertragbarkeit zeitlich zurückliegender Ereignisse auf die Gegenwart bildet dabei ein zusätzliches Charakteristikum.

Die Eigenschaften von **Der Einzug Christi in Brüssel**, die einer Subsumierung unter die Gattung des Historienbildes entgegensteuern, sind im wesentlichen zwei: erstens die progressive Vieldeutigkeit und damit die fehlende Eindeutigkeit auf der erzählerischen Aussageebene. Zu ihrer Besonderheit gehört die thematische Überformung der nationalen Unabhängigkeit zugunsten einer Ich bezogenen. Durch den Selbstbezug des Malers (*Ensor als Genie, als Christus und/oder als König Belgiens stellvertretend für den König der Menschheit*) erfährt das nationale Pathos eine Relativierung auf ein genialisches hin. Die so einsetzende ideale Überhöhung wird brü-

chig. Sie schwingt zwischen persönlicher Anmassung, Ironie und Gesellschaftskritik hin und her. Zweitens werden die für die Gattung des Historienbildes verbindlichen Ansprüche an die Malerei, die lebensnahe Vergegenwärtigung und die damit einhergehende historische Glaubwürdigkeit durch Ensors Malweise verunsichert, bzw. sie sind durch die Kunstformen *Karikatur* und *Arabeske* im Sinne der Genieästhetik und ihres Authentizitätspostulats überformt. Die Irritation ist grundsätzlich von der Aktualisierung malerischer Eigenwirklichkeit bedingt. Diese wiederum lässt sich in drei Momente gliedern: abstrakte Bildpartie, phantastische und deformierte Figurenbildung. Dabei suchen alle drei Darstellungsmodi nicht nur jeweils unterschiedlich amimetisch zu handeln, sondern wollen primär der Kategorie der Einbildungskraft, über die sich das genialische Subjekt definiert, positive Geltung verschaffen.

3.2.2.1 Die psychologisch-kulturkritische Dimension der satirischen Porträtkunst und Karikatur bei Ensor

Diejenige Darstellungsweise, die den pathetisch-idealisierenden Standard eines an der Stärkung des Nationalgefühls interessierten Historienbildes auf eine bedrohlich-lächerliche Stimmung hin zersetzt, ist die Figurenbildung der unteren Partie. Aufgrund des formalen Umstands, dass sie von frontalen Gesichtsdarstellungen dominiert wird, erweckt sie den Eindruck potentieller Porträts. Indem sie der Verzerrung, Übertreibung und Verkleidung in der Dimension des Lächerlichen unterstehen, entsprechen sie derjenigen Definition von Karikatur, die sie als satirische Porträtkunst fasst (Bellori).³³⁷ Inwiefern diese Kunstform den genialischen Belangen Rechnung trägt, wird nun erörtert. Es ist zugleich ein Versuch der qualitativen Bestimmung der Karikatur in Ensors Werk.³³⁸

Die sozial-psychologische Wirkungsgesetzmässigkeit der Karikatur bildet den Anfang und orientiert sich an der Untersuchung von Kris. Diese verarbeitet ihrerseits in ihrem Ansatz die Beiträge Freuds über das Komische.³³⁹

Darin wird als ein wesentliches Zubehör der Karikatur die tendenziöse Haltung genannt, die sich gegen einen einzelnen oder einen Typus richte. Ihre desavouierende Absicht realisiere darin, dass die Züge des Abgebildeten überbetont werden mit der Konsequenz, dass die natürliche Einheit der Erscheinung zerstört werde. Die Auflösung der Einheit im Dienste der Aggression sei uns als ein Kunstmittel ge-

³³⁷ Siehe G. und I. Österle, Artikel *Karikatur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 697.

³³⁸ Zum Humor als nationales Identitätsgefühl bedingende Kategorie bei Ensor, siehe D. Lesko, *Anarchie und Humor bei Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 37 – 43.

³³⁹ E. Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Analyse*, Frankfurt/M. 1977, S. 145 – 175.

läufig, wobei sehr oft gerade die Inkongruenz von Form und Inhalt eingesetzt werde; so diffamiere die Parodie den Inhalt, die Travestie die Form. Ein Gegensatz von Ansehen und Gesinnung der Persönlichkeit werde offenkundig. Unsere Lust entzünde sich dabei an dem Vergleich des Wirklichen mit seiner an Merkmalen überladenen und entstellten Wiedergabe. Die Erkenntnis dieses Mechanismus liege bereits den frühesten Definitionen aus dem Kreis Giovanni Lorenzo Berninis zugrunde, wonach die Karikatur eine Ähnlichkeit im Hässlichen enthülle und so der Wahrheit näher käme als die Wirklichkeit. Die Leistung der Karikatur diene dem Zweck der Entlarvung einer anderen Person, was uns als ein Mittel der Herabsetzung vertraut sei. Nicht allein darin liege jedoch die Verantwortung für die Kränkung unseres Narzissmus begründet. Es sei vielmehr das Nachahmen selbst, das das Gefühl von Bedrohung, Ersetzung und Auslöschung unserer Einzigartigkeit freisetze. Dieses Nachahmen sei im Prinzip eine Gebärde, eine Geste, bei der etwas Urtümliches fortlebe: die alte Rolle, die die Geste in Kultus und Magie gespielt habe. Kris verweist in diesem Zusammenhang auf Reik, der sich die Wortkomik erst im Anschluss an die Gebärdenkomik an an deren Stelle entstanden denkt. Ihrer Form nach werde das „*Nachäffen*“ deswegen als komisch erlebt, weil es kindliche, motorisch noch unbeholfene und dem Primärvorgang unterstehende Ausdrucksmittel erneuere. So wie etwa beim Witz das Wortspiel die Klangassoziation gegenüber der Dingassoziation zum Dargestellten wieder in ihre alten, dem mythischen Denken angehörende Rechte einsetze, so greife die Karikatur auf charakteristische Elemente der graphischen Ausdrucksweise des Kindes zurück. Die Welt des Bildzaubers wirke hier insofern nach, als die Verzerrung des Bildes eine Entstellung des Vorbildes „*vertrete*“. Der Lustgewinn bei der Karikatur stamme daher, dass wir uns vorstellen, die Züge der karikierten Person gleichsam zum Grimassieren zu zwingen (Henri Bergson). Insofern reichen die Wurzeln der Karikatur der Neuzeit bis zu jenen Spott- und Schandbildern, an denen – im eigentlichen Sinne *in effigie* – die Strafe vollstreckt wurden, wenn der Missetäter sich ihrer Reichweite entzogen hatte. Zu einer weiteren Spezifikation der Karikatur gelangt Kris über den von Freud vorgenommenen Vergleich von Traum und Witz. Sie betrifft die soziale Wirksamkeit dieser Kunstform. Der Traum sei daher eine vollkommen asoziale Leistung, weil der Gedanke bis zur gänzlichen Unkenntlichkeit entstellt werde. Demgegenüber sei der Witz eine vollkommen soziale Leistung, weil er den Gedanken mehr verkleide als entstelle, seine Einstellung nur so weit getrieben sei, dass er verständlich bleibe. Dieser soziale Charakter sei den meisten Formen des Komischen wesensmässig eigen: „*Ein neuer Witz durchläuft die Stadt wie eine Siegesnachricht*“, woraus sich ableite: „*Eine Karikatur ist ein Flugblatt*“.³⁴⁰ Kris nennt zwei Faktoren, die den primär

³⁴⁰ Zur Problematik der Öffentlichkeitswirksamkeit der Sprachform als auf Vervielfältigung drängendes Medium vgl. 3.2.2.2.

sozialen Charakter der tendenziösen Formen in der Komik zu bedingen scheinen: die Zustimmung des anderen der Rechtfertigung der eigenen Aggression; ausserdem lassen sich Witz und Karikatur unschwer als eine Aufforderung an den anderen zu einem gemeinsamen Aggressions- und Regressionsverhalten erkennen. Entsprechend diene die tendenziöse Komik „*der Gewinnung und Verführung des Partners*“.

Der Vergleich von Traum und Witz ist von der psychoanalytischen Erkenntnis motiviert, dass die Formensprache des Traums ebenso wie des Witzes und folglich die der Karikatur als seiner graphischen Form ihr Wesen der Arbeitsweise des Primärvorgangs verdanke. Gebe jedoch beim Traum das Ich seine Herrschaft auf und übernehme der Primärvorgang seine Aufsicht, bleibe beim Witz die Regression im Dienste des Ich.

Die Wirkungsgesetzmässigkeit der Karikatur wird von der Gegenüberstellung von Witz und Rätsel ausdifferenziert. Dabei bildet das Argument, die gemeinsamen Züge von Witz und Rätsel seien tief im mythischen Denken verwurzelt, die Legitimation. Dieser Ansatz führt zu der Beurteilung des Witzes als dem Negativ des Rätsels, was auf der bildnerischen Ebene auf das Gegensatzpaar Karikatur und Allegorie zu beziehen sei. Der jeweilige Verarbeitungsprozess unterscheide sich darin, dass das Rätsel das verberge, was der Witz zur Schau stelle. Im Witz sei das *Was* bekannt, das *Wie* verheimlicht; im Rätsel sei das *Wie* bekannt, das *Was* zu suchen.

Die Bedeutung der Karikatur in Ensors Werk – exemplifiziert an den Christusdarstellungen – wird vom Verhältnis zwischen Form und tendenziöser Absicht her zu entwickeln sein.

Hierzu ist zunächst festzustellen, dass verschiedene Arbeiten Ensors den von Kris aufgestellten Kriterien, insbesondere hinsichtlich des Wiedererkennungswerts, in mehr oder weniger unproblematischer Weise entsprechen. Wie in 2.1 deutlich wurde, sind es neben dem Volk und der Gruppe XX vor allem die Kritiker, die Ensor mit Vorliebe karikiert. Verwiesen sei auf **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker, 1891** (Abb. 30), oder **Der Kalvarienberg, 1886** (Abb. 29). In beiden Fällen drängen die Darstellungen – trotz ihrer Verzerrung des Vorbilds – auf die Wiedererkennbarkeit der Personen. Im ersten Beispiel geschieht dies über das bildnerische Mittel einer porträthafter Ähnlichkeit, im zweiten über das der Beschriftung. Über die eindeutige Zuweisung der Rollen im Passionsgeschehen ist eine relative Allgemeinverständlichkeit der Szenen sichergestellt. Dabei leistet die Einkleidung in ein christliches als ein traditionell-populäres Bildthema die Übertragungsmöglichkeit auf die persönliche, vom Geniegedanken determinierte Kunstsphäre Ensors. Dem Wahrheitsanspruch, der die Absicht der Karikatur definiert, verleiht der Künstler einen zusätzlichen Ausdruck, indem er das Bildgeschehen im Sinne der Spiegelmetaphorik strukturiert.

Sind in den eben genannten Beispielen konkrete Personen gemeint, die in ihrem „Unwert“ entlarvt werden sollen, treten bei **Der Einzug Christi in Brüssel** zwar formale Charakteristika der Kunstform Karikatur auf, sie verweigern sich jedoch einer Übersetzung nach dem Rebusprinzip.

Die Momente, die das Bild der Kunstform Karikatur zuordnen lassen, sind folgende: Die Qualität des Überladenen bestimmt ebenso die einzelnen Figuren wie die gesamte Komposition. Die Gesichter gehen häufig in Grimassen über. Sie erweisen sich sowohl Menschen- als auch Maskenfiguren zugehörig. Mit der Verschmelzung von Menschen- und Maskenfiguren und dem Thematisieren von Substanz und Hülle als einer Differenz von aussen und innen ist das für die Karikatur konstitutive Prinzip des Einkleidens bzw. Verkleidens eingeholt. Die Darstellung von Lastern unterstellt die Sein- und Scheinproblematik einer moralischen Lesart, die den dieser Kunstform wesentlichen Wahrheitsanspruch signalisiert. Indem Ensor von der Menschheit das Bild einer bedrohlichen Masse erzeugt und sich dabei als rettender Mittelpunkt in der Gestalt Christi inszeniert, handelt die Darstellung zugunsten „*der Gewinnung und Verführung des Partners*“ (Kris). Damit tritt zugleich die entsprechende Gegenbewegung in Kraft: die Bestrafung, da die Menschheit zur Masse karikiert ist. Über den malerischen Abstraktionsprozess gewinnt es die psychologische Qualität einer Auslöschung.

Die Malweise in Gestalt- und Formgebung sowie der Pinseltextur orientiert sich an kindlicher Darstellungsmanier, wobei die abstrakten, den Farbstoff gestisch verarbeitenden Partien einen Vergleich mit dem frühkindlichen Spiel der analen Phase nahelegen. Die den Witz charakterisierende Betonung der Klangassoziation gegenüber der Dingassoziation wird von Ensor in zweierlei Richtungen verfolgt. Zum einen über die sensationelle Qualität des Gegenstandsbezugs (der Umzug), der den Eindruck eines lauten, schrillen, disharmonischen und unsinnigen Lärmens auslöst. Zum anderen ist die Problematik zwischen Ding- und Klangassoziation auf der Malereiebenen aktualisiert, indem sich die Bildlichkeit unter die Bedingung eines prozessualen Übergangs vom Gegenstand zum freien Form- und Farbenspiel vorführt.

Obwohl alle diese Merkmale die Kunstform der Karikatur bestätigen, treten sie dennoch nicht funktional hinsichtlich einer zu erschliessenden, in der Realität liegenden Begebenheit auf. Vielmehr weisen sie die Eigenschaft einer Verrätselung auf.³⁴¹ Diese wiederum ist von der Aktualisierung der ästhetischen Autonomie einer genialisch determinierten Malerei motiviert.

³⁴¹ Vgl. G. Boehm, *Mythos als bildnerischer Prozess*, in: *Mythos und Moderne*, hg. von K. H. Bohrer, 1983, S. 528 – 543.

Das lässt sich von der Qualität der Mehrdeutigkeit des Bildes her begründen. Sie verhält sich nicht im Sinne einer Umkehrbarkeit auf eine bestimmte bloss vom Bild verkleidete Begebenheit hin, sondern tritt als offenes Sinnpotential irreversibel gegenüber einer eindeutigen Zuweisung hervor. Die für das Wiedererkennen des eigentlich gemeinten konkreten Ereignisses notwendige Linearität, die Bestimmbarkeit, welches Ereignis in ein anderes eingekleidet ist, fehlt. Statt der Rückbezüglichkeit auf ein Ereignis, das über das Gewand eines anderen angedeutet wird, werden mehrere verschiedene möglich, die im Sinne einer offenen Ereignismultivalenz auftreten. Die Absicht der Offenheit ist, über das Bild keine bestimmte Begebenheit zu bezeichnen, sondern so viele Ereignisse wie möglich zu projizieren. Diese Eigenschaft des Bildes ist das, was als Verrätselung bezeichnet werden kann, und weist so gleichermassen eine Nähe zum Rätsel wie zum Traum auf. Ihre Intention ist, die Menschheit an sich in überzeitlicher sowie überterritorialer Hinsicht als Masse zu entlarven. Darin, dass die Menschheit eine Masse ist, klappen denn auch alle erzählerischen Möglichkeiten schliesslich zurück. Es ist zugleich diejenige Aussage, die die karikierenden Momente als die einzig verbindlichen zulässt und die sich als soziale Wirksamkeit der tendenziösen Komik realisiert. Als Kulturkritik unter Verweis auf Christi Passion tritt sie zugunsten des genialischen Absolutheitsanspruchs auf.

Indem der Gegenstand der Karikatur in generalisierender Absicht die Menschheit als Masse ist, werden nicht nur Rückschlüsse auf eine bestimmte Begebenheit ausgeschaltet, sondern es wird auch die Rezeption des Bildes in der Eigenschaft eines Abbilds unterlaufen. Damit erfährt zugleich die Bestimmung der Karikatur, eine satirische Porträtkunst zu sein, eine auf Widerspruch zielende Relativierung.

Das leitet sich seinerseits sowohl aus dem Begriff der (Menschen-)Masse selbst ab als auch aus seinem Stellenwert innerhalb der spätromantischen Genieästhetik. Wie ausgeführt, bildet die (Menschen-)Masse den bedrohlichen Gegenwert zur Einzigartigkeit des überbegabten Subjekts. Für die Darstellung resultiert aus diesem Bezug auf die Vorstellung von Masse im Gegensatz zu allem Individuellen, dass sie eine Nichtindividualisierung zum Ziel hat. Daher erklärt sich, warum eine Wiedergabe bestimmter Personen nicht beabsichtigt ist; oder wenn Ensor konkrete Personen vorgeschwebt haben sollen, sie von ihm so typisiert worden sind, dass die Ähnlichkeit zwischen Vor- und Abbild in den distanzschaffenden Wahrscheinlichkeitsbereich entrückt worden ist.³⁴² Die individuellen Züge treten lediglich in der Dimension

³⁴² Einen mittelbaren Beweis dieser Behauptung liefert nicht zuletzt die Ensor-Forschung, die in ihren sich am Abbildverfahren orientierenden Bemühungen zu widersprüchlichen Ergebnissen kommt. Sucht etwa P. Haesaerts, gefolgt von G. Schiff, eine Menge an Korrespondenz zu lebenden Personen nachzuweisen, kommt McGough, jenen widersprechend, zu dem Schluss, dass eine tatsächliche Ähnlichkeit nicht nachweisbar ist bzw. dass es sich um eine lediglich symbolische Ähnlichkeit handelt. Siehe ders., *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University

auf, eine mögliche Ähnlichkeit zu erzeugen, mit der Absicht, „Durchschnittsgesichter“ zu produzieren. Und gerade in dieser Absicht, nämlich die der grösstmöglichen Allgemeinheit als entindividualisierende Typisierung, realisiert sich das Tendenziöse: Jedwede potentielle Unverwechselbarkeit löst sich zum Bestandteil der Masse auf, deren Wirkungsmacht, die bereits in der Spezifik ihres Ausdruck beschrieben ist, sich aggressiv gegen das Besondere und Einzigartige richtet. Damit kommt den potentiellen Porträts, die zwar formal die Karikatur als satirische Porträtkunst einholen, jedoch keine tatsächlichen Individuen repräsentieren, der freischöpferische Status von Erfindungen zu.³⁴³ Sie verhalten sich gegenüber der Wirklichkeit als ästhetischer Schein. Diese Scheinbarkeit wird von den Maskenfiguren und Grimassen weitergetrieben. Sie sind eine Hülle ohne einen Träger, ein Vordergrund ohne ein Dahinter. Der Unterschied zwischen Schein und Sein ist auf die Evidenz der bemalten Fläche hin aufgehoben. Die Maskenfratzen sprechen dem Menschlichen Scheincharakter zu und sind zugleich angesichts der Auflösung zu gegenstands-unabhängigen Passagen selbst zum Schein (*in positiver Bewertung zur Malerei als Farb- und Formenspiel*) erklärt. Die menschliche Substanz entschwindet gänzlich. Über die ihnen eigene Verzerrung wird zwar die der Karikatur wesentliche natürliche Einheit von Figuren zerstört, die personale Anbindung, wer im einzelnen deformiert wird, bleibt ungelöst. Die Verkleidung wird so zum Prinzip des freien, phantasiebegabten Gestaltens, zum freien Farb- und Formenspiel und nicht zur Verkleidung der Wirklichkeit.³⁴⁴ Der Vergleich mit der Wirklichkeit, an dem sich unsere Lust entzündet, spielt sich so zwischen der „Welt“ der Malerei, die die menschliche Realität charakterisieren kann, und der Welt der ausserbildlichen Realität ab. Die Malerei versteht sich dabei als die schöpferische Begabung des Genies, Formen wie Grimassen, Masken, Gesichter oder Personen zu erfinden sowie auch auszulöschen, bzw. sie kann den Vergleich mit der erscheinenden Wirklichkeit herstellen wie sie ihn zu überwinden vermag.

Auswertend lässt sich feststellen, dass Ensor die karikierende Kunstform wegen ihrer Doppelnatur beansprucht. Sie intendiert aufgrund ihres notwendigen Personenbezugs (*Porträtkunst*) die Realität, so wie sie gleichzeitig Differenzen gegenüber einer objektiven Wiedergabe (*Mimesis*) vornehmen muss.³⁴⁵ Die Differenzen als auf satirische Expressivität zielende Verzerrungen und Überladungen bilden das frei-

1981), New York und London 1985, S. 169 ff. Hier ist auch die entsprechende vorangegangene Literatur genannt.

³⁴³ Nach J. H. v. Waldegg enthält die Karikatur das Phantastische als Wesensmerkmal, in: Ders., *Ich*, 1991, S. 152.

³⁴⁴ Zur Problematik der Demaskierung als Offenbarung und Vision, siehe B. Growe, *Die Demaskierung der Natur. Zu den Landschaftsradierungen von James Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor*, 1986/87, S. 48 ff.

³⁴⁵ Zur historischen Diskussion und allgemeinen Orientierung hinsichtlich *Karikatur* und *Naturnachahmung* siehe: G. und I. Oesterle, Artikel *Karikatur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 697 – 701.

schöpferische Reservoir dieser Kunstform. Sie werden von Ensor gegen die Nachahmung der Wirklichkeit verstärkt vorangetrieben und kulminieren durch die Abstraktionstendenzen in ihrer Negation. Die Konsequenz ist, dass die ästhetische Autonomie des Bildes unter der Inanspruchnahme des mythischen Denkens in Abhängigkeit zur Kulturkritik im Namen des Genies behauptet wird. Ensor setzt die Karikatur im Sinne einer ästhetischen Reflexion ein und lässt sie produktionsästhetisch wirksam werden. Er mobilisiert diejenigen Denkprozesse, die zur Gestaltform Karikatur führen und aktualisiert sie als eine mythopoetische, über das Seelische agierende Leistung. Aus der Konzentration auf das mythische Denken erklärt sich, warum die karikierenden Formen nicht in einer Witzerzählung und der dazugehörigen Pointe aufgehen, sie also nicht rezeptionsästhetisch funktional auftreten. Statt dessen werden solche Ausdrucksdimensionen des Witzes zum Einsatz gebracht, bei der seine schöpferische Leistung mit der des Traums, dem Rätsel und dem Spiel als der frühkindlichen Form der Weltergreifung zusammenfallen. Die Aktivierung des im mythischen Denken liegenden gemeinsamen Bezugs bildet die Bedingung der Erscheinungsweise der Karikatur bei Ensor. Auf diese Weise begründet sich die Karikatur zu einer Sprachform des genialischen Subjekts und seiner definitiv über Gefühle und Affekte realisierten Ursprünglichkeit. Diese ihrerseits ist diejenige Instanz, die die Lebenserfahrung des Genies in eine originelle Bilderschaffung transformiert und seine Forderung nach Authentizität im Ausdruck auf die erstrebte eigentliche Wahrheit hin absichert. Inwiefern die über die Imaginationskraft in Antithese zur Mimesis sich begründende Karikatur gerade die Schnittstelle zur Groteske sucht, die als ein Spezialfall sowohl der Karikatur als auch der Arabeske zugehörig ist, wird im weiteren zu entwickeln sein.

3.2.2.2 Karikatur als ästhetischer Repräsentant der unästhetischen Realität

Die kulturpsychologische Perspektive auf die Karikatur in Abhängigkeit vom Witz ist für die Diskussion dieser Kunstform seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmend. Daneben konzentrieren sich die Auseinandersetzungen auf ästhetische Belange. Hierbei wird die satirische Porträtkunst in der Dimension eines formal experimentierenden Spiels mit Extremen im Zusammenhang mit Charakteristischen und Hässlichen in negativer Abhängigkeit vom Ideal, dem Schönen und Erhabenen, gebracht und kontrovers diskutiert.³⁴⁶

Seitens der aufklärerischen Ästhetik erfährt die Karikatur als „*une espèce de libertinage d'imagination*“ eine gewisse Duldung, die sich aus der Subsumierung unter das Wunderbare herleitet. Zugleich – und das ist die dominierende Einschätzung –

³⁴⁶ Ebenda, S. 697 f.

steht sie jedoch im Verdacht, allzu leicht der Einbildungskraft nachzugeben. Das führt wiederum zu der Beurteilung, dass ihre hervorragende Eigenschaft, die Stärke des Ausdrucks, sie eher dem Wahn als der Kunst nähere. Innerhalb der spätaufklärerischen Auseinandersetzung kommt es dann zu einer Umdeutung der Karikatur als Gegenfüßler des Ideals, um anschliessend vom Klassizismus als dem gänzlich anderen, in dem er seinen Todfeind sehen müsse (Johann Joachim Winckelmann), ausgegrenzt zu werden. Sie ist der ästhetische Widerpart und unästhetische Repräsentant der hässlichen Realität.³⁴⁷

Für die nachhegelsche philosophische Ästhetik gewinnt die Karikatur die logische Form der Negation der Negation. „*Erprobt wird dabei eine Dialektik, die den Sieg des Ideals auch im Gemeinsten und Partikulärsten noch garantiert*“ (G. und I. Oesterle). Insofern wird innerhalb dieses für das 19. Jahrhundert verbindlichen philosophisch-ästhetischen Diskurses die Karikatur zunehmend integriert. Sie wird zur notwendigen Gegengrösse, die das klassizistisch Schöne positiv begründet.

An welche ästhetischen Argumentationstendenzen Ensor mit **Der Einzug Christi in Brüssel** anknüpft und in welchem Sinne er sie umdeutet, ist nun auszuführen. Indem die Masse den Gegenstand der karikierenden Kunstform bildet und die Bildkonzeption zudem in das reproduktionsfähige Medium der Radierung übertragen ist, rekurriert Ensor auf die Karikatur als Kunst für die Massen. Damit kommt eine Bedeutung dieser Kunstform zum Tragen, die sie spätestens seit der Erfindung der Lithographie, 1795, gewinnt und die eine veränderte Bestimmung von Kunst einleitet. „*Die reproduzierbare Kunst der Karikatur wird die Kunst für die Massen und löst geschichtlich die schöne Kunst ab.*“³⁴⁸ Ensor beansprucht diesen aufgewerteten Stellenwert der Karikatur, da er Gegenstand, Form und Medium (*Masse, Karikatur und monumentales Bildformat* bzw. *Radierung*) zur Deckung bringt, um ihr als Gegenstand und als Adressat mit den ihr entsprechenden Mitteln einen Spiegel (*Negativbild*) ihrer selbst vorzuhalten.

Dadurch dass die Karikatur im Sinne einer Charakterisierung der Menschheit zugunsten der Erkenntnis ihres eigentlichen deformierten, als hässlichen, unmoralischen und daher lächerlichen Wesens auftritt, kommen die seitens der aufklärerischen Poetik aufgeworfenen didaktischen Erwägungen zum Einsatz. Möser und Flögel diskutieren diese Kunstform innerhalb des Niedrig-Komischen. Sie billigen der karikierenden Personendarstellung deswegen einen der Allgemeinheit zukommenden Erkenntniswert zu, weil bei standesmässigen Bildungsunterschieden man-

³⁴⁷ Ebenda; siehe auch G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 132 f.

³⁴⁸ G. und I. Oesterle, Artikel *Karikatur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 697.

che Fehler nur unter dem „*Vergrößerungsglas*“ oder durch Stigmatisierung erkannt werden. Darüber hinaus wird die Relevanz der Karikatur als abschreckende Strafe thematisiert (Knigge und Möser). Sie vermag regulierend in die immer breiter werdende Kluft zwischen der Legalität und der Moralität von Handlungen einzutreten, während die ästhetisch und psychologisch interessierte Mimik und Physiognomik eine dem Bürger privat wichtige Menschenkenntnis vermittelt. Sie wiederum berücksichtigt die Identität bzw. Differenz von Innerlichkeit und äusserer Erscheinung, von Empfinden und Ausdruck.

Da dieses Spiegelbild der Menschheit als Masse zugleich in dem Anspruch der Überwindung des Daseins mündet bzw. in der Transzendierung von der erscheinenden Welt gipfelt, verkehrt sich die Karikatur zugunsten ihrer Erlösung seitens des Genies (= *Künstler = Ensor*) und seiner malerisch-abstrahierenden wie originär-schöpferischen Leistung. Die Karikatur samt ihrer didaktischen Intentionen geht so in der ästhetischen Reflexion auf und fügt sich in das dialektische Muster der Negation der Negation, um den kulturkritischen Anspruch der spätromantischen Idealität künstlerisch zu realisieren. Das ästhetische Ergebnis – wenn es sich denn an der Kategorie des Schönen orientiert – tritt dabei nicht als das klassizistisch Schöne auf, sondern wird in der Bedeutung der Unabhängigkeit von der erscheinenden Welt (= *das Dasein in seiner Negativität = das Hässliche = Masse*), als prozessuales, abstraktes Farb- und Formenspiel wirksam, das auf die Rezeption einer in kontemplativer Betrachtung aufgehenden freien Anschauung pocht.

Bemerkenswert dabei ist, dass Ensor die von Winckelmann aufgebrachte Bestimmung der Karikatur, ein Gegenfüßler des Ideals zu sein, aufgreift, wie er zugleich eine Umwertung vornimmt. Statt die Karikatur zum Todfeind als dem unästhetischen Repräsentanten der unästhetischen Realität zu erklären, setzt er diese Kunstform in ihrer traditionellen Bindung an das deformierte Porträt ein, um die Todfeinde Christi (= *Menschheit*) als lebensbedrohliche Gegner des Genies (= *Ensor*) vorzustellen. Die Intention und Intensität des Ausschliessens wird demnach beibehalten. Indem Ensor die freischöpferischen Anteile gegen die Naturnachahmung eigens vorantreibt – denn die Porträts sind Scheinporträts – ist mit der karikierenden Manier (= *Deformation im Sinne des Satirischen*) das Thema der Überwindung der erscheinenden Welt formuliert. Die formalen, die Einbildungskraft repräsentierenden Charakteristika sind so im Sinne der Überwindungsabsicht eingesetzt, um das, was der Genialität existentiell feindlich entgegensteht, durch die Leistung des Genies für besiegt zu erklären. Im Unterschied zum Klassizismus ist folglich der Karikatur nun ein kunstkonstitutives Potential zugesprochen. Das dem Klassizismus Gegenläufige begründet sich dabei aus der differentiellen Stellung zum Potential der Einbildungskraft, das nicht nur einseitige, dem Ideal des Schönen unterstehende Formationen hervorzu- bringen vermag, sondern auch solche, die widersprüchlich diffus und damit mannig-

faltig sein können und die zugleich hässlich und komisch wirken. Die Karikatur als verzerrte Gesichtsbilder kreierende Malleistung ist so zum ästhetischen Repräsentanten der unästhetischen Realität im Zeichen genialischer Kulturkritik umgedeutet. Die Gegnerschaft zwischen Karikatur und Klassizismus entspringt der gemeinsamen Opposition gegen die einfache Naturnachahmung. Diese partielle Übereinstimmung in der Behandlung der gemeinen Natur ist es denn auch, die die Anerkennung der Karikatur seitens des Klassizismus als eines ebenbürtigen Gegners bedeutet.³⁴⁹ Ensor greift auf die gemeinsame Opposition und den sie begleitenden Konflikt zurück, um jedoch dann die Karikatur gegen den Klassizismus zugunsten spätromantischer Genieästhetik als hochgradig kunststiftend zu manifestieren.

Da Ensor zudem den Übergang von der erscheinenden Welt über die Sphärendualität und das entlang einer ambivalenten Grenzziehung von *gegenständlich* zu *ungegenständlich* thematisiert und dabei den Gegenstandsbezug unter die Bedingung der Differenz *Realität* und *Phantasie* – also Figuren, die das menschliche Dasein betreffen, und solche der Phantasie – stellt, wird die mit Wieland einsetzende Unterscheidung von Karikatur und Grotteske wirksam.

Wieland, der seine Differenzierung in Abhängigkeit zur Naturnachahmung entwickelt, spricht denjenigen Karikaturen das Prädikat der Grotteske zu, bei denen „*der Maler, unabhängig von Wahrheit und Ähnlichkeit, sich [...] einer wilden Einbildungskraft überlässt, und [...] bloss Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuern Schöpfungen wecken will*“.³⁵⁰ Da Ensor jedoch beide Figurationsarten über sein Imaginationspotential definiert, wird auf der produktionsästhetischen Ebene die Unterscheidung aufgehoben, bzw. das Karikaturhafte wird im Hinblick auf ein Grotteskes hin relativiert. Damit will gesagt sein, dass lediglich die Formationsarten und keine graduellen Unterscheidungen hinsichtlich des Anteils der Einbildungskraft, den Kontrast von *Karikatur* und *Grotteske* als Realitätsbezug gegenüber einer fiktiven Sphäre zulassen.

Indem Ensor, als Christus von Phantasiefiguren umgeben, in die Stadt einreitet und diese Passage wiederum den Grenzbereich zwischen Dies- und Jenseits einholt, ist entlang des Übergangs von *Karikatur* zur *Grotteske* auch das Thema von Kunst und Wahn im Sinne der Melancholikerproblematik als des Grenzgängers aktualisiert. Ihm – wie im Zusammenhang mit dem Gemälde **Die Qualen des heiligen Antonius** (Abb. 44; 2.4. C) deutlich wurde – obliegt die Latenz des Wahnsinns. Als *melancholia artificialis* ist jedoch der potentiellen Krankheit zugleich das Moment der Kontrolle immanent.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Zit. nach G. und I. Oesterle, ebenda.

Auch in **Der Einzug Christi in Brüssel** ist das genialische Thema der ästhetischen Grenze auf der Erzähl- wie auf der Darstellungsebene reflektiert, um durch den Übertritt auf die Kunstform *Arabeske* die Argumentation auf den genialischen Erlösungsanspruch hin zu vollziehen.

3.2.2.3 Arabeske als die ursprüngliche Form der Phantasie

Der Grund, der den oberen Grenzstreifen im Sinne eines Ornaments bestimmt, ist die Kombination aus der rahmenartigen Plazierung mit der Ungegenständlichkeit. Der gegenstandsunabhängigen Partie die Eigenschaft einer Rahmung zuzusprechen, ergibt sich auch aus ihrer Antithetik zum gegenstandsbezogenen Teil. Diese prinzipielle Differenz hebt den ungegenständlichen Rahmenverlauf in den Status, das Gegenständliche zu begleiten. Die Ungegenständlichkeit insistiert dabei auf die grundsätzliche Potenz des Ornamentalen, völlig abstrakt sein zu können, und steuert im weiteren auf das von Kant aufgebrachte Verständnis vom *zweckfreien Formenspiel*³⁵¹. Wird die Zweckfreiheit durch die Unabhängigkeit vom Gegenstandsbezug eingeholt, erfährt der Begriff des Spiels seinen Niederschlag in der Aktualisierung dessen, wie der abstrakte Formenverlauf zustande gekommen ist: nämlich als eine sich durch das verschiedenartige Auftragen von Farben mannigfaltig einstellende selbstbezogene Entwicklung. Damit erfährt die Kantsche Festlegung des sinnlichen Spiels eine Modifikation zugunsten einer produktionsästhetischen Lesart. Das sinnliche Spiel ist der freischöpferische Umgang mit denjenigen Anteilen, die ein Bild substantiell konstituieren, folglich die Interaktion, die sich zwischen der Leinwand, dem Farbstoff – etwa in seiner Wechselhaftigkeit im Aggregatzustand oder seiner Fähigkeit, als Farbwert in Kombination mit anderen unendlich reich an Nuancenbildung zu sein – dem Pinsel, der mit seiner jeweiligen Beschaffenheit den Farbstoff eine Struktur verleiht, sowie dem Maler, der das alles initiiert hat. Ihm kommt die Aufgabe zu, die Balance zwischen seinen Möglichkeiten, die Mittel zu beherrschen oder sie im Sinne des Zufalls eigenmächtig agieren zu lassen, zu steuern. Hierzu gehört auch die Wechselwirkung von Mittel und Künstler hinsichtlich der Einbildungskraft. Folglich die Problematik, inwieweit der Maler den Mitteln imaginationsfördernde Möglichkeiten zuspricht bzw. abverlangt, er also beim Malen auf die von ihnen ausgehende Eigenwirkung zurückgreift. Schliesslich sei auch diejenige Entscheidungsgewalt erwähnt, die die Grenze festlegt, bis zu welchem Grad dieser Prozess als Lust am Formen im Bild eigens aktualisiert erscheinen soll. Indem Ensor die abstrakten Formationen an den malerischen Handlungsverlauf als sich nach und

³⁵¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1963, § 16, S. 70.

nach einstellende Folgereaktion aus dem Aufeinanderwirken aller beteiligten Größen bindet, plädiert er nicht nur für die Vergegenwärtigung ihrer Entstehung, sondern erklärt das freie Formbilden zum Ziel der malerischen Leistung.

Die Freiheit vom Zweck hört bei diesem Spiel jedoch dort auf, wo ihm die Aufgabe zukommt, ästhetisch sinnstiftend hinsichtlich des gesamten Bildes, und das in bezug auf die Wirklichkeit, wirksam zu werden. Gemeint ist, dass das Spiel als ornamentartiger Rahmenverlauf die Bedeutung der ästhetischen Grenze beansprucht. Sowohl nach aussen, zum Leben hin als auch nach innen, hinsichtlich der Gegenständlichkeit, behauptet es kraft seines medialdeterminierten Selbstbezugs samt der Freiheit, nichts Dingliches zum Ziel zu haben, das Bild als gemalte Faktizität. Alles Gegenständliche, das ja als solches den Vergleich mit der Aussenwelt evoziert, ist unter die Bedingung, de facto gemalt zu sein, gestellt. Aus dieser Prämisse heraus drängt es auf einen amimetischen Status. Alles Gegenständliche ist von dem „Rahmenwerk“ pointiert zur malereideterminierten Realität³⁵² aus der Bedingung der Einbildungskraft des künstlerischen Subjekts heraus erklärt. Auf diese Weise verhält sich das Bild gegenüber der Tatsache, aus Farbstoffkonstellation zu bestehen, authentisch, so wie es sich hinsichtlich der Korrespondenz zur erscheinenden Welt wahrheitsgemäss als ästhetischer, vom Spieltrieb des Künstlers motivierter Schein bezeugt. Diese Erkenntnis will sich jedoch nicht nur neu, sondern vor allem auch in ihrer provokanten Absicht bewertet wissen, da sie die Festlegung, die Malerei habe die Wirklichkeit wiederzugeben, im Fundament zu erschüttern trachtet, um gegenläufig zu verkünden: Weil die Malerei ihren Grund nicht im Gegenständlichen hat, sondern im freien Formenspiel des genialischen Subjekts, ist das Dingliche, das sie formiert, von ebenjener Natur; und nur in der Adäquatheit zu sich selbst vermag sie von der Negativität des Diesseits erlösend zu wirken. Der Bezug auf das Ornament leistet den Appell hinsichtlich des Übergriffs auf das Leben geradewegs darum, da es aufgrund seines Charakters, auch Gebrauchsgegenstände und insofern Dinge des Alltags zu verzieren, bereits sein Bestandteil ist. Dabei überflügelt es deren Funktionsstatus bzw. stellt der blossen Nützlichkeit eine ihn übersteigende Dynamik der interesselosen Phantasie entgegen.³⁵³

Für den hier vorliegenden Zusammenhang sind diese Kausalitäten deswegen essentiell, da sie deutlich machen, dass das ornamentgemässe *Beiwerk* zum eigentli-

³⁵² Zur Problematik der Differenz von Bild und Bilderscheinung, siehe G. Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie* Nr. 5, 1973, S.118 – 138 (bes. S. 119).

³⁵³ Bei seiner Unterscheidung der „freien Schönheit“ von einer „bloss anhängenden Schönheit“ wählt Kant als Beispiel für jene „die Zeichnung à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten“, in: ders., *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1963, § 16, S. 70.; Vgl. auch F. L. Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1987; sowie M. Moser, *Zur Kritik des Ornaments. Spiel und Gegenspiel*, hg. von B. Schmidt und G. Raulet, Wien 1993.

chen *Hauptwerk* erklärt ist. Dementsprechend ist das zweckfreie Formenspiel mit der Gewichtung von Ernsthaftigkeit aufgeladen.³⁵⁴

Indem die Rahmenpassage mit ihren Ornamentimplikationen nicht akzidentiell, sondern funktional in den Prozess der Kunstbehauptung eingegliedert ist, knüpft Ensor an die vom Klassizismus aufgebrachte ästhetische Inanspruchnahme des nun nicht mehr bloss schmückenden Beiwerks an.

Wie Günter Oesterle in seinem Aufsatz „*Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente: Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*“³⁵⁵ deutlich macht, wurde die Unterscheidung zwischen *Spielerei* und *ernstem Spiel* anhand des Ornaments für den Klassizismus deshalb konstitutiv, weil es seine ästhetische Position an zugespitzter Stelle abklärte. Die Differenzierung war im wesentlichen von zwei Motivationen getragen. Zum einen sollte aus der Orientierung an der Antike heraus der eigene Spielcharakter als Kunst, und das in Opposition zum kruden Leben, behauptet werden. Zum anderen sollte in Analogie zum erkenntniskritischen Verfahren – nach Plan und Zweck – die Aufmerksamkeit der Seele von keinem kleinlichen, kindischen und die Einbildungskraft unnütz verleitenden Spiel abgelenkt werden.

*Die Zierrath muss also nichts Fremdartiges enthalten, sie muss nichts enthalten, wodurch unsere Aufmerksamkeit von der Sache selbst abgezogen wird, sondern sie muss vielmehr das Wesen der Sache, woran sie befindlich ist, auf alle Weise andeuten, und bezeichnen, damit wir in der Zierrath die Sache selbst gleichsam wiedererkennen und wiederfinden. Je bedeutender daher die Zierrath ist, desto schöner ist sie.*³⁵⁶

Das wiederum ist auf die die klassizistische Kunst definierende Aufgabe zu beziehen, nämlich das innere Wesen des Gebildeten allenthalben auf seiner Oberfläche durchschimmern zu lassen. Die Durchbildung der Oberfläche wurde als eine von der Substanz restlos durchdrungene angestrebt, und die „*Bestimmtheit der Form*“ wurde zur wichtigsten Formel des Klassizismus. Dabei wurde die Sonderung des ein-

³⁵⁴ Die Beiwerk/Hauptwerk-Problematik als *erstes Spiel* und *Spielerei* drückt sich im 20. Jahrhundert in dem Kriterium *dekorativ* aus, das sich im kunstkritischen Sprachgebrauch entwickelt hat, um die Differenz zwischen einer „sinnvollen“ abstrakten Malerei und einer „sinnleeren“ zum Ausdruck zu bringen. Vgl. etwa E. H. Gombrich, *Ornament und Kunst, Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.

³⁵⁵ G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 119 – 139.

³⁵⁶ K. Ph. Moritz (*Die Säule. Sind die architektonischen Zierrathen in den verschiedenen Säulenordnungen willkürlich oder wesentlich?*, S. 110) zitiert nach G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984 S. 121.

zelen aus seiner nächsten Umgebung zur Bedingung für das Zustandekommen des Gebildeten. Durch die Beharrung auf der Bestimmtheit der Form, erklärt sich, warum gerade das Ornament, und das insbesondere auch in seiner rahmenden Funktion, zum Filter, zum Grenzhüter der Autonomie der Kunst nach innen und ausen werden konnte: nämlich, um die mit ihm einhergehende überschüssende Suggestionskraft auf ein „*Wesentliches*“ hin – auf das *Gebildete*, das *Organisierte*, *Geordnete*, *Einheitliche* und *Stilisierte* – zu reinigen.

Das klassizistische Thema der Ausgrenzung des *Zufälligen*, *Unorganisierten*, *Ungebildeten*, *Amorphen*, *Mannigfaltigen* und *Chaotischen* ist es denn auch, das Ensor mit seiner ornamentartigen Rahmensituation aufnimmt. Er leistet dies – wie auch schon bei der Karikatur – jedoch ebenfalls in keiner den Klassizismus bestätigenden Absicht, sondern in romantischer Denkmanier aus Opposition zu jenem. Das vom Klassizismus Ausgegrenzte wird von Ensor ästhetisch positiv, also kunstkonstituierend, behauptet. Die Rahmen-Ornament-Problematik tritt nämlich bildimmanent auf und begründet so den Kunststatus des Bildes. Der Negation des vom Klassizismus Ausgegrenzten ist damit ein zusätzlicher Nachdruck verliehen.

Dass Ensor seine spätromantische Position in Antithese zur klassizistischen entwickelt, belegt nicht allein die Inanspruchnahme des Ornamentalen, sondern insbesondere dessen Spezifik, die dem Prinzip der *Arabeske* zuzuordnen ist.

Die *Arabeske* ihrerseits ist diejenige Kunstform, anhand der der Klassizismus seine Ornamentästhetik als Grenzziehungsproblematik pointiert entwickelte. Als auf die innere Form ausgerichtete Gestaltungsweise forderte sie widersprüchliche Haltungen heraus:

[...] *ihre ornamentale Leichtigkeit, ihre flüssigen und zweckfreien Formen faszinieren, ihre Tendenz, sich gänzlich vagierender Einbildungskraft zu überlassen, hingegen ängstigt.*³⁵⁷

Die formalen Gründe, die für die Präsenz der Kunstform *Arabeske* als ein arabeskes Gestaltungsprinzip in **Der Einzug Christi in Brüssel** sprechen, sind einmal die abstrakte Rahmenpartie und ihr Ornamentcharakter als ein malerischer Selbstlauf mit seinem Appell, sich gänzlich der Einbildungskraft zu überlassen. Die Aufforderung bekommt durch die phantastischen Figuren, die dem Rahmenwerk nach unten hin folgen, eine Konkretion. Indem das malerische Wie darauf insistiert, ein Entwicklungsspiel im Selbstbezug zu sein, wird auf der produktionsästhetischen Ebene die Parallele zu dem austreibenden Lauf eines Rankenwuchses evoziert.³⁵⁸ Die aus dem malerischen Spieltrieb erwachsenen Figuren, Masken und Köpfe formen zu-

³⁵⁷ Ebenda, S. 132.

³⁵⁸ Zum Wuchern des Ornamentalen als Beschreibung einer Dialektik der ästhetischen Grenze, siehe H. Focillon, *Das Leben der Formen*, Tübingen / Basel 1954.

dem das Prinzip der Arabeske auf ihre seit der italienischen Renaissance bekannte Variante der Grotteske hin aus. Da die Bildlichkeit in ihrer Summe aufgrund der Formenvielheit und Richtungsdissoziation die vegetabilische Metaphorik des Wucherns freisetzt und dabei das Flüssige der Formen zugleich einen Vergleich mit dem Modus des Strömens³⁵⁹ sucht, bedient sie die ästhetische Kategorie des *Mannigfaltigen*. Das Mannigfaltige, das für den Klassizismus der Einheit übergeordnet ist³⁶⁰, ist seinerseits ein weiteres Attribut, das die *Arabeske* definiert.

In dem Masse, wie Ensor die Kunstform *Arabeske* an das ästhetisch-genialische Thema im Zeichen der Kulturkritik bindet, wird die Korrespondenz zu Friedrich Schlegels ästhetischer Charakterisierung der Französischen Revolution, eine „*tragische Arabeske*“ zu sein, unausweichlich. Denn Ensor führt über das Stilmittel des Arabesken die Menschheitsgeschichte als ein Überwindungsbegehren vor, das wegen der Diesseitsimmanenz der Menschheit (= *Masse*) für triebhaft unkontrolliert mithin konfliktgeladen aggressiv erklärt ist.

Die Voraussetzung für Schlegels Vergleich der Französischen Revolution als „*furchtbarste Grotteske*“ des Zeitalters und als „*tragische Arabeske*“ bildet die Überlegung, das Arabeske sei die älteste und ursprüngliche Form menschlicher Phantasie. Insofern repräsentiere es das ursprüngliche Chaos menschlicher Natur. Dies wiederum begründet sich aus der Gegenüberstellung des Arabesken mit dem mythologischen Denken. Die Mythologie ist hierbei anthropologisch aufgefasst, was seinerseits auf die Neudeutung dieser von Karl Philipp Moritz zurückgeht. Er veröffentlichte sie 1791 in der „*Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten*“. Hier wird die Mythologie als der menschheitlichen Geschichte, ihrer Bewusstseins- und Phantasiegeschichte zugehörig interpretiert. Als Mythologiegeschichte von Uranus zu Jupiter wird sie zur Zivilisationsgeschichte vom Chaotischen, Schrecklichen, Zerstörerischen zum Schönen und Humanen.³⁶¹ Wie Oesterle weiter ausführt, erlaube Moritz die darin dargestellte Zivilisationsteologie vom Schrecklichen, Zerstörerisch-Archaischen des Uranus zum Schönen und Menschlichen des Jupiterreiches einen legitimen Rückblick auf das schon Überwundene, Archaische. Nachdem Jupiter im Götterkrieg seinen Vater Saturn entmachtete hatte, verlor das Chaotische, Archaische seine zerstörerische Macht. Es konnte als Vergangenes im Vergleich zur gegenwärtigen Gewaltherrschaft Jupiters zum Inbegriff von Freiheit und Ungezwungenheit werden. Die Durchsetzung des Geordneten, Vernünftigen, Schönen und Stilvollen – hier des Klassizistisch-Schönen, dort des Jupiterreiches – wird damit für den Klassizisten Moritz zur unverzichtbaren historischen Bedingung, anschließend das Un-

³⁵⁹ Siehe 2.3.2.1.

³⁶⁰ G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 135 f und Anm. 73.

³⁶¹ Ebenda, S. 137.

gebundene, Freie, ja Archaische zu lizenzieren. War für Moritz der Zusammenhang von mythologiegeschichtlicher Vorstellung des goldenen als freien, ungezwungenen und gleichberechtigten Zeitalters auf der einen Seite und der 1793 von ihm vorgelegten formalästhetischen Bestimmung des Arabesken als Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes von der Einheit in der Mannigfaltigkeit auf der anderen Seite noch ein mittelbarer, wird er von dem Romantiker Friedrich Schlegel in seiner „Rede über die Mythologie“ ein ausdrücklicher:

[...] diese reizende Symmetrie von Widersprüchen [...] schein(t) mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiss ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie [...] Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.³⁶²

Der Unterschied, den Schlegel hinsichtlich Arabeske und Revolution fällt, ist die Künstlichkeit jener, die als solche eine geordnete Verwirrung stifte und eine schöne Verwirrung der Phantasie ermögliche, die zur Kontemplation zurücklenke. Durch die Künstlichkeit vermeide sie das „graue Chaos, die Verzerrung der Französischen Revolution“ (Moritz).

Mit der Besinnung auf die Arabeske als einem Modell für die ursprüngliche Artikulationsform geht der Gedankengang einher, dass die durchgängige Reflexionsbildung des modernen Lebens, im Unterschied zur Antike, sogar die Möglichkeit von Kunst überhaupt in Frage stellt. Der Arabeske kommt so die Funktion zu, das Chaotisch-Ursprüngliche wieder herzustellen. Sie ist dabei eine Methode, die ihre Bedeutung über den Spielbegriff definiert und als solche dem Leben, der Wirklichkeit, entgegenzusetzen sei:

[...] das ganze Spiel des Lebens [muss] wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt werden.³⁶³

Die Totalisierung des Spielbegriffs ist die Folge, deren Sinn auf die Distanzierung von der Gegenwart zugunsten einer Ganzheitsperspektive abhebt.³⁶⁴

Angesichts dieses Anspruchs nimmt die Arabeske den Stellenwert einer Grenzstation ein. Sie ist jedoch erst ein Vorposten hinsichtlich des zu Erreichenden:

³⁶² F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*, 1976, S. 319 (bei Oesterle zitiert, S. 138).
³⁶³ Zitiert nach G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 138.

³⁶⁴ Ebenda.

[...] für jetzt führe der moderne Versuch, das Leben in seiner Totalität darzustellen, nicht mehr zum Epos zurück, sondern zum Roman, der amimetisch nur als Arabeske ästhetisch konsequent sei.³⁶⁵

Die Arabeske ist bei Schlegel noch – in klassizistischer Denkmanier – von der hohen Kunst unterschieden. Ihre an räumlicher Vorstellung orientierte Unterordnung innerhalb einer Hierarchie ist dabei von dem verzeitlichten Nacheinander der Sukzession abgelöst. Das Untergeordnete ist zum Vorläufigen geworden, die Grenze der alten Kunst zum Durchbruch einer neuen zukünftigen Kunst.³⁶⁶

Bildet demnach die Arabeske bzw. das Arabeske für Schlegel eine Art Provisorium, in dem das Leistungssoll lediglich angelegt ist, wird es für Ensor zu einem Gestaltungsprinzip, durch das das Genie seinen an die Absolutheit gebundenen Erlösungsanspruch hinsichtlich des Daseins vollzieht.

3.2.2.4 Der Bezug von Karikatur und Arabeske aufeinander

Wie sich aus dem bisherigen ableitet, setzt Ensor bei **Der Einzug Christi in Brüssel** gerade die beiden Kunstformen ein, die wegen ihres exponierten Bezugs zur Einbildungskraft zu bedeutenden Grenzgängerkünsten des Klassizismus wurden.³⁶⁷

Hierbei Nachdruck auf den Bezug zum Klassizismus als reaktiver Entwicklung seitens romantischer Genieästhetik³⁶⁸ zu legen ist darum notwendig, da sich die Ausgrenzungstendenzen des Klassizismus eben an den ästhetischen Kategorien der *Karikatur* und *Arabeske* abklärten.

Beide setzen zu ihrer Konjunktur den Klassizismus voraus; seine Gesetze eröffnen erst ihren ästhetischen Spiel- und Konfliktraum; seine Vertreibung des Zufalls erlaubt beiden erst das planvolle Umgehen mit dem Zufall, sein Verfahren der Abstraktion ermöglicht erst ihre Aufhebungsversuche im Chaos des

³⁶⁵ Ebenda, S. 139.

³⁶⁶ Ebenda.

³⁶⁷ Zwar wurde der Einsatz sowohl des Karikaturhaften als auch des Arabesken als Stilmittel Ensors beobachtet, ihre ästhetische Bedeutung als Kunstformen oder gar ihr Bezug aufeinander wurden in Sinne eines ästhetischen Diskurses weder erkannt noch ausgewertet.

³⁶⁸ Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 121 ff und 309 ff.

*Konkreten und der Vielfalt der Formen. Karikatur und Arabeske ... sind aber untereinander gegenläufig strukturiert.*³⁶⁹

Die Gegenläufigkeit fasst Oesterle wie folgt: Während der Klassizismus die *Karikatur* zunächst gänzlich ausgrenze, führe der Grenzkrieg mitten durch die *Arabeske*. Blicke die *Karikatur* gegenbildlich an der klassizistischen Proportions- und Massästhetik orientiert und die übertreibende Einbildungskraft an die Mimesis gebunden, sei die *Arabeske* hingegen auf die „*innere Form, auf das zweckfreie und interesselose Spiel der Einbildungskraft*“ ausgerichtet. Sie übertreibe die Autonomie des ästhetischen Spiels zur Spielerei.³⁷⁰

Werden die Ausführungen auf Ensors **Der Einzug Christi in Brüssel** übertragen, wird nicht nur deutlich, dass das seitens des Klassizismus wegen seiner extremen Bindung an die Einbildungskraft Ausgegrenzte zur eigentlichen Bedingung der genialisch motivierten Kunst erklärt ist, sondern dass auch eine Aufhebung bzw. Umdeutung der Gegenläufigkeit stattfindet.

In dem Grad die karikaturhaften Momente die Loslösung von der Nachahmung praktizieren, entfällt auch die Relevanz des Mimesis-Kriteriums als Unterscheidungskategorie zwischen *Karikatur* und *Arabeske*. Statt über den Kontrast von Mimesis gegenüber der inneren Form des freien Spiels der Einbildungskraft zu agieren, legt Ensor den Akzent allein auf dieses, und das aus der Nähe zum Mythos und zur Ursprünglichkeit. Die Einbildungskraft ist zur gemeinsamen Bedingung beider Kunstformen erklärt. Damit ist die zentrale Behauptung aufgestellt, dass *Karikatur* und *Arabeske* in ein und derselben Instanz ihre Begründung haben, nämlich in der freischöpferischen Begabung des Malers (= *Genie*). Die vom Klassizismus formulierte Gegenläufigkeit ist so aufgehoben bzw. sie ist verlagert. Sie ist unter der gemeinsamen Prämisse des genialischen Potentials zur Differenz von Figurativem gegenüber Abstraktem überformt. Aus dem gemeinsamen Bezug zur Einbildungskraft des Genies erfährt nun die gegenläufige Strukturiertheit die Bestimmung, die mannigfaltigsten (= *alle*) Formen hervorbringen zu können. Die Polarität von *Karikatur* und *Arabeske* steht sodann für die Fähigkeit des Genies, extreme Gegensätze in sich zu vereinigen. Das wiederum korrespondiert mit seinem Anspruch auf schöpferische Universalität sowie auf Omnipotenz.³⁷¹

Diese Überlegung wird nicht zuletzt von der *Groteske* gestützt. Als Grenzfall sowohl der *Karikatur* als auch der *Arabeske* wirkt sie als integratives sowie transitorisches Element, dem die Überwindung der Gegenläufigkeit immanent ist. Sinnigerweise ist sie nicht nur die vermittelnde Passage zwischen den beiden vom Klassizismus unter

³⁶⁹ G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 132

³⁷⁰ Ebenda.

³⁷¹ Vgl. **2.2.3.2.**

umgekehrten Vorzeichen ausgegrenzten Kunstformen, sondern ist auch derjenige Bereich, dem Christus/Ensor angehört.

Über die *Groteske* erfährt der Bezug von *Karikatur* und *Arabeske* aufeinander eine ambivalente Grenzziehung, die einen dialektischen Prozess freisetzt. Dieser unterliegt der Motivation, das unästhetische Dasein auszuschliessen, um die genieästhetisch determinierte Malerei als die bessere Gegenwelt im Hinblick auf die Vorstellung des absoluten Seins zu behaupten. Wie bereits ausgeführt, entsteht einmal eine Differenzierung zwischen figurativer und abstrakter Partie, das andere Mal drängt sie nach der Unterscheidung der phantastischen Sphäre gegenüber der der Realität. Dabei gewinnt die untere (= *niedrigere*), von der Kunstform *Karikatur* repräsentierte Sphäre der Realität aus dem Kontrast zur phantastischen die Bedeutung des geniefeindlichen Daseins. Im Unterschied zu denen der *Karikatur* sind die Figuren der *Groteske* mit positiver Expressivität aufgeladen. Über die Bindung des Phantastischen an die Abstraktion als *Arabeske* ist die Sphäre des Daseins sodann unter das Prädikat der Überwindung, Überwindung von der erscheinenden Welt, gestellt. Damit vermittelt sich, dass die *Karikatur* aus der Differenz gegenüber dem Phantastischen die Wirklichkeit in ihrer Negativität als das Hässliche und Böse vorstellt. Durch die Akzentuierung der gemeinsamen produktionsästhetischen Bedingung der Einbildungskraft untersteht sie jedoch zugleich auch der Prämisse des zweckfreien Formenspiels, was wiederum aus der Distanzierung von der Bindung an die Nachahmung resultiert. Die *Karikatur* erfährt in produktionsästhetischer Hinsicht eine Subsumierung unter das Prinzip des *Grotesken*. Über die Verdrängung der Mimesis zugunsten der Realisation der Einbildungskraft als eines spielerischen von der Bedingtheit des Daseins losgelösten Maltriebs des künstlerischen Subjekts wird sie somit zum Träger des genialisch-messianischen Erlösungsanspruchs. Gegenläufig bedeutet für die *Arabeske* die Korrespondenz zur *Karikatur*, dass sie mit Ernsthaftigkeit aufgeladen wird. Denn für sich genommen, stünde sie als abstraktes Element für das interesselose und zweckfreie Spiel der vagierenden Einbildungskraft. In dem Masse Ensor den Zufall, die Innerlichkeit sowie die Lust (= *Leidenschaft im Sinne der Passion*) am Malen zur Bedingung ihrer Erscheinung erklärt, würde sie sich, isoliert betrachtet, dem Verdacht ausliefern, sich mit dem ästhetischen Spiel in Spielerei und Chaos zu verlieren. Das wiederum widerspräche dem genialischen Anspruch auf hochgradige Sinnfülle. Aus dem Bezug auf die *Karikatur* als Überwindung des Nachahmungsgebots heraus gewinnt das abstrakte Formenspiel jedoch die Bedeutung, als ursprüngliche Freiheit und Ungebundenheit von der Negativität des Daseins erlösen zu können. Folglich beansprucht das *Arabeske* bei Ensor die Bedeutung des *ernsten Spiels*.

Die beiden Kunstform *Arabeske* und *Karikatur* strukturieren das Bild **Der Einzug Christi in Brüssel** im Sinne des Bild-im-Bild-Prinzips. Dieses verfolgt die Absicht,

das Thema der Sphärendualität zu formulieren, das seinerseits an die Überwindung und Ausgrenzung der geniefeindlichen, unästhetischen Realität gebunden ist. Die Sphärendualität entlang eines Bildes im Bild zu formulieren, ist ein wesentliches Stilmittel Ensors. Seine Funktion ist, den ästhetischen Status des Bildes eigens zum Bewusstsein zu führen bzw. das Bild im Sinne einer ästhetischen Problematik zu thematisieren.

Innerhalb dieser Arbeit konnte das Bild-im-Bild-Prinzip bei der Mehrzahl der Werke nachgewiesen werden. Dabei beinhaltet es die Metaphorik eines Spiegels als eines Reflexionsprogresses im Hinblick auf die Kristallisation des eigentlichen Wahrheitsanspruchs. Das findet beim **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker** (Abb. 30) eine konkrete Verbildlichung und erfährt bei **Der Schmerzensmann** (Abb. 38) durch das Zitieren von *Vera Ikon* wohl die wörtlichste Ausdeutung auf eine wahrgemässe Übersetzung (= *Lebensabdruck*) hin. Die Reminiszenz an den Topos, der das Bild nach dem Modell einer Spiegelung der Wirklichkeit denkt³⁷², ist jedoch abermals lediglich darum zum Einsatz gebracht, mit dem Ziel das damit einhergehende traditionelle, auf Objektivierung zielende Leistungssoll des Abbildens für überwindungswürdig und für bloss scheinhaft zu erklären. Gegenbildlich zum Illusionismus wählt Ensor mit seiner Malerei und dem Kompositionsschema „*Bild im Bild*“ als Formulierung der ästhetischen Grenzproblematik eine Wahrheitsmethode, die sich an der mehrmaligen Umkehrung des Ausgangsbildes – Spiegel im Spiegel – orientiert und einem Abstraktionsprozess als Deformation bzw. sukzessive Distanzierung von der Wirklichkeit untersteht. Die Abstrahierungstendenz in Ensors Werk sucht dabei zu dem „Grund“ des Bildes vorzustossen, der seine Erscheinung unter die Bedingung seiner Medialität in Abhängigkeit von der schöpferischen Organisation des bildschaffenden Materials seitens des Künstlers stellt. Die Findung von Wahrheit will nicht zu einem Schein von Wirklichkeit vordringen, sondern zu der Faktizität des Bildes als einem gemalten Sein und dem darauf basierenden Wirkungspotential. Nur wenn die Bildlichkeit die eigene Realität offenlegt – so lässt sich Ensors Ansatz deuten –, vermag sie die Problematik zwischen künstlerischer Autonomie und ausserbildlicher Wirklichkeit wahrheitsgemäss zu reflektieren.

Die Mittel, über die Ensor die Ineinanderlegung eines Bildes in ein anderes akzentuiert, sind formal jeweils unterschiedlich zum Ausdruck gebracht. Neben der unmittelbaren Umrahmungsfassung eines internen Bildes im Bild, wie bei **Ecce Homo oder Christus und die Kritiker** (Abb. 30) oder etwa bei **Die trostreiche Jungfrau** (Abb. 39), **Die guten Richter** (Abb. 32), arbeitet er mit dem Mittel der Kom-

³⁷² Zur Kritik an dem Abbildverständnis des Bildes nach dem Modell des Siegelns siehe G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: H.-G. Gadamer/G. Boehm, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, S. 457; sowie ders., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 323 f.

pilation verschiedener traditioneller Bildtypen. Dies wird besonders bei **Der Schmerzensmann** wirksam. *Vera Ikon* ist mit *Imago Pietatis* unter Berücksichtigung einer *Pantokrator*-Formulierung in eins gesetzt. Dagegen operiert er bei der Zeichnung **Der Kalvarienberg** (Abb. 29) mit der waagerechten Unterteilung der Bildfläche in eine theatralische Aufführungsebene, die mit dem Lichtvorhang aus dem Jenseits eingeleitet wird, und der der Realität. Bei **Die Qualen des heiligen Antonius** (Abb. 44) sowie bei **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) etwa ist diese Anordnung als Wirkung von *Karikatur* und *Arabeske* aufeinander zudem zugunsten des ausdrücklichen Selbstbezugs bildnerischer Mittel unter der Bedingung des zweckfreien ungebundenen Formenspiels der Einbildungskraft pointiert gesteigert. Als solchen kommt ihnen die Bedeutung zu, die Phantasie als ursprüngliche Form des Denkens und damit als mythopoitisches Denken zu realisieren. Das seinerseits basiert auf der anthropologischen Deutung der Mythologie und ihrem Vergleich mit der *Arabeske*. Dieser Entwicklung folgt Ensor auf der Ebene der Erzählung, die wiederum dem Prozess des Zurückklappens in die formalästhetische Perspektive untersteht. Diese ist zur eigentlichen Bedingung jener erklärt. So begründet das Bild den Anspruch seiner Malerei, ein ursprünglicher und damit authentischer sowie ein immer gültiger Lebensausdruck des genialischen Subjekts zu sein³⁷³. Darüber wird ersichtlich, dass die Forderung des Historienbildes auf lebensnahe Vergegenwärtigung zwar bestehen bleibt, sie jedoch mit genieästhetisch adäquaten Strategien auf genialische Belange hin transformiert ist. Gegenläufig ist die Systematisierung der Kunst nach Regeln der Gattungsnomenklatur für nicht genieästhetisch – aus der personalen Perspektive für lebensfeindlich – erklärt. Das Historienbild, das die hohe Kunst repräsentiert, ist von den untergeordneten Künsten, der *Karikatur* und *Arabeske*, für überwunden erklärt, womit eine Umwertung ehemaliger, d. h. klassizistisch-akademischer Ansprüche auf die der Romantik hin vollzogen ist. Unter der Bedingung der Totalisierung des Spielbegriffs realisiert sich die Subjektivität als innere Form (= *Kunst des Genies*) und stellt sich als ästhetische Gegenwart mit dem Anspruch einer totalen Überwindung (= *Erlösung*) dem Dasein in der Dimension ästhetischer Normierung entgegen.

³⁷³ Ders., *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: H.-G. Gadamer/G. Boehm, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, S. 457, Anm. 9; hier verweist der Autor auf die wirkungsvollste europäische Ursprungsmythe der Bildlichkeit, die von Narziss, bei der die Selbsterfahrung als Spiegelung einer Auslöschung des Subjekts nach sich zieht. „Das Bild ist in einem radikalen (nicht gattungsbezogenem) Sinne *memorial*, d. h. es *bezeugt den Tod*.“ Indem Ensor auf die Bilderscheinung als gemalte Faktizität und authentisches Zeugnis genialischer Schöpferkraft pocht, findet eine Umwertung des Narziss-Mythos statt. Gegenbildlich zur diesseitigen Wirklichkeit und damit verbundenen Endlichkeit gewinnt das Bild, indem es seinen malerischen Status, seine mediale Bedingtheit zum Grund seiner Bilderscheinung erklärt, den Status eines Mythos vom ewigen Leben, der die Unsterblichkeit der Malerei des Genies verkörpert. Es steht für das immerwährende Lebendigsein der genialischen Potenz des Menschen als Maler.

4. Ensors spätromantische Position unter Berücksichtigung des Passionsgedankens

4.1 Geniebegriff

Der Kontext der Passionsthematik bei Ensor ist die Genieästhetik und die sie auszeichnende Sehnsucht nach Künstlermythen. Sie gehen mit der Tendenz einher, die sich als „*Wendung der Kunst auf sich selbst*“ (Gottfried Boehm) charakterisieren lässt.³⁷⁴

Den soziokulturellen Rahmen für die Genieästhetik der zweiten Hälfte 19. Jahrhunderts bildet die Problematisierung der Identität des schöpferischen Subjekts angesichts einsetzender Industrialisierung und sie begleitender Entwicklung zur Massengesellschaft. Ensors Bezug auf die Passionsthematik geht folglich mit der Frage nach dem Stellenwert des künstlerischen Individuums für die Gesellschaft einher. Dabei wirkt die Tradition der Aufklärung nach, die dem Genie Modellfunktion zuspricht: den auf seine Kräfte vertrauenden Bürger. Diese Vorbildstellung legitimiert die Rolle von Kunst für die Gesellschaft im Sinne einer Verbesserung. Die mit der Genieästhetik einhergehenden Idealisierungstendenzen bis hin zur sakralisierender Kunstideologie sorgen zudem für die Überhöhung genialischer Werte. Das Genie ist nicht mehr nur Modell für den bürgerlichen Anspruch auf Autonomie kraft natürlicher Anlagen und ihrer Potenz, das Leben selbst zu formen. Vielmehr avanciert das Schöpferische zur absoluten Instanz, über die die Realisation des Subjekts gelingen soll und in dessen Vollzug sich der bürgerliche Autonomieanspruch feiert. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die einsetzende Entwicklung zur Massengesellschaft als eine existentielle Bedrohung der schöpferischen Subjektivität wahrgenommen wird, bzw. dass das Genieideal, das zu Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Mode gekommen ist, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder auf den Plan ruft. Nun jedoch unter den Vorzeichen der Kulturkritik, um den von der Industrialisierung ausgehenden Gefahren gegenüber der Entfaltung des Individuums entgegenzuwirken, was Ensor entlang der Passionsthematik zum Ausdruck bringt.

Der Passionsgedanke ist von Ensor personal über die Selbstprojektion auf Christus formuliert. Seine vom genieästhetischen Paradigma motivierte Übertragung geht in der Gleichungskette *Ensor = Künstler = Genie = gottgleicher Mensch = Christus* auf, womit der Künstler eine überpersönliche Geltung beansprucht. Indem Ensor Christus zur Metapher für das gottgleiche Subjekt wählt, ist die Frage nach der Relevanz

³⁷⁴ Ders., *Mythos als bildnerischer Prozess*, in: *Mythos und Moderne*, hg. von Karl Heinz Bohrer, 1983, S. 529 f.

des Künstlers für die Menschheit gestellt. Der der theologisch konzipierten Figur Christus immanente Passionsgedanke wirkt hinsichtlich Ensors Genieentwurf im Sinne einer dialektischen Argumentationsstruktur. Sie stellt das Sein der Genialität unter die Bedingung des Daseins. Dies wiederum ist an den Prozess des Vollzugs als Realisation der genialischen Bestimmung gebunden. Ihr wesentlich ist das qualvolle Leiden an der Welt als Aufopferung stellvertretend für die Menschheit zugunsten des Installierens einer Gegenwelt, der freischöpferischen Phantasie. Sie untersteht der Erlösungsabsicht. Aufgrund ihrer Unbedingtheit ist die genialisch determinierte Sphäre nicht nur das bessere, sondern das von der Negativität des Daseins befreite Sein. Es wird von Ensor als ein ästhetisches gedacht, wobei sich sein Denken bereits ästhetisch d. h. genialisch, was wiederum mythopoietisch bedeutet, definiert wissen möchte.

Wie deutlich wurde, folgt Ensor mit seinem von der Christusprojektion versinnbildlichten Genieentwurf im wesentlichen dem Ansatz Schopenhauers. Die Fähigkeit des Genies zur erlösenden Idealität von der Welt des Willens als dem Bereich triebhafter und zweckrationaler Verstrickung begründet dieser über die Antithese von Idealität und Realität. Sie konkretisiert sich einmal in dem Gegensatz Normalmensch (= *Masse*) und Genie, so wie sie das andere Mal genieimmanent wirksam wird. Seine göttlichen Eigenschaften werden dem Menschlichen gegenübergestellt. Ensors Position qualifiziert sich damit als eine spätrömantische, bei der das Genie im Zeichen der Kulturkritik auftritt.

Um sich als Genie zu legitimieren, führt Ensor das ganze Spektrum der Genietopik an. Er sucht sich damit im Hinblick auf den Geniemythos affirmativ zu verhalten. Das hat zum einen zur Konsequenz, dass Ensor die mit Goethes Tasso einsetzende kritische Introspektion hinsichtlich der Genieideologie³⁷⁵ nicht unmittelbar weiterführt. Seine auf Bestätigung ausgerichtete Intention schliesst eine Geniekritik geradezu aus. Zum anderen vereinnahmt seine Genie-Exemplifikationen verschiedene Begründungsstrategien. Dies wird insbesondere anhand der heterogenen Stellung zur Natur deutlich, die je nach Kontext als eine positive oder als eine negative Instanz aufzutreten vermag.

Bezüglich Ensors unkritischem Eintreten für alles Genialische ist festzustellen, dass er es zum einen der Kulturkritik wegen betreibt und dass zum anderen das spätrömantische Genieverständnis die vorangegangene Geniekritik notwendig voraussetzt.

Goethe etwa problematisiert die genialische Autonomieforderung und sieht in ihr die Gefahr des Weltverlustes. Die Isolation des schöpferischen Menschen und seine allen anderen unzugängliche Sonderwelt führe zum Wahnsinn.³⁷⁶ Die Kritik ist von

³⁷⁵ Vgl. Schmidt, 1985, Bd. 1, S. 344 ff.

³⁷⁶ Ebenda, S. 336 ff.

der Sphäre des künstlerischen Individuums her gedacht und ist allein seiner inneren Logik verpflichtet. Die Realität ist dabei kein Mitspieler, sondern eine feste Sphärengrösse. Ob sich das Genie in sie einfügen kann, um sie verändernd zu bereichern, hängt von seiner Vernunftbegabung ab bzw. von seiner Fähigkeit, zwischen den subjektiven und den objektiven Ansprüchen zu balancieren. Goethes Kritik geht folglich von einem positiven Welt- bzw. sozialdeterminierten Lebensbegriff aus, nach dem sich das künstlerische Subjekt intersubjektiv verhalten soll, wenn es eine nichtpathologische Relevanz haben möchte. Für seine Analyse des Genieentwurfs ist damit das Realitätsprinzip verbindlich. Das Genie des späteren 19. Jahrhunderts hingegen ist von Weltverachtung geprägt, die es der Weltverbesserung wegen radikal betreibt. Der Grad seiner Ablehnung der Lebensverhältnisse als Kulturkritik forciert umgekehrt die Geschlossenheit seines übermenschlichen, auf exklusive Einzigartigkeit pochenden Bewusstseins. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum Ensor darauf aus ist, sämtliche Gemeinplätze des Genialischen für sich zu verbuchen. Denn nur als Genie – d. h. konzessionslose Subjektivität und insofern Subjektivismus, der die Vernunft ausschliesst – vermag es sich der Welt überwindend entgegenzustellen. Das qualvolle Scheitern an der Lebensrealität wird für den spätromantischen Künstler somit zum positiven Genieprädikat. Insofern verarbeitet und überformt das sich gegenüber der Welt negativ definierende Genie die Geniekritik des späten 18. Jahrhunderts. Die von ihr erkannte Unverträglichkeit mit der menschlichen Gemeinschaft als Solipsismus³⁷⁷ liefert für die nachfolgende Generation die Gegenbilder, um sich in Antithese zur Realitätssphäre zu bringen. Über sie wird die Lebensuntauglichkeit des Genies mit Sinn, mit absolutem Sinn als Befähigung zur Erlösung der Menschheit, aufgeladen. Der genialische Subjektivismus, dem der Wahnsinn latent ist, beansprucht so eine hochgradig gesellschaftliche Relevanz. Sie rechtfertigt zugleich seine Anormität wie Anormalität als eine notwendige. Ensors Antwort der Selbstprojektion auf Christus einschliesslich des Passionsmusters ist daher eine logische Entsprechung der späteren Genieideologie. Diese ihrerseits stellt angesichts einsetzender Entwicklung zur Massengesellschaft eine Radikalisierung subjektiv-schöpferischen Geltungsanspruchs dar. Die von der Aufklärung dem schöpferischen Subjekt eingeräumte Vorreiter- und Vorbildstellung sieht sich angesichts neuer gesellschaftlicher Entwicklungen existentiell bedroht. Die mit der Industrialisierung sich verändernden Produktionsbedingungen fordern heraus, die gesellschaftliche Relevanz genialischer Werte – Einzigartigkeit aufgrund besonderer seelisch-ideeller Disposition in Verbindung mit der Begabung zum freischöpferischen Produzieren sowie Autonomie und Authentizität - neu zu bestimmen und zu legitimieren. Dieser Sinnfrage ist Ensors Passionsthematik verpflichtet.

³⁷⁷ Ebenda, S. 334 ff.

Eine Folge, die sich mit der Gleichsetzung des Künstlers mit Christus einstellt und die die kulturkritische Wendung innerhalb des Geniedenkens mitträgt, ist der Status des Opfers. Bei Goethes kritischer Reflexion ist das Genie das Opfer seiner selbst. Die Gefahr des Pathologischen, der der genialische Mensch a priori untersteht, ist eine passivische, weil er sie nicht zu steuern vermag. Demgegenüber ist Ensors Opferverständnis an die göttliche Souveränität gebunden. Das Opfer ist ein aktives und selbstbestimmtes Aufopfern. Dass er sich als Gott den Bedingungen des Daseins ausliefert, unterliegt seiner Entscheidungsgewalt. Der die Genialität ausmachende Wahnsinn kann darum auch nicht Herr über ihn werden. Seine Tat des Aufopfrens – ein Gnadenakt, der sich bereits durch die Menschwerdung vollzieht – ist von der göttlichen Fähigkeit motiviert, die Menschheit zu erretten. Die Aktivitäten der Menschheit gegenüber dem Genie werden dabei als reaktive wirksam, die auf die Durchsetzung seiner Bestimmung ausgerichtet sind. Sie hängen von ihm ab, bzw. sie sind angesichts seiner absoluten Macht für hochgradig unselbständig erklärt. Sie sind in bezug auf ihren Eigenwillen depotenziert.

Der Terminus *verkanntes Genie* artikuliert zwar die gesellschaftliche Relevanz, jedoch nicht in dem spezifischen Sinn der gesellschafts-*konstruktiven* Ausrichtung: der Erlösung des Daseins durch das Genie. Der Absicht, diese besondere Differenz auszudrücken, ist die Christusprojektion verpflichtet. Indem Ensor sein Genieverständnis über den Vergleich mit Christus formuliert, soll deutlich werden, dass das Verhältnis von Künstler und Menschheit in einer missglückten Kommunikation – in der Mechanik des Passionsgeschehens – aufgehen muss, zum Zweck der Erlösung. Die Verkennung wird so zum genialischen Attribut, das der Erlöserpotenz untersteht. In der Form des Verkennungspostulats schliesst Ensors Geniebegriff demnach die Sphäre der Realität ein, um über die Christusfigur zu bedeuten, dass sie mit der Aufopferung errettend überstiegen wird.

In den bildnerischen Arbeiten bezeugt sich der komplexe Stellenwert der Verkennung, indem Christus/Ensor von den Angriffen seiner weltlichen Richter ungerührt bleibt. Denn sie können als Menschen nur seinen menschlichen Aspekt, aber nicht seinen ideellen der Endlichkeit zuführen. Die Leiden an der Menschheit erweisen sich gegenüber seiner Fähigkeit zur Erlösung als untergeordneter Sachverhalt. Auch wenn die Verkennung für die Erlösung die notwendige Bedingung ist, konstituiert sie dennoch nicht das Genie in seiner göttlichen Dimension. Diejenigen Werke, die die Leiden Christi/Ensors augenscheinlich vorführen, sind frei von der menschlichen Anwesenheit. Hier ist es Christus/Ensor als Gott und Mensch in einem, der an seinem Menschsein (*Endlichkeit*) leidet. Diese Formulierungen sprechen das Genie in seiner Bindung an den schöpferischen Prozess, als Grenzgänger im Sinne des Melancholikertopos an. Sie markieren den Wendepunkt zwischen menschlichem Sterben in der Form von Qualenleiden am Dasein und der Realisation

seiner Schöpferkraft in der Qualität des Göttlichen. Daraus wird ersichtlich, dass Christus in Abhängigkeit von der Zweinaturenlehre für Ensors Genieprojektion relevant ist. Dieses Genieverständnis, das das Genie als Verkörperung zweier sich gegensätzlich verhaltender Sphären (= *Grenzgänger*) deutet, erklärt auch die Koexistenz zweier polar das Genie begründender Naturbegriffe: Die sich von der idealistischen Geistesphilosophie ableitende Geistnatur, die die Genialität unter den Begriff des Göttlichen bringt³⁷⁸, ist der eine. Er tritt als eine positive Instanz auf. Daneben verarbeitet Ensor auch die pessimistische Naturauslegung Schopenhauers, die Leibnatur. Als negative Grösse hebt sie auf die Bestimmung der Genialität unter der Bedingung des Daseins zugunsten ihrer Befähigung zur erlösenden Idealität ab. Inwiefern für die Christusprojektion Ensors seine psychische Konstitution oder persönliche Erlebnisse mitverantwortlich sind, ist eine Fragestellung, die sowohl die Bilddimension der Christusdarstellungen als auch die kunstwissenschaftliche Kompetenz überschreitet. Wenn aber dennoch über die Werke nach der Persönlichkeitsstruktur Ensors und seiner Realität geforscht werden soll, dann kann dies doch nur unter der Voraussetzung, die Eigensphäre der Bilder in ihrer ästhetischen Kontextualität zu berücksichtigen, als legitim gelten. Wie sich aber ein Übersetzungsvorgang von der komplexen realen Bedingtheit eines Individuums zur künstlerischen Bildproduktion fassen lässt, ist ein Thema, welches diese Untersuchung zu behandeln nicht beabsichtigt. Statt dessen konzentriert sie sich auf die Stilmittel und ihre ästhetischen Motivationen, über die Ensor den Anspruch auf einen unmittelbaren Lebensausdruck im Einflussbereich der Genieideologie formuliert.

4.2 Das Prinzip genialischen Schaffens

In dem Masse wie der Passionsgedanke Ensors Geniebegriff ausmacht, ist er auch bei der Realisation der ideellen Ausrichtung seiner Kunst wirksam. Darum sind die Christusdarstellungen exemplarisch für seine ästhetische Position, die mit ihnen programmatisch vorgetragen ist.

Entsprechend der romantischen Vorstellung einer Identität von Kunst und Leben, unterstehen jedoch nicht allein die Christusdarstellungen der Absicht, sich zum Genie, zum verkannten Genie als Erlöser von allem Negativen des Daseins, zu stilisieren. Sein Anspruch bezieht vielmehr sämtliche Äusserungsformen als seine Lebensartikulation ein. Die Konsequenz und die Komplexität, mit der er dies betreibt, ist die eigentlich bemerkenswerte Leistung Ensors. Sie wird – wie die Ausführungen dieser Arbeit zeigen – nicht nur mit seinem bildnerischen Werk vollzogen, son-

³⁷⁸ Ebenda, S. 6.

dem auch auf der verbalen Sprachebene; den von Ensor als Poesie aufgefassten Briefen und Reden, oder (hier zwar wenig berücksichtigt, für ihn persönlich dennoch entscheidend) im Bereich der Musik³⁷⁹. Alle Ausdrucksformen verstehen sich als künstlerische Manifestationen seiner den Geniebegriff konstituierenden Universalität, wie sie selbst für die spezifisch genialischen Künste stehen.³⁸⁰ Neben der Beanspruchung verschiedener Medien wird die Allseitigkeit auf der bildnerischen Ebene von seinem Werkbegriff, der der Stilpluralität untersteht, eingeholt. Mit ihr realisiert der Künstler das geforderte dynamische Erfindungsvermögen, das der Bestätigung des genialischen Attributs der Omnipotenz verpflichtet ist. Da der Stil als Repräsentant für die unverwechselbare, individuelle „Handschrift“ innerhalb Ensors Werk selbsterklärerischen ausfällt, wird ersatzweise die Praxis des Zitierens eigener Bild- und Figurationsschöpfungen installiert.

Die für das Genieverständnis substantielle Bindung an das Subjekt bekundet sich über das Biographische. Der häufige Bezug Ensors auf den eigenen Lebenslauf will jedoch kaum objektive Informationen vermitteln. Die faktische Seite des Biographischen verhält sich vielmehr im Hinblick auf die Selbstbezeugung, ein Genie zu sein, bloss funktional. Die Bildung des Geniemythos ist bei der Verarbeitung des eigenen Werdegangs die vorrangige Perspektive. Sie untersteht dem Subjektbegriff in Abhängigkeit vom schöpferischen Potential. Sie ist zudem vom Interesse motiviert, die Malerei als eine genieadäquate Kunst auszuweisen.

In Analogie zur Passion Christi ist die Darstellung eigener biographischer Entwicklung so organisiert, dass der Künstler alles Konventionelle aus der schöpferischen und angeborenen Originalität heraus expansiv auf ein Neuartiges hin überwindet. Da er durchgängig eine genialische Identität für sich beansprucht, fällt er auch keine Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Dabei tritt ihm das Konventionelle unverständig und feindselig bis lebensbedrohlich entgegen. Es wird auf der personalen Ebene vom Begriff der Menschheit als Masse eingeholt. Ihre Kunstfeindlichkeit ist – in typisch genialischer Denkmanier – vom Berufsstand des Kritikers verkörpert, der dem stumpfsinnigen Pöbel pharisäisch vorsteht. Institutionell wird die Feindschaft von der Akademie repräsentiert. Beide Instanzen – Kritiker und Akademie – fungieren als Sinnbilder für die antigenialischen künstlerischen Normen, die im wesentlichen mit der Aufklärung gleichgesetzt werden. Im Einklang mit seinen Zeitendenzen sieht Ensor sie neben der Gattungsordnung und -hierarchie, vor allem vom Anspruch auf Naturwiedergabe getragen. Aufgrund ihrer Ausrichtung auf das Objektive sei sie vernunftgemäss determiniert. Die Antwort des Genies ist dement-

³⁷⁹ Vgl. Waldegg, *Ich*, 1991, S. 196 ff.

³⁸⁰ Siehe **2.3.2.1.** und Schmidt, 1985, Bd. 1: (Universalität) S. 379; (Legitimation der Dichtkunst als einer genialischen Kunstform) S. 74 ff; (wegen ihrer Bindung an Mimesis rückt die Malerei für die Genieästhetiker in den Hintergrund) S. 326; (Musik als von der erscheinenden Welt unabhängige Kunstform) S. 470.

sprechend gegenläufig ein Irrationalismus, der auf ein mythisches Denken als die ursprüngliche Form der Phantasie abhebt. Die produktive Einbildungskraft als das Prinzip der Verinnerlichung ist es denn auch, die die schöpferische Fähigkeit in der Dimension der inneren Anschauung bedeutet. Darum ist die produktive Einbildungskraft der Seinsvollzug des schöpferischen Subjekts schlechthin.

Aus dieser Bedingung heraus realisiert sich das Genie, indem die Produktivität seiner Einbildungskraft an den Anspruch der Überwindung von der Negativität des Diesseits im Sinne der Passionsbestimmung als Erlösungsvollzug definiert wird.

Ensor konkretisiert das genialische Imaginationspotential in negativer Abwendung von Mimesis sowie von akademisch-aufklärerischer Normen über die Kunstform der Arabeske. Von ihr leiten sich, produktionsästhetisch betrachtet, wiederum die Groteske und Karikatur als ihre Variationen ab. Ihre Gestaltungsprinzipien setzt Ensor in transitorischer Funktion – in Analogie zur theologisch konzipierten Person Christus als Metapher für das Genie – auf den Erlösungsanspruch als Überwindungsbegehren von der erscheinenden Welt hin ein.

Die Arabeske als Gestaltungsprinzip tritt bei Ensor nicht in der Eigenschaft einer regelmässigen, die eigentlichen Bildthemen nur umspielende, Musterstruktur auf. Sie wird vielmehr in den Prozess der Kunstbildung eingegliedert, so wie sie für den Kunstprozess als Realisation genialischer Bestimmung selbst steht und ihn begründet. Mit ihr knüpft Ensor vor allem an die Potenz des Ornamentalen, das als solches die Möglichkeit der Abstraktion und insofern die Zweckfreiheit in Analogie zur selbstbestimmten Autonomie in sich trägt, an. Die Arabeske verkörpert das Prinzip des sich frei entwickelnden Formenspiels. Zugleich ist das Charakteristische der Arabeske, vegetabilischen Rankenfluss vorzustellen, beansprucht. Es ist zudem häufig auf ein Wuchern hin, unter Einsatz der Farbe als Stoffauftrag und Nuancenbildung, mit der Ausrichtung auf die ästhetische Kategorie des Mannigfaltigen, gesteigert. Das Moment des Fließens arbeitet dabei sowohl der Identität des malerischen Materials Farbe als flüssig-pastosem Stoff zu, wie es für die Geniemetaphorik des Strömens in der Erscheinung des strömenden und ausströmenden Malprozesses im Einklang mit den das Bild konstituierenden Mitteln mythopoietische Evidenz schafft. Die Art der Konkretionen, also die Formen des malerischen Selbstlaufs, sind dabei darauf angelegt, Analogien zur jeweils in den biblischen Geschichten spezifizierten wunderschaflenden Problematik einzuholen (vgl. etwa **Christus stillt den Sturm** in 1.3) Das durchgängige Aktualisieren der bildnerischen Mittel in der Dimension prozessualen Formannehmens übernimmt auch die Funktion, dieses zur Bedingung der Bilderscheinung zu erklären. Die Konsequenz ist, dass die Korrespondenz zur erscheinenden Welt für die Malerei als nicht wesentlich behauptet ist. Sie ist damit auf eine sich aus dem Zusammenspiel der Mittel und der produktiven Einbildungskraft des Künstlers konstituierende authentische Leistung hin definiert:

Sie ist grundsätzlich abstrakter Natur bzw. frei von der erscheinenden Welt. Die Möglichkeiten der freischöpferischen Tätigkeitsform Malerei – denn auf diese Bestimmung läuft die Beanspruchung des Gestaltungsprinzips Arabeske hinaus – sind jedoch so offen und letztlich unendlich, dass auch Figuratives, das wiederum Analogien zur Wirklichkeit herzustellen vermag, zu ihrer Kapazität gehört. Diese malerisch-formalästhetische Logik bringt Ensor zur Geltung, indem er das Arabeske auf seine Variation, das Groteske in der Gestalt phantastischer Figurenbildung, ausdifferenziert. Da das Groteske zugleich ein Attribut der Karikatur ist, fungiert es dahingehend, dass die als satirische Porträtkunst eingestufte Kunstform unter die Prämisse der Einbildungskraft gestellt ist. Das Ergebnis ist die Negation des Mimetischen zugunsten einseitiger Verlagerung auf das freischöpferische Potential, das der Kunstform Karikatur als Verzerrung und Überladung eigen ist. Insofern unterstellt Ensor solche Formen, die Analogien zu der erscheinenden Welt mobilisieren, produktionsästhetisch betrachtet, dem Grotesken und das wiederum als Spielart des Arabesken. Sie als Karikaturen zu bezeichnen, legitimiert sich lediglich über die ihnen wesentliche Ähnlichkeit zur Realität, die jedoch stets nur aus der Bedingung des Stilmittels der Deformation heraus (wieder)erkennbar ist. Als Abbilder der Wirklichkeit verhalten sie sich daher sichtlich scheinhaft, als schöpferisch-malerische Leistung dagegen authentisch. Die dem Satirischen verpflichtete Porträtkunst in dieser Weise umgedeutet, wird zum Ausschlussverfahren des Mimetischen bei gleichzeitiger Inanspruchnahme ihrer komisch-tendenziösen Psychologie. Die Vergleichbarkeit mit der Aussenwelt – das formalästhetische Thema der Kunstform Karikatur – hat folglich kein tatsächliches Vorbild, sondern untersteht der Erfindung von Chiffren der lächerlich-hässlichen Menschheit bzw. des Allgemeinen. Als mythopoietische Malhandlung geht sie in Formschöpfungen auf, die einzigartig sein wollen. Die bildnerische Leistung in ihrer Selbstreflexion in Kongruenz zu den Ansprüche der Genieästhetik gebracht, vermag so illustrationsfrei – illustrationsfrei auch gegenüber dem eigenen Lebenslauf – das kulturkritische Anliegen vorzutragen. Indem sie die Aussenwelt als Bedingung des Bildes ausgrenzt und gegenläufig die Innenwelt des Genies, eben seine Fähigkeit zum freischöpferischen Formen, zu ihrem Grund erklärt, handelt das ästhetisch-malerische Vokabular im Sinne der Kulturkritik. Dabei ist weniger originell, dass Ensor gerade diese beiden Kunstformen aufgreift. Denn sowohl die Arabeske als auch die Karikatur waren ausgehend vom Klassizismus für die Romantik von zentraler ästhetischer Bedeutung. Daher war ihre Thematisierung latent vorhanden. Bemerkenswerter dagegen ist Ensors systematische Radikalisierung beider Kunstformen auf die Abstraktion hin, bzw. die der Karikatur auf das Arabeske hin. Sie wiederum ist von dem Aktualisieren der bildnerischen Mittel in Abhängigkeit von der Prozessualität eines expressiven, den Zufall nachhaltig einkalkulierenden Farbauftrags bestimmt.

Darüber hinaus ist der Bezug der Kunstformen aufeinander ein relevanter und zwar deshalb, weil er sich aus der Antithetik gegenüber dem Klassizismus zu begründen sucht. Die Reaktivität gegenüber klassizistischen Kunstkonventionen, um gegenläufig Neuland zu finden, ist auf die Realisation der genialischen Überwindungspotenz zugunsten der Erlösung hin definiert.

Für den Klassizismus waren Arabeske und Karikatur die zwei wesentlichen Grenzgängerkünste: die Arabeske wegen ihrer exponierten Verspieltheit, die das Zufällige begünstigt und zum Mannigfaltigen führt; die Karikatur aufgrund ihrer Hässlichkeit, die die auszuschliessende Realität repräsentiert. Da die eine als der zügellosen Phantasie unterstellt aufgefasst wurde, und die andere der Mimesis verpflichtet erschien, galten sie dem Klassizismus gegenläufig strukturiert. Durch den Bezug aufeinander, den Ensor betreibt, entkräftet er einmal die Gegenläufigkeit, da er beide von ein und derselben Instanz – der produktiven Einbildungskraft des Genies – für begründet behauptet. Zum anderen, daraus folgernd, erklärt er sie zu hochgradig kunstkonstituierenden Gestaltungsweisen. Ensor führt damit nicht nur die Überwindung klassizistischer Ansprüche durch seine Malerei systematisch vor, sondern er verkehrt auch die Hierarchie (*durchaus in Anlehnung an das christliche Denkschema der Umkehrung der Werte*), indem er die einst untergeordneten Künste als die geniemässigen im Sinne des *ernsten Spiels* favorisiert. Hierbei wird die Arabeske von dem Verdacht der Sinnlosigkeit befreit, die Karikatur von dem der Mimesis. In dem Grad das freischöpferische Imaginationspotential des Künstlers zum Grund der Malerei aufgestiegen ist, ist die Rangsortierung der Malerei nach Gattungen nicht nur für obsolet, sondern explizit für geniefeindlich erklärt. Die Argumentationsstruktur, die die Erlösungsqualitäten des Genies zu rechtfertigen hat, greift abermals.

Den Bezug von Arabeske und Karikatur aufeinander im Sinne einer sukzessiven dialektischen Distanzierung des Bildes von der Wirklichkeit auf ihre Überwindung hin, formuliert Ensor zudem über das Bild-im-Bild-Prinzip. Das geht zum einen in der Strukturierung der Sphärendualität auf, zum anderen untersteht es der Spiegelmetaphorik, die der Einsicht in die eigentliche Wahrheit verpflichtet ist. Beide Bedeutungsaspekte des Kompositionsschemas stellen die Frage nach der ästhetischen Grenze, um den ästhetischen Status des Bildes im Sinne der Autonomie zu behaupten.

Die Sphärendualität artikuliert sich bei vielen Arbeiten Ensors über eine ambivalente Grenzziehung. Von unten nach oben gesehen, ist sie als Abstraktionsprozess von der erscheinenden Welt lesbar. Unten, durchaus in moralisch-hierarchischer Bedeutung als das Niedrige aufzufassen, befinden sich Figurationen, die an die Wirklichkeit, das Diesseits, mahnen wollen. Sie gehen über in einen Zwischenbereich, der phantastischen Figuren vorbehalten ist, um dann in gänzlicher Loslösung vom Figurativen aufzugehen. Die Ambivalenz der Grenze als Mittlerpartie (= Grotteske) konsti-

tuiert sich deshalb in dieser Art und Weise, da sie entweder die Unterscheidung zwischen Wirklichkeitsbezug und Phantastik herstellt oder aber die zwischen Figurativem und Abstraktem. Der Grenzbereich selbst steht dabei für die Umbruchsituation zwischen Dies- und Jenseits. Er scheidet beide Sphären voneinander und vereinigt sie zugleich. Deshalb ist er diejenige Partie, an der sich das Genie in seinem Verständnis als Gottmensch analog zu Christus – der Grenzgänger in Übereinstimmung mit dem Melancholikertopos – positioniert. Die umgekehrte Betrachtungsrichtung, von oben nach unten gesehen, führt dazu, dass alle Formationsarten der Perspektive des phantasiebegabten Gestaltens, und daher ohne irgend etwas nachzuahmen, unterstellt sind. Sie fordert vom Betrachter, sich auf das Bild in der Qualität des sehenden Sehens im Sinne eines Farb- und Formenspiels, also vom wiedererkennenden Sehen gänzlich losgelöst, einzulassen. Immer neue Beziehungskonstellationen zu entdecken, ist die Intention. Sie kann als infiniter Bildwahrnehmungsprozess bezeichnet werden. Er wird von Ensor in der Eigenschaft einer Transzendierung gedacht, bei der der Farbstoff auf eine Lichterscheinung hin überstiegen ist. Die Farbe überwindet, während ihr Nuancenreichtum zum Leuchten gebracht wird, ihre eigene materielle Determination.

Damit ist offensichtlich, dass sich Ensors Malerei in Analogie zum Licht als Mittler zwischen Dies- und Jenseits begreift, dem auf der personalen Ebene die Christusprojektion entspricht. Zugleich wird aber auch deutlich, dass das Pochen der Bildlichkeit auf ihren gegenstandsfreien Status stets an den Prozess der siegreichen Befreiung – insofern beansprucht das Bild den Stellenwert eines Trophäens – von allem Diesseitigen gebunden bleibt. Und gerade dieser Prozess der Überwindung ist es, der das freie Spiel mit genieadäquatem Sinn auflädt bzw. seine Ansprüche legitimiert. Mit der Konzentration auf den Überwindungsprozess des Gegebenen auf das Andere und Bessere hin wird das genialische Sein begründet. Daher ist Ensors Kunstverständnis hochgradig der Phase des Übergangs als dem siegreichen Wendepunkt im Leiden am Dasein (= *Passion*) verpflichtet, was letzten Endes die Frage nach der ästhetischen Grenze als dialektischem Prozess bedeutet. D. h. das Thema der Passion, die Gleichsetzung des Künstlers als Genie mit Christus sowie die von Ensor entwickelten Modi der Bildlichkeit sind somit Ausdruck einer Identitätsproblematik der Kunst im Verhältnis zur Wirklichkeit.

Es ist also eine Frage, die zwar ästhetisch daherkommt, die aber gleichermassen auf das eigene Selbstbewusstsein des Künstlers, der Identitätsbestimmung der schöpferischen Subjektivität in Opposition zum Positivismus, ausgerichtet ist. Ihr soziohistorischer Kontext ist das Bürgertum auf dem Weg zur Massengesellschaft angesichts fortschreitender Industrialisierung bei gleichzeitiger Gründung von Nationalstaaten. Das wiederum wird seitens der späten Geniebewegung als Krise der Sub-

jektivität, ihrer sich über das schöpferische Potential legitimierenden Einzigartigkeit und ihrem Anspruch auf Autarkie, gedeutet.

Das Ziel der Bestimmung des Ästhetischen in Abhängigkeit von der Ausgrenzung des Nichtästhetischen als Unwert ist ein kritisches Verfahren, das bereits der Klassizismus entwickelt hat und das Ensor weiterverfolgt.³⁸¹ Beide Male ist die ästhetische Frage zugleich eine pädagogische, psychologische und existentielle. Im Unterschied zum Klassizismus beansprucht jedoch Ensors Bildkonzeption das Auszugrenzende. Es ist negativ, als Umkehrung (*Spiegelung*) und als Deformation (*Karikatur als Subtraktion des Mimetischen*) ins Bildgeschehen integriert, um gegenläufig (*über das Pochen auf die Instanz der Einbildungskraft als Arabeske*) das absolute Sein in seiner Positivität zu begründen. Der sukzessive Grenzziehungsprozess als das Bild-im-Bild-Prinzip ist ein Reflexionsverfahren, das der Findung der eigentlichen Wahrheit verpflichtet ist, die sich wiederum gegenbildlich zur Wirklichkeit (Normalität) verhält. In dem Grad, wie das Bild bzw. alle Werke Ensors aus der höheren Sicht die Problematik der Realität widerspiegeln wollen, haben sie im Zuge des Wahrheitsanspruchs auch die eigene ästhetische Faktizität offenzulegen. Diese ist zum einen über die Aktualisierung der bildnerischen Mittel in Antithese zum Illusionismus angestrengt, zum anderen über die Rahmen-Ornament-Problematik. Sie leistet die Konkretion der ästhetischen Grenze der Bildwirklichkeit gegenüber der Nichtbildrealität.

Auch wenn die Mittel, mit denen z. B. die Rahmensituation formuliert ist, unterschiedlich sind – sie changieren von Bilderrahmen- und Architekturelementen zum Vorhang einer Bühne, Lichtstrahlen, Pflanzenranken oder abstrakten Linienschwüngen –, ist ihre Funktion als ein dem Ornamental-Arabesken unterstehendes Grenzziehungsprinzip stets ein und dieselbe: nämlich auf den ästhetischen Status des Bildes als einer freischöpferischen Individuation zu drängen. Die Grenze über das Ornamentale zu definieren bringt die ästhetische Sphäre unter den Spielbegriff in Abhängigkeit zum Leben des Alltags. Zum Alltag gerade deshalb, da es ihm als schmückendes Beiwerk sowohl immanent ist, als es auch über die Dynamik des Phantasielaufs zugleich seine Nützlichkeitsdimension übersteigt. Durch das Spiel der Einbildungskraft, im Unterschied zur blossen Zweckdienlichkeit, will angesichts des genialischen Absolutheitsanspruchs das ganze Leben, einschliesslich der Subtraktion seiner Negativität, zum Erstrahlen gebracht sein.

Ensors Passionsbegriff setzt demnach bei der Malerei des genialischen Subjekts in Antithese zur Realität/Normalität an, um sich durch den ihn ausmachenden dialektischen Prozess in diese als ein anderes, als das absolut Gute, wieder einzugliedern.

³⁸¹ Siehe G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, bes. II, S. 125 ff.

Seine Kunst begreift sich als ein total von der Nützlichkeit entlastetes, gegenüber dem beschränkten Leben des Alltags besseres Sein. Unter der Bedingung des mannigfaltigen Spiels der Phantasie versteht es sich als infinites Entfalten des schöpferischen Einzigartigen, das so alles Nicht-Individuelle definitiv überwindet. Daraus wird deutlich, dass Ensors Malerei nicht bloss ein mittelbarer Träger von Ansprüchen sein möchte, sondern dass sie die genialischen Forderungen im Hinblick auf die Kulturkritik zugleich für realisiert erklärt. Weil das Werk seiner Intention nach das absolut Gute bereits durch sich selbst vollzieht, tritt es auch nicht für ein besseres, ausserhalb des Bildes in der Zukunft liegende Sein ein. Deswegen ist Ensors Malerei auch nicht der Vorstellung eines Utopiekonzepts verpflichtet. Statt dessen ist sie als Erfindung einer geniegemässen Artikulation zu deuten, die ihre Legitimation aus der Antithetik zur Sphäre der (bürgerlich-positivistischen) Realität bezieht. Als Existenzform, die sich aus der Bedingung des Spiels heraus einstellt, will sie sich hochgradig sinnvoll – gänzlich von den Lasten des Diesseits erlöst – für die Menschheit für alle Zeiten begründet wissen.

Ensors künstlerische Formulierungen sind somit keine vom ästhetischen Kontext isoliert zu betrachtenden psycho-pathologischen Dokumente. Sie sind vielmehr dem Anspruch auf Weiterentwicklung der Malerei im Sinne einer zeitgemässen ästhetischen Argumentation unterstellt. Diese wiederum setzt verschiedene Traditionen voraus, die aus der Perspektive des Geniestandpunkts unterschiedlich bewertet werden. Wegen seiner Nähe zum Kult und Mythos gehört die christlich-religiöse Bildmotivik mit ihrer Konzentration auf den Auserwählten und Einzigartigen, den Erlöser qua Passion (Affektivität), zu dem akzeptierten, d. h. überformungswürdigen historischen Vokabular. Dagegen stellt die akademische, in Korrespondenz zur Aufklärung gedeutete Bildpraxis des Klassizismus den Gegenwert vor. Obwohl sie „nur“ als eine Negativprojektion erscheint, ist Ensors Kunstverständnis ohne sie nicht denkbar. Damit ist für den Kunstansatz Ensors eine enge Bindung an den Kontext der Akademie bezeugt, wie auch der romantische Irrationalismus den an die Vernunft gebundenen Subjektbegriff die Aufklärung voraussetzt.

Zusammenfassung

Die Auseinandersetzung mit Ensors Christusdarstellungen war von der Frage nach der Relevanz des Passionsgedankens für die moderne bildende Kunst bedingt. Die Problematisierung der christlichen Leidens- und Leidenschaftsthematik anhand dieser Werkgruppe, begründete sich über die darin formulierte Identifikation des Künstlers mit Christus. Warum vergleicht sich ein Künstler des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mit Christus und welche bildnerische Konkretion nimmt die mit der Passionsmotivik einhergehende Affektivität an? Das waren die beiden zentralen Fragen dieser Untersuchung.

Die bisherige Ensor-Forschung sieht übereinstimmend in der Verknennung des Künstlers, vornehmlich seitens der zeitgenössischen Kunstkritik und des Ausstellungsbetriebs, die Motivation für dessen Vergleich mit Christus (z. B. R. L. Delevoy, S. Holsten, Th. Kiefer, S. C. McGough, F.-C. Legrand, G. Schiff, H. Schwebel, J. H. v. Waldegg). Dabei wird die Übertragung als psychologische Reaktion Ensors auf die Missachtung gedeutet. Demgegenüber wurde in dieser Arbeit die Hypothese entwickelt, Ensors Christusprojektion sei von ästhetischen Ansprüchen bedingt, folglich von der Gleichung *Künstler = Gott*, womit die ästhetische Vorstellung von der Gottgleichheit des Genies zum Ausdruck gebracht sei. Diese Sicht wurde von der Beobachtung getragen, dass Ensors Christusdarstellungen stets Bezüge zwischen der christlich-mythologischen Thematik und der bildnerisch-schöpferischen Tätigkeit und/oder zu dem aktuellen Lebenszusammenhang als Künstler eigen sind. Damit bestimmten sich auch alle Christusdarstellungen Ensors als eine Werkgruppe (1.1), bei der die Geniebehauptung ästhetisch-reflexive Züge aufweist (1.2). Dies konnte bei der Analyse des Gemäldes **Christus stillt den Sturm** bestätigt werden (1.3). Denn Ensor entwickelt hier Analogien zwischen der Tätigkeitsform Malen und der biblischen Begebenheit. Er überträgt den Gehalt der Erzählung, die im Beweis Christi göttlicher Allmacht mündet, auf die Malerei und ihren Schöpfer. Die Farbe als in stofflicher und farblicher Hinsicht formbare Substanz ist zu einer sich artikulierenden Kraft stilisiert und stellt eine Analogie zur Naturgewalt her. Ensor präsentiert die Malerei des Gemäldes als einen von ihm mit Leidenschaft erschaffenen Farbesturm, den er als Künstler, mithin als Genie analog zu Gott zugleich auch bändigt, indem er dem Energiepotential Malerei Form und Gestalt gibt. Weil der Gott den Naturgewalten überlegen ist, vermag er auch als Retter in der Lebensnot aufzutreten. Damit erweist sich das Gemälde primär an der Konstituierung eines Kunst- und Künstlermythos im Sinne der Genieästhetik interessiert.

Das zweite Kapitel spezifizierte die Gleichsetzung Ensors mit Christus zu der spätromantischen Position einer *verkannten Genialität*. Diese ist mit den Christusdarstellungen programmatisch vorgetragen. Die Gleichungskette *Ensor = Künstler = Genie = Mensch mit göttlichen Eigenschaften = Gott mit menschlichen Eigenschaften = Christus* erwies sich hierbei als verbindlich.

Die in 2.1 untersuchten Christusdarstellungen konzentrierten sich auf solche Werke, die Christus/Ensor zusammen mit den Vertretern der ihn verurteilenden Mensch-

heit zeigen und somit die *Verkennung* thematisieren. Die unmittelbaren Gegenspieler Ensors sind Kunstkritiker. Entsprechend der Passion Christi sind sie entweder als der blinde Longinus, als Pilatus oder als Richterhenker dargestellt. Die Handlungen selbst sind doppelwertig, wie die Doppelwertigkeit gleichgewichtig ist. D. h. die christlichen Bezüge treten nicht bloss zweckbestimmt im Hinblick auf Ensors Situation auf, sondern beide Bereiche fordern einen gleichberechtigten Stellenwert. Zusammen verdichten sich die historisch differenten Ereignisse, Passion Christi und Passion Ensors, zur Überzeitlichkeit, wobei der Verlauf der Geschehnisse identisch, vorherbestimmt und für das Wohl der Menschheit unausweichlich ist. Zu ihren Schlussfolgerungen kamen die Bildanalysen jedoch nicht nur über ikonographisch-symbolische Deutungsmöglichkeiten, sondern indem sie auch die Stilmittel auf ihre argumentative Fähigkeit hin befragten: etwa den pyramidalen Kompositionsaufbau, die Momente des Ver- als Einkleidens, die Deformations- und Abstraktionstendenz oder das Bild-im-Bild-Prinzip. Die Auseinandersetzung mit den hier angewendeten Stilmitteln erwies sich für die ästhetisch-genialische Argumentation Ensors deshalb als substantiell, da sie auf eine Distanzierung gegenüber der Wirklichkeit drängen und so den nachahmungsunabhängigen als freischöpferischen Status der Bildleistung behaupten. Im Ergebnis zeigte sich, dass die Verkennungsproblematik zwischen dem auserwählten, einzigartigen und überbegabten Subjekt (*Ensor = Künstler = Genie = Christus*) und der unverständigen Menschheit (= *biblisches Volk = Kunstpublikum = Schriftgelehrte = Kunstkritiker*) im Sinne der Erlösungspotenz definiert ist. Die Verkennung tritt folglich intentional im Hinblick auf die Errettung der Menschheit auf. Für den Konflikt macht Ensor die Unvereinbarkeit zweier Sphären ursächlich. Einmal die diesseitige, menschliche, die falsch (ver)urteilen muss, weil ihr die Einsicht in die höhere Bestimmung nicht gegeben ist. Sie stellt die niedrige, negative, böse und gott-/geniefeindliche Welt (= *höllisches Dasein*) vor. Mit einer karikierenden Bildsprache kritisiert sie Ensor als vom positivistischen Denken verblendet. Das andere Mal bestimmt er die höhere, göttliche Sphäre. Sie ist der Erlösungsbestimmung verpflichtet. Als übermenschliche verfügt sie über die Fähigkeit, die Wahrheit zu erkennen. Sie steht für das Ästhetische und ist als Lichterscheinung mit dem Jenseits gleichgesetzt. Die Sphärendualität als die Unvereinbarkeit zweier Sichtweisen ist entlang einer ambivalenten Grenzziehung zum Ausdruck gebracht, die über verschiedene und mehrdeutige Fiktionsniveaus der Figuren und Bildhandlungen entwickelt wird. Sie geht mit dem Gestaltungsprinzip *Bild im Bild* einher. Dieses ist entweder als der Vorhang einer Bühne, in der Form von Bilderrahmen oder als Zeichnungen im Gemälde verwirklicht. Ensor thematisiert damit die *ästhetische Grenze*, wobei er sich als Mittler zwischen den beiden Sphären, in Analogie zu Christus, präsentiert. Die Bild-im-Bild-Konstellation ist zudem die einer Spiegelung, bei der es wie bei einem Gerichtsverfahren um die Kristallisation von Wahrheit geht. Ensors Spiegelmetaphorik versteht sich als die Reflexion der eigentlichen Wahrheit, weil sich die genialische als originär-schöpferische Leistung zur Medialität des Bildes *wahrheitsgemäß* verhält. Da die Kunst des Genies nicht scheinhaft im Sinne des Illusionismus (= *Lüge*) ist, ist sie befähigt, gegenüber der Wirklichkeit als das bessere, erlösungsfähige Sein aufzutreten. Dabei mobilisiert Ensor Vergleiche zwischen

der Tätigkeit der Kunstkritiker und des Malers. Während die einen mit ihrem analysierenden Schreiben bloss die Materie zerlegen und damit zerstören, vermag die dem Schreiben verwandte Tätigkeit des Malens, weil sie als genialische eine Artikulationsform der Seele ist, ewiges Leben in die Materie zu prägen, wofür die bildnerischen Leistungen Ensors selbst stehen wollen.

Der Abschnitt **2.2** setzte sich mit dem Argument auseinander, dass Ensors Verkennung für die Christusdarstellungen ursächlich sei. Es wurden exemplarisch Positionen von H. Schwebel, S. Holsten und J. H. v. Waldegg vorgestellt. Obwohl die Autoren ihre Begründungen aus unterschiedlichen Zusammenhängen herleiten, bleibt stets das Argument, dass der Künstler von den zeitgenössischen Kunstkritikern verkannt worden sei, in Abhängigkeit von seiner psychischen Konstitution, *er habe die Verkennung schlecht ertragen und mit den Christusdarstellungen einen Gegenwurf formuliert*, verbindlich. Um dies auf seine Richtigkeit zu prüfen, wurden Ensors werkbiographische Daten befragt (**2.2.1**). Nachdem jedoch diese die Bewertung, *Ensor sei ein von seinen Zeitgenossen verkannter Aussenseiter*, nicht zulassen, wurde die Aufbereitung der Biographie Ensors durch die Literatur einschliesslich ihrer Verweise auf zeitgenössische Kritiken untersucht (**2.2.1.1**). Hierbei ergab sich, dass die von den ausgewählten Beispielen (Kat Stuttgart, Kat Zürich/Antwerpen und Delevoy, 1981) geprägten Lebensläufe Ensors deshalb der Biographiktradition unterstehen, weil sie die Daten nicht objektiv, sondern einseitig auf den Eindruck der Verkennung hin abfassen bzw. den Künstler zu einem Opfer seiner ignoranten Zeitgenossen stilisieren. Sie heroisieren seinen Lebenslauf auf das Ideal eines verkannten Genies hin und bemühen sich stellenweise sogar, Ähnlichkeiten zum Leben Christi herzustellen. Die Frage, warum es in bezug auf Ensor gerade zu dieser Art von Idealisierung gekommen ist, wurde mit dem Hinweis auf sein Selbstverständnis im Sinne der *verkannten Genialität* beantwortet, das er neben den Christusdarstellungen auch in seinen Schriften, Briefen und Reden immer wieder vorgetragen hat. Anschliessend (**2.2.1.2**) wurde der biographisch-psychologischen Deutung der Christusidentifikation und ihrer Folge für die Bewertung der bildnerischen Leistung Ensors nachgegangen. Dabei zeigte sich, dass die Bildwerke, weil sie Hinweise auf Ensors Lebenskontext enthalten, auch als Ausdruck seiner äusseren (McGough) oder inneren (Waldegg) Realität gedeutet werden: Die Christusdarstellungen bilden demnach die Tatsache der Verkennung nach bzw. legen ein sozialkritisch anklagendes Zeugnis von der empfundenen Verkennung ab. Das Leistungsverständnis des gemalten/gezeichneten Bildes ist so auf eine Bezeichnungsfunktion gegenüber einer letztendlich nur gemutmassten äusseren oder inneren Realität des Künstlers hin instrumentalisiert. Dem Bild wird der Stellenwert eines Dokuments im Hinblick auf ausserbildliche Ereignisse abverlangt. Die Eigengesetzlichkeit der bildnerischen Phänomene wie auch ihre ideell-ästhetische Motivation bleiben dabei unberücksichtigt oder werden auf ein Beiwerk ohne Informationswert reduziert. So belegte die kritische Auseinandersetzung mit der Ensor-Rezeption, wie die Forschung die Mythen- und Legendenbildung zu ihrer Sache gemacht hat, und sie zeigte, wie bewusstseinsprägend sich die Genieästhetik mit ihrem Hang zu mythologisierenden Imaginationen auf die kunstwissenschaftliche Argu-

mentation des 20. Jahrhunderts auswirkt, wenn die von der Romantik aufgestellte Forderung nach der Identität von Kunst und Leben nicht als ein ästhetischer Anspruch, sondern als ein in der Realität aufgehendes Faktum behandelt wird.

Die in 2.3 erstmalig durchgeführte Erforschung der Schriften Ensors verfolgte mehrere Aspekte. Zum einen machte sie deutlich, dass ihr autobiographischer Charakter sie der Gattung der Künstlervita zuweist: Sie zielt nicht auf eine objektive Ereignisdarstellung, sondern auf die Heroisierung im Sinne des Ideals *verkanntes Genie*. Zum anderen ging die Untersuchung auf die darin zur Anwendung kommenden Künstlermythen und deren Integration in die Genietopik ein. Mit der Rückführung auf theoretisch-ästhetische Tendenzen wurde das Kunst-, Malerei- und Künstlerverständnis Ensors erarbeitet. Kennzeichnend ist, dass er die für das Geniedenken verbindlichen Gemeinplätze aufgreift, die zudem im Sinne der genialischen Argumentationsstruktur auftreten. Ihr ist das Befreiungspathos immanent. Insofern sind die genialischen Ansprüche stets im Verbund mit dem zu Überwindenden als dem Genie Feindlichen zur Geltung gebracht. Es ist ein Denken, das sich reaktiv, aus der Opposition gegenüber dem Normativen begründet. Wenn also Ensor immer wieder die Kunstkritiker, die Akademie, das Publikum als entindividualisierte Menschheitsmasse darstellt, dann operiert er mit den für die Genieideologie verbindlichen Gegengrößen. Ihnen wird ein an der Vernunft orientiertes, zweckrationales Denken vorgeworfen, das die Ablehnung der mimetischen Festlegung der Malerei sowie der Klassifikation nach Gattungen nach sich zieht. In Abwendung davon definiert sich das schöpferische Subjekt über die Einbildungskraft als der inneren, ursprünglichen und auf intensivem Gefühlserlebnis basierenden Daseinsform positiv. Es verwirklicht sich in einem immerwährenden Produktionsdrang, somit als unendlicher und der Omnipotenz unterstehender Erfindungsprozess, der zudem die Loslösung von der erscheinenden Welt einzuholen anstrebt. Damit wird zugleich versucht, die Malerei gegenüber Poesie und Musik als eine genialische Kunst zu legitimieren. Der stets geleistete Bezug auf den Melancholikertopos beschreibt den Künstler als einen Grenzgänger zwischen zwei Sphären. Aus der höheren, idealen Warte leidet der Ingeniöse notwendig an der Beschränktheit der Welt als Menschheit und als Menschsein. Indem Ensor diese traditionelle Künstlervorgabe an die Christusprojektion bindet, wird der Grenzgang ein transitorischer im Sinne des über die Passion sich einstellenden Erlösungsanspruchs. Damit wird das im Leid sich überhöhende Genie als eine gesellschaftliche, die gesamte Menschheit betreffende Grösse ausgewiesen. Den gesellschaftlichen Aspekt definiert Ensor über die Kategorie *national*. Der Künstler begreift sich jedoch nicht als ein bloss belgischer Maler, sondern indem (und weil) er die Tradition der flämischen Malerei, die Ensor als die Malerei unter den Malereien behauptet, erneuernd überwunden hat, kommt ihm eine allzeitgültige internationale Relevanz zu. Die Analogie mit Christus greift abermals: Jesus, genealogisch im Jüdischen verhaftet, überwindet als Blüte Jesse seine Abstammung zugunsten des Heils schlechthin, aus dem jüdischen Gott wird ein Menschheitsgott. Die Untersuchung der Frage, warum sich ein Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit Christus gleichsetzt, um für sich und seine künstlerische Leistung einen die gesamte Menschheit erlösenden Stellenwert zu fordern, führte zu dem Er-

gebnis, dass Ensor vornehmlich auf Schopenhauers Denkansatz rückführbare Tendenzen des späteren 19. Jahrhunderts verarbeitet. Für sie ist charakteristisch, dass der Künstler als ein an der Welt des *Willens* leidendes Genie im Zeichen der Kulturkritik auftritt. Ensors Position, die das überragende Einzelsubjekt von den zeitgenössischen Demokratisierungstendenzen auf dem Weg zur Massengesellschaft bedroht sieht, erwies sich so als eine seiner Zeit gemässe.

Den in **2.4** besprochenen Christusbildungen ist eigen, dass sie die Anwesenheit anderer Menschen aussparen. Es wurde verfolgt, wie die christlichen, dem Authentizitätsbeweis verpflichteten Bildstehungsmythen (*Acheiropoietos*, *Veronika*, *Lukaslegende* und im weiteren Sinn auch die *Versuchung des heiligen Antonius*) auf das genialische Paradigma hin überformt sind. Dabei thematisieren die Werke die schöpferische als übermenschliche (= *göttliche*) Künstlerexistenz aus der Bedingung der Diesseitsimmanenz heraus. Es zeigte sich, dass das Genie an seiner menschlichen Leibnatur leidet, die es gegenüber seiner göttlichen, idealen als in jeder Hinsicht beschränkte ausweist. Der Melancholiker als Grenzgänger zwischen Ewigkeit und Tod ist aus verschiedenen Perspektiven problematisiert. In **Der Schmerzensmann** etwa wird die Menschwerdung als Gnadenakt für die Menschheit artikuliert. Das Gemälde sagt u. a. aus, dass die Menschwerdung des Genies ein souveräner Akt ist. Die Souveränität des Gottes wird über die Paraphrasierung der Pantokratorikone zum Ausdruck gebracht, die ihrerseits das Aussehen Gottes im Menschenporträt Christi behauptet. Das Opfer für die Erlösung der Menschheit ist damit nicht passivisch, sondern eine selbstgewählte Tat. Des weiteren wurde dargelegt, wie der kommunikative Anspruch der neben *Pantokrator* und *Veronika* von **Der Schmerzensmann** verarbeiteten *Imago Pietatis* auf ein Miteinander von Ensor zu einem „verhinderten Zwiegespräch“ transformiert ist. Dabei wurde verfolgt, wie der Künstler das christliche Ideal der *Imitatio Christi* ausschliesslich für sich als Genie beansprucht bzw. alle Sterblichen von der Christusgleichheit im Sinne der seelischen Identität ausschliesst. In mehreren anderen Gemälden, z. B. in **Die Qualen des heiligen Antonius**, setzt sich Ensor mit der Genialität in Abhängigkeit zur Krankheit als Wahnsinn auseinander. Die Analyse zeigte auf, dass der Künstler das Genie und sein melancholisches Temperament im quasipathologischen Sinne deutet, da es den immerwährenden *Imaginationsdrang* zu steuern vermag. Insgesamt erarbeitete dieser Abschnitt, wie Ensor die Erlösungspotenz des Genies mit bildnerischen Argumenten begründet, den Anspruch auf die Überwindung der eigenen Endlichkeit formuliert und die Bildprodukte mit der Bedeutung eines Tropaions – dem Kreuz Christi darin gleichend – auflädt.

Der dritten Teil war der Untersuchung von Ensors Werk- und Bildlichkeitsmodalitäten verpflichtet. In **3.1** konnte gezeigt werden, dass für seinen Werkbegriff ebenfalls der genialische Standpunkt relevant ist. Ensors bewusst praktizierter *Stilpluralismus* etwa untersteht dem schöpferischen Prozess im Sinne einer permanenten Erneuerung und möchte damit dem Genieprädikat *Omnipotenz* genügen. Die Identität zwischen Werk und künstlerischem Individuum stellt der Künstler nicht über die Kategorie des Stils her, sondern durch das Zitieren eigener Bild- und Figureschöpfungen, eine Art Vernetzungsverfahren. Den genialischen Anspruch auf Unsterblich-

keit sucht Ensor z. B. über die Übertragung von Gemälden in die dauerhafte Metallplatte der Radierung einzuholen. Dabei wurde berücksichtigt, dass die Radierung ein auf Vervielfältigung drängendes Medium ist, so wie seine Korrespondenz zur Karikatur als einer Kunstform für die Massen bedacht wird. Daneben konnte nachgewiesen werden, dass die Praxis Ensors, Repliken zu erstellen, mit einer Neukonzeption der Bildlichkeit einhergeht. Folglich ist das von der Ensor-Forschung eingeführte Werkmerkmal „*Wiederholung*“ lediglich auf die motivische Thematik zu beziehen. Der Werkcharakterisierung seitens der Ensor-Rezeption, *uneinheitliche Stilbildung* (Waldegg) oder *weil die Kreativität nachgelassen hat, wiederholt der Künstler seine früheren Werke* (Schwebel), wurde somit widersprochen.

Die Analyse der Bildlichkeitsmodalitäten (3.2) wurde am Gemälde **Der Einzug Christi in Brüssel** entwickelt. Die Betrachtung orientierte sich an dem für das genialische Denken verbindlichen produktionsästhetischen Ansatz. Aus dieser Perspektive konnte deutlich gemacht werden, dass gegenstandsbezogene Bildmomente zu abstrakten in Beziehung gebracht sind. Die gegenstandsbezogenen unterteilen sich zugleich in deformierte und phantastische Figurenbildungen. Über diese drei Modi kommt es zu einer ambivalenten Grenzziehung zwischen zwei Bereichen. Diese drängt einmal auf die Unterscheidung einer gegenstandsbezogenen von einer abstrakten Partie, das andere Mal der diesseitigen, unteren Sphäre von der oberen, phantastischen als jenseitigen. Damit formuliert Ensor das Thema der Überwindung des Negativen durch das Positive. Als eine Bild-im-Bild-Situation, die in der Spiegelmetaphorik aufgeht, versteht sich auch dieses Gemälde als ein die eigentliche Wahrheit reflektierendes Verfahren. Seine Sukzession ist dialektischer Art. Auf der einen Seite ist die Überwindung der Menschheit als Masse durch das Genie, den Mittler zwischen den beiden Sphären, vorgeführt. Auf der anderen ist es die gänzliche Befreiung von der erscheinenden Welt. Kraft Genialität ist die materielle Determination der Malerei auf eine Lichterscheinung hin überstiegen und erstrebt eine infinite Bilderfahrung. Dazu verhält sich die erzählerische Aussageebene kongruent. Durch die Verschränkung des biblischen Ereignisverlaufs mit Ensors aktueller Künstlersphäre unterliegt sie bereits einer Doppeldeutigkeit, die jedoch in eine offene Vieldeutigkeit (*Verrätselung*) übergeht, um dann zu der Wahrnehmung der Bilderscheinung als ein gewordenes freies Farb- und Formenspiel auf einer Fläche vorzustossen.

Die sich anschließende Auseinandersetzung mit den hier angewendeten Kunstformen (3.2.2.–3.2.2.4) ergab, dass Ensor das Historienbild – exemplarisch für die Gattungsklassifikation – beansprucht, um es von *Karikatur* (= Deformation) und *Arabeske* (= Abstraktion) für genieuntauglich zu erklären. Diese galten dem Klassizismus als untergeordnete und wegen ihrer engen Bindung an die Einbildungskraft als auszugrenzende Kunstformen. Zudem wurden sie als gegenläufig strukturierte aufgefasst. In dieser Untersuchung konnte unter Berücksichtigung der historischen Diskussionen gezeigt werden, dass Ensor die beiden Grenzgängerkünste des Klassizismus auf seine spezifischen genialischen Belange hin überformt und umwertet. Er hebt die Gegenläufigkeit von *Karikatur* und *Arabeske* durch den alleinigen Rückbezug auf die Instanz der Einbildungskraft auf. Dabei wird die Karikatur aus ihrer Bin-

dung an die Nachahmung befreit, die Arabeske vom Verdacht auf sinnlose Spielerei. Über die Arabeske in ihrer Ornamentdimension, und als solche die Definition des *zweckfreien Formenspiels* (Kant) beanspruchend, fügt sich das Gemälde in die Alltagswelt als die andere, gänzlich von der *Nützlichkeit* befreite und insofern bessere (*absolut gute*) Seinsform ein.

Im vierten Teil wurde Ensors Genieposition im historischen Kontext unter besonderer Berücksichtigung des Passionsgedankens ausgewertet. Diese wurde zunächst (4.1) im Hinblick auf Ensors Geniebegriff und seiner Affirmation gegenüber diesem behandelt. Die unbedingte Bejahung genialischer Ansprüche erklärt sich daraus, das über diese die positive Gegenwelt gegenüber der der Normalbürger, der Masse, behauptet wird. Ensors Position erwies sich daher deshalb als eine spätrömantische, weil sie von Weltverachtung geprägt ist, die der Künstler der Weltverbesserung wegen radikal betreibt. Der Grad der Ablehnung seiner Lebensverhältnisse als Kulturkritik forciert umgekehrt die Geschlossenheit seines übermenschlichen, auf Exklusivität pochenden Bewusstseins und fordert deswegen die konzessionslose Subjektivität als Subjektivismus (= *Solipsismus*). Das qualvolle Scheitern an der Lebensrealität ist für den spätrömantischen Künstler zum positiven, die Menschheit erlösenden Genieprädikat geworden, worin die Christusidentifikation aufgeht.

Abschliessend (4.2) wurde die Bedeutung des Passionsgedankens für das geniale Schaffen berücksichtigt. Hierbei ergab sich, dass mit dem Thema der Passion die Identitätsfrage der schöpferischen Subjektivität und ihre gesellschaftliche Relevanz problematisiert ist. Mit der Abstraktion als ein Progress von Deformation zum Arabesken will sich ebenso das Subjekt in seinem der Mythopoiese verpflichteten Schaffensdrang, der Ursprünglichkeit, Authentizität und Erlösungsfähigkeit realisiert wissen, wie es darüber den Anspruch auf die Loslösung von der erscheinenden Welt einholt. Damit ist Ensors Abstraktionsverständnis, in Analogie zur Passion Christi, der Phase des Übergangs (Groteske/Licht) verpflichtet.

Insgesamt erklärte sich der Bezug auf die Passion als ein kunstkonstruktiver Ausdruck der existentiellen Krise der schöpferischen Subjektivität. Ihr sozio-historischer Kontext ist die mit den Produktionsbedingungen der Industrialisierung einhergehende Entwicklung zur Massengesellschaft. Dabei bringt Ensor die Selbstbestimmung des Subjekts in Korrespondenz zu den nationalistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts, die die Identitätsbehauptung eines Volkes thematisieren.

Mit der Erforschung des Passionsgedankens bestimmte diese Arbeit Ensors spätrömantische, das Subjekt als Genie überhöhende Kunstposition in ihrer Komplexität und ästhetischen Programmatik qualitativ, wie sie die Selbststilisierungsstrategien des Künstler zum *verkannten Genie* als im Sinne des Kunstmythos geleisteten aufdeckte. Die Untersuchung ist zugleich ein Beitrag zur frühen Moderne auf dem Weg zur Abstraktion.

Anhang

A. Werkbiographische Daten

- 1860** Freitag, den 13. April, wird James Sidney Ensor in Ostende geboren.
- 1871** Mit elf Jahren, als Ensor Schüler am Gymnasium *NOTRE-DAME* in Ostende wird, nimmt er Unterricht bei zwei Ostendener Aquarellisten.
- 1876** Ensor besucht Zeichenkurse an der *ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS* von Ostende.
- 1877** Studium an der *ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS* von Brüssel. **1878** erhält er den zweiten Preis für Zeichnen nach der Antike³⁸², **1880** wird er mit dem siebten Preis für Zeichnen nach der Antike und dem zehnten Preis im Zeichnen nach der Natur ausgezeichnet.
In dieser Zeit beginnt Ensor in dem allen künstlerischen und wissenschaftlichen Neuerungen gegenüber offenem Haus des Physik-Professors und Rektors der Brüsseler Universität Ernest Rousseau zu verkehren, dessen Frau Ensors Bilder schätzt und kauft.
- 1880** Rückkehr nach Ostende, wo er sich im Dachstuhl des elterlichen Hauses ein Atelier einrichtet.
- 1881** Auf Veranlassung von Felicien Rops beteiligt sich Ensor zum ersten Mal an einer Ausstellung, die vom Künstlerkreis *LA CHRYSALIDE* in Brüssel veranstaltet wird. Ensor ist 21 Jahre alt.
- 1882** Ensor stellt im *CERCLE ARTISTIQUE* in Brüssel und im *PARISER SALON* zwei Interieurs aus dem Besitz Ernest Rousseaus aus. **Die Austernesserin** (Abb. 65) wird vom *ANTWERPENER SALON* zurückgewiesen. Im *CERCLE L'ÉSSOR* in Brüssel werden sieben Bilder Ensors gezeigt.
- 1883** Der *CERCLE L'ÉSSOR* stellt **Der Lampenjunge** (Abb. 64) aus, dagegen wird **Die Austernesserin** (Abb. 65) von der Jury als Ausstellungsbeitrag nicht zugelassen. Der *CERCLE ARTISTIQUE* zeigt Ensors Landschaften, Seestücke und Stilleben.³⁸³ Unter der Führung des Juristen und Schriftstellers Octave Maus wird in Brüssel der Künstlerkreis *LES XX* gegründet. Ihm gehören zwanzig überwiegend junge Künstler an, neben Ensor auch Finch, Khnopff, van Rysselsberghe und Vogels. Dieser Künstlerkreis wird zehn Jahre lang bestehen und das wichtigste öffentliche Forum für Ensor bilden. Er wird sich an den jährlich stattfindenden Ausstellungen der Gruppe nahezu immer beteiligen.
- 1884** Bei der ersten Ausstellung von *LES XX* ist Ensor mit sechs Werken vertreten; die Einsendung für den *BRÜSSELER SALON* wird zurückgewiesen. In der Zeitschrift *L'ART MODERNE* wird Ensors erste Schrift, eine Satire auf den Akademiebetrieb mit dem Titel **Drei Wochen auf der Akademie** veröffentlicht.

³⁸² Delevoy, 1981, S. 289.

³⁸³ Nach Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg (*James Ensor, 1866/87, S.14*) soll sich Ensor auch an der Ausstellung von *LES SILLON* sowie an der *TRIENNALE* von Gent beteiligt haben.

- 1885** Die zweite Ausstellung von *LES XX* präsentiert die vom *BRÜSSELER SALON* abgelehnten Bilder **Nachmittag in Ostende** und **Der Rochen** der Öffentlichkeit. Ensor beginnt mit den Bildern, die er zwei Jahre später zu einem Zyklus zusammenstellen und mit dem Titel **Die Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts** (Abb. 9 – 14) versehen wird. In diesen Bildern vergleicht sich Ensor erstmals mit Christus.
- 1886** Ausstellungsbeteiligung am dritten Salon von *LES XX* im *PALAIS DES BEAUX-ARTS* in Brüssel. Neben Ensor stellen Künstler wie Renoir, Monet, Redon, Besnard, Whistler und Israels aus. Mindestens zwei Werke Ensors **Bürgerlicher Salon** (Abb. 63) und **Russische Musik** werden verkauft. In einem Monat werden über 8000 Besucher gezählt.³⁸⁴
- 1888** Ausstellungsbeteiligung am fünften Salon von *LES XX* mit sechs Zeichnungen und einer Reihe Radierungen,³⁸⁵ die Ensor aus Krankheitsgründen verspätet einreicht. Die fünfzehn im Katalog aufgeführten Gemälden, darunter das Bild **Die Versuchung des Heiligen Antonius**, (Abb. 45) werden nicht gezeigt.³⁸⁶
- 1889** Ausstellungsbeteiligung am sechsten Salon von *LES XX*. Ensors als Hauptwerk bekanntes Gemälde **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) wird als Ausstellungsbeitrag abgelehnt, so wie seine Ausschliessung aus der Gruppe beantragt wird. Bei der Abstimmung hält sich Ensor nur dank seiner eigenen Stimme³⁸⁷.
- 1890** Für die siebte Ausstellung von *LES XX* beansprucht Ensor 20 Meter mehr Leiste. Im Katalog ist er mit 18 Nummern vertreten.³⁸⁸
- 1891** Bei der achten Ausstellung von *LES XX* ist Ensor mit fünfzehn Arbeiten vertreten, darunter acht Gemälde.³⁸⁹
- 1892** In Brüssel erscheint von Eugène Demolder die erste Ensor-Monographie mit einer Zeichnung des Künstlers (**Mystischer Tod eines Theologen**). Von den bei der neunten Ausstellung von *LES XX* ausgestellten zwölf Bildern und drei Zeichnungen sind acht Gemäldeverkäufe bekannt.³⁹⁰
- 1893** Ausstellungsbeteiligung am letzten Salon von *LES XX*. Ensor versucht sämtliche Bilder aus seinem Atelier für 8.500 Franken zu verkaufen; die gewünschten Käufer bleiben jedoch aus. Das *KUPFERSTICKKABINETT DES DRESDNER MUSEUMS* erwirbt eine Serie von Radierungen.
- 1894** Ausstellungsbeteiligung am ersten Salon der *LA LIBRE ESTHÉTIQUE*, der Nachfolgegruppe von *LES XX*. Unter Ensors künstlerischer Leitung findet eine Ausstellung in Ostende statt, die erstmals „neue Kunst“ in dieser Stadt vorstellen möchte.³⁹¹ Eugène Demolder veranstaltet in Brüssel die erste Einzelausstellung Ensors.

³⁸⁴ Delevoy, 1981, S. 304.

³⁸⁵ Zu Erklärungen Ensors zu den Vorgängen, die er in einem Brief schildert, siehe: Delevoy, 1981, S. 312.

³⁸⁶ S. C. McGough, *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 44 ff.

³⁸⁷ Diese Angabe in: Kat Stuttgart, S. 48; nach S. C. McGough scheint Maus die Ausschliessung Ensors aus der Gruppe beantragt zu haben, in: Ders., *James Ensor's „The Entry of Christ into Brussels in 1889“* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985, S. 44.

³⁸⁸ Delevoy, 1981, S. 320.

³⁸⁹ Ebenda, S. 330.

³⁹⁰ Ebenda, S. 333.

³⁹¹ Ebenda, S. 344 und S. 350.

- 1895** Erster Museumseinkauf: Die *MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS* in Brüssel erwerben **Der Lampenjunge** von 1880. (Abb. 64) Ausstellungsbeteiligung am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE*. Das *KUPFERSTICHKABINETT* der *BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE* in Brüssel kauft eine Serie von Kupferstichen an.³⁹²
Zweite Ausstellungsorganisation und -beteiligung „neuer Kunst“ Ensors in Ostende.
- 1896** Zum Salon *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* reicht Ensor zwei Radierungen ein. Das *KUPFERSTICHKABINETT* der *BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE* in Brüssel kauft eine neue Reihe von Kupferstichen. In Subskription gibt Ensor bei *VAN CAMPENHOUT* in Brüssel eine Mappe mit zwölf Radierungen auf Japanpapier heraus, die auf 50 Exemplare limitiert ist.³⁹³
- 1897** Ausstellungsbeteiligung am vierten Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE*. Im Zusammenhang mit der Neueröffnung des *MUSÉE MODERNE* in Brüssel hat Ensor beratende Funktion bei der Hängung der Bilder.³⁹⁴
- 1898** Einzelausstellung von 52 Werken in Paris, die von der Zeitschrift *LA PLUME* veranstaltet wird. Ausstellung von Graphiken im *SALON DES CENT* in Paris, für die Ensor das Plakat (Abb. 50) entwirft. Ausstellungsbeteiligung am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* in Brüssel. Um hier teilnehmen zu können, lehnt Ensor Einladungen zu Ausstellungen in St. Petersburg, Krefeld und Charleroi ab.³⁹⁵
- 1899** *LA PLUME* bringt eine Sondernummer über Ensor heraus, mit Beiträgen u. a. von Blanche Rousseau, Théo Hannon, Maurice Maeterlinck, Octave Maus, Constantin Meunier, Pol de Mont, Edmond Picard, Emile Verhaeren und Ensor selbst.
Ausstellungsbeteiligung am Salon von *CERCLE ARTISTIQUE*. Ensor wird zum Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* nicht zugelassen.³⁹⁶
In der Pariser *REVUE DES BEAUX-ARTS ET DES LETTRES* vom 15. März veröffentlicht Eugène Demolder eine Studie über Ensor.
- 1900** Ensor beteiligt sich am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE*.³⁹⁷ Das *KUPFERSTICHKABINETT DES WIENER MUSEUMS* erwirbt die gesamte Serie der Radierungen Ensors, insgesamt 100 Stück.
- 1901** Ausstellungsbeteiligungen am Salon der *SOCIÉTÉ DES AQUAFORTISTES* in Brüssel und der *INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG* in München.
- 1902** Ensor wird als Vertreter der schönen Künste Gründungsmitglied der *LIBRE ACADEMIE DE BELGIQUE*.
- 1903** Teilnahme an der *BRÜSSELER TRIENNALE*.³⁹⁸
Ensor wird zum Ritter des Leopold-Ordens ernannt.
Er lernt Emma Lambotte kennen, Schriftstellerin und Journalistin, die sich um Verkäufe seiner Bilder kümmert, selbst Werke kauft und ihm Schriften widmet.³⁹⁹

³⁹² Ebenda, S. 350.

³⁹³ Ebenda, S. 353.

³⁹⁴ Ensors Beschreibung dieser Vorgänge, in: Ebenda S. 360.

³⁹⁵ Ebenda, S. 363 f.

³⁹⁶ Ebenda.

³⁹⁷ Ebenda, S. 374.

³⁹⁸ Ebenda, S. 376.

³⁹⁹ Ebenda.

- 1904** Ensor nimmt am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* teil, jedoch auf Einladung einer neugegründeten Gesellschaft impressionistischer Maler *VIE ET LUMIÈRE*, die auf die ursprünglich geplante eigene Ausstellung verzichtet und sich dem Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* anschliesst, um ihre Solidarität mit diesem Künstlerkreis zum Ausdruck zu bringen.
Teilnahme an der *ANTWERPENER TRIENNALE*.
François Franck, ein Kunstkenner aus Antwerpen, beginnt sich für Ensor einzusetzen und wird sein bedeutendster Mäzen. Er veranstaltet im Kreis *L'ART CONTEMPORAIN* in Antwerpen, dessen Mittelpunkt er bildet, wiederholt Ausstellungen mit Werken Ensors. Auf Francks Initiative hin kommen viele Bilder Ensors in das *MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN* in Antwerpen.
Im Zusammenhang mit Ensors Ernennung zum Ritter des Leopold-Ordens erscheint in Ostende ein Heft in 40 Exemplaren auf Hollandpapier mit Illustrationen des Künstlers, die die von *LE RAT MORT* zu Ehren des Malers veranstaltete Festsitzung dokumentiert.⁴⁰⁰
- 1905** Teilnahme an Eröffnungsausstellungen von *VIE ET LUMIÈRE* und *L'ART CONTEMPORAIN* in Antwerpen sowie am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* in Brüssel.
- 1906** Ausstellungsbeteiligungen am Salon von *TABLE RONDE* in Löwen, am Salon von Gent und in Frameries. Bei der letzteren handelt es sich um einen von Louis Piérards unternommenen Versuch, Arbeiter an die moderne bildende Kunst heranzuführen. Im Salon *VOOR SCHONE KUNSTEN* in Ostende zeigt Ensor elf seiner neuesten Arbeiten. Teilnahme an der *BIENNALE* in Venedig.⁴⁰¹
- 1907** Ausstellungsbeteiligungen am Salon von Ostende, am Salon der *EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX ARTS* in Brüssel und am *PARISER SALON D'AUTOMNE* im Zusammenhang mit einer Präsentation belgischer Kunst.
- 1908** Ausstellungsbeteiligungen am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* und an dem von *VIE ET LUMIÈRE*. In Berlin wird der belgische Ausstellungsbeitrag des *PARISER SALONS D'AUTOMNE* gezeigt.
Der Lütticher Gemeinderat entscheidet sich gegen den Ankauf **Die Austerneusserin** (Abb. 65), obwohl das Bild schon seit einiger Zeit im *MUSÉE DES BEAUX ARTS* hängt.
Emil Verhaeren veröffentlicht eine Monographie über Ensor.
- 1910** Einzelausstellungen bei *L'ART CONTEMPORAIN* und *CERCLE ARTISTIQUE* in Antwerpen.⁴⁰²
- 1911** Teilnahme an Salons von *L'ART CONTEMPORAIN* in Antwerpen, *DES HUMANISTES* und *D'ART DÉCORATIF* in Lüttich, *DU PRINTEMPS* und *DES AQUARELLISTES* in Brüssel. Darüber hinaus beteiligt er sich an Ausstellungen in Rom, Roubaix, Charleroi und Antwerpen, wobei die zuletzt genannte Gerichtskarikaturen zum Thema hat.⁴⁰³
- 1912** Ensor lehnt eine Einladung zur Ausstellung im *CERCLE ARTISTIQUE* ab, beteiligt sich jedoch am Salon von *L'ART CONTEMPORAIN*.
- 1913** Teilnahme am Salon von *L'ART CONTEMPORAIN*.
Herbert von Garvens-Garvensburg veröffentlicht in Hannover den ersten Katalog der Kupferstiche.

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 377.

⁴⁰¹ Zu Gesprächen mit dem Veranstalter siehe ebenda, S. 382.

⁴⁰² Nach Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg: *James Ensor*, 1986/87, S. 17, handelt es sich hierbei um die erste grosse Einzelausstellung in Antwerpen und Rotterdam mit ca. 50 Bildern.

⁴⁰³ Delevoy, 1981, S. 394.

- 1914** Teilnahmen am Salon von *LA LIBRE ESTHÉTIQUE* und von *L'ART CONTEMPORAIN* sowie der *TRIENNALE* in Brüssel. Während des ersten Weltkriegs bleibt Ensor in Ostende.
- 1915** Ensor wird verhaftet, weil er Wilhelm II. als Aasgeier gezeichnet hat. Obwohl er vom deutschen Kriegsgericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird, wird er überraschend freigelassen.⁴⁰⁴
Ensors Mutter stirbt im Alter von achtzig Jahren.
- 1919** Obwohl sich Ensor an keinen Ausstellungen mehr beteiligen möchte, gelingt es der Galerie *GIROUX* in Brüssel, Ensor von der Wichtigkeit einer Teilnahme zu überzeugen.⁴⁰⁵
- 1920** Zu seinem 60. Geburtstag zeigt die Galerie *GIROUX* in Brüssel eine grosse Retrospektive mit insgesamt 140 Arbeiten und legt eine auf 200 Exemplare limitierte Mappe mit 32 gehöhten Zeichnungen **Szenen aus dem Leben Christi** (Abb. 54 – 58) zur Subskription auf.
Darüberhinaus wird im Theater der Galerie das von Ensor in den Jahren 1911/1912 komponierte und mit Kostümen sowie Bühnenbild ausgestattete Ballett **Die Liebes-Tonleiter (Flirt der Marionetten)** unter der Leitung von Léon Delcroix aufgeführt.
- 1921** In Potsdam kommt eine James-Ensor-Monographie von Paul Colin heraus. Eine weitere grosse Retrospektive mit 130 Werken Ensors zeigt der Salon von *L'ART CONTEMPORAIN* in Antwerpen.
François Franck schenkt acht Arbeiten Ensors aus den Jahren 1880 – 1896 dem *MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN* in Antwerpen.
Beteiligung an einer von der *SÉLECTION* (eine 1920 von dem Kritiker André de Ridder in Brüssel gegründete Galerie) organisierten Ausstellung in Niederländisch-Indien. Bei der *ÉDITION SÉLECTION* erscheint die erste Ausgabe von **Les écrits de James Ensor**.
- 1922** *LA FLANDRE LITTÉRAIRE* gibt zu Ehren Ensors ein Festessen. Die *MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS* in Brüssel erwirbt sechs Bilder und das Museum *PLANTIN* sein gesamtes graphisches Œuvre.⁴⁰⁶ Im *CERCLE ROYAL ARTISTIQUE* in Antwerpen werden 205 Radierungen und Zeichnungen Ensors ausgestellt.
- 1924** Ensor verzichtet auf die Teilnahme an einer Gesamtausstellung belgischer Malerei in Amsterdam.⁴⁰⁷
Ensor hält anlässlich der Vierhundertjahrfeier von Bruegels Geburtstag eine Gedenkrede.
- 1925** Loys Delteil publiziert das graphische Werk Ensors und erfasst 138 Arbeiten aus der Zeit von 1886 bis 1922. (Spätere Werkkataloge von Croquez, Tavernier und Elesh.)
Ensor wird zum Vollmitglied der belgischen *ACADÉMIE ROYALE* ernannt.
Teilnahme mit 60 Werken an der im *KUNSTMUSEUM* in Basel veranstalteten Ausstellung moderner belgischer Kunst.
In Paris zeigt der Salon der unabhängigen Kupferstecher 14 Gravuren.⁴⁰⁸

404 Ebenda, S. 400.

405 Ebenda, S. 401.

406 Ebenda, S. 408.

407 Ebenda, S. 410.

408 Ebenda, S. 412.

- 1926** *LA FLANDRE LITTÉRAIRE* veröffentlicht *Les écrits de James Ensor, de 1921 à 1926* mit einem Vorwort von F. Cuypers. Einzelausstellung in der Galerie *BARBAZABGES* in Paris mit 60 Werken. Teilnahme an der *INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG* im *DRESDNER STÄDTISCHEN AUSSTELLUNGSPALAST*. Der belgische Pavillon auf der 15. *BIENNALE* in Venedig zeigt 15 Werke Ensors. Die Eröffnungsausstellung der Galerie *L'ESCALIER* in Lüttich zeigt Arbeiten Ensors.⁴⁰⁹
- 1927** Das Ballett **Liebesspiel** von Ensor wird im *THÉÂTRE ROYALE* in Lüttich aufgeführt. Teilnahme mit vier Werken an einer Ausstellung im *PALAIS TIGRANO* in Kairo, veranstaltet von der belgischen Vereinigung für künstlerische Propaganda. Unter der Schirmherrschaft von *L'ART CONTEMPORAIN* findet in der *KESTNERGESELLSCHAFT* in Hannover eine Einzelausstellung Ensors statt. Es werden 50 Werke gezeigt. Cassierer übernimmt die Ausstellung für Berlin. In der *HAMBURGER KUNSTHALLE* Beteiligung am belgischen Beitrag zu der Ausstellung *Europäische Kunst der Gegenwart*.⁴¹⁰
- 1928** Im *MUSÉE NATIONAL DU JEU DE PAUME* in Paris bei der Ausstellung *Belgische Kunst seit dem Impressionismus* wird Ensor ein ganzer Saal eigeräumt.
- 1929** Die Eröffnungsausstellung des *PALAIS DES BEAUX-ARTS* in Brüssel ist Ensor gewidmet. Sie umfasst nahezu sein gesamtes Œuvre: 300 Ölgemälde, darunter **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16), das erstmalig ausgestellt wird⁴¹¹, 325 Zeichnungen und 13 Kupferstiche. Aus diesem Anlass wird Ensor zu Ehren ein grosses Bankett gegeben, an dem 340 Gäste teilnehmen. Am 24. April wird Ensor vom König Albert der Titel eines Barons verliehen. Als Wahlspruch wählt Ensor **Pro luce nobilis sum**; als Wappen einen Violin-schlüssel (Abb. 70).
- 1930** Anlässlich seines Geburtstags wird in Ostende ein von dem Bildhauer Edmond de Valeriola ausgeführtes Denkmal Ensors aufgestellt, dessen Enthüllung er beiwohnt.⁴¹² Die Ensor-Monographie von André de Ridder erscheint in Paris.
- 1931** Ausstellung im Kursaal von Ostende. In der Zeitschrift *LA FLANDRE LITTÉRAIRE* wird Ensor von Luc und Paul Haesaerts als der grösste belgische Maler der Zeit und eine der Persönlichkeiten, die im Mittelpunkt der internationalen Kunste stehen, beschrieben.⁴¹³ Im *STUDIO*, einer Galerie in Ostende, geführt von Blanche Hertoge, einer Förderin der Kunst Ensors, findet unter der Teilnahme vieler Ostendener Künstler eine Ausstellung zu dem Thema *Seestücke* statt. An der Ausstellung belgischer Kunst im *STEDELIJK MUSEUM* in Amsterdam ist Ensor mit 20 Arbeiten vertreten. Teilnahme an der von *L'ART CONTEMPORAIN* in Antwerpen organisierten Ausstellung *Hundert Jahre belgische Malerei*, die zuerst in Wissenlingh im Rokin und dann in Den Haag gezeigt wird. Im *STÄDTISCHEN SUERMONDT-MUSEUM* in Aachen ist Ensor an der Ausstellung *moderner flämischer Kunst* mit drei Arbeiten vertreten.⁴¹⁴

409 Ebenda, S. 414.

410 Ebenda, S. 415.

411 Waldegg, *Ich*, 1991, S. 14.

412 Delevoy, 1981, S. 422.

413 Ebenda, S. 425.

414 Ebenda.

- 1932** Im *MUSÉE NATIONAL DU JEU DE PAUME* in Paris wird die Ausstellung **Das Œuvre von James Ensor** gezeigt. Die Eröffnung übernimmt der Minister für Nationale Erziehung Anatole de Monzie. Am 17. Dezember veranstaltet die Familie Demoulière im *THÉÂTRE ROYALE* in Ostende einen grossen gesellschaftlichen und philanthropischen Gala-Abend. Auf dem Programm steht die erste Aufführung des Liebesspiels in Ostende.⁴¹⁵
- 1933** Zusammentreffen mit Albert Einstein. Minister Anatol de Monzie überreicht Ensor die Binde der Ehrenlegion. Der Kupferstecher Jules van Paemel erstellt die Arbeit **Apotheose für Ensor**, von der er 50 Exemplare abzieht. Unter dem Porträt Ensors, das vom Wappen, von Wappensprüchen und Girlanden umwunden ist, trägt ein indischer Elefant einen Legionär triumphierend durch den wirbelnden fantastischen und mondänen Karneval. Anlässlich einer Ensor-Matinee im Kursaal von Ostende skizziert Marion de Marchi im Saal des Ambassadeurs ein Ensor-Bildnis. Ensor ist dabei auf einer rosa Wolke zwischen Viktor Hugo und Charlie Chaplin thronend dargestellt. Gleichzeitig wird aus dem literarischen Werk Ensors rezitiert, so wie auf der Harfe Stücke aus dem **Liebesspiel** gespielt werden.⁴¹⁶
- 1934** Im Rathaus von St. Josse wird Ensor zum Malerfürsten proklamiert. Aus diesem Anlass wird ihm eine Medaille mit seinem Bild, entworfen von Dolf Ledel, überreicht.
- 1935** Anlässlich Ensors 75. Geburtstags wird im Rathaus von Ostende ein Empfang gegeben. Bei der *INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG* in Brüssel ist Ensor mit sieben Arbeiten beteiligt. Zugleich ist er Präsident der Klasse 14, der Gruppe der Schönen Künste: Malen und Zeichnen.
- 1936** Erste Ensor-Ausstellung in London in der *LEICESTER GALLERY*.⁴¹⁷
- 1939** Anlässlich seines 80. Geburtstags wird eine Briefmarke zugunsten des *NATIONALEN KÜNSTLERHILFSWERKS* mit einem Porträt Ensors herausgegeben. Die *GAZETTE DES BEAUX-ARTS* in Paris veranstaltet eine Ausstellung mit 211 Werken Ensors, darunter auch das Bild **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16).⁴¹⁸ Das *KUPFERSTICHKABINETT* der *BIBLIOTHÈQUE ROYALE* in Brüssel zeigt eine Reihe von Kupferstichen und Kaltnadelzeichnungen Ensors.
- 1940** Ensor weigert sich trotz Bombardierung Ostendes, sein Haus zu verlassen. Bei einem Angriff wird u. a. **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) leicht beschädigt. Ein Bombensplitter hat die „Maske des Todes“ links unten im Bild getroffen, und wurde von Ensor selbst wieder restauriert.⁴¹⁹ Dass Ensor dabei das Bild nicht verändert hat, beweist eine Fotografie, die ihn am Harmonium zeigt und in seinem Atelier 1933 aufgenommen worden ist.⁴²⁰ Dagegen sind zwei Bilder (**Das Spukmöbel**, 1885, und **Ein kränkelder armer Schlucker wärmt sich**, 1882) sowie die komplette Sammlung von Kupferstichen, die sich im Rathaus von Ostende befunden haben, vollständig vernichtet worden.

⁴¹⁵ Aufführungschronologie ebenda, S. 427.

⁴¹⁶ Ebenda, S. 428.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 436.

⁴¹⁸ Kat Zürich/Antwerpen, S. 21.

⁴¹⁹ Auguste Bongart Archives, Nr. 10262; vgl. auch Delevoy, 1981, S. 434.

⁴²⁰ Delevoy, 1981, S. 429.

- 1942** Ensor arbeitet kaum noch.
Im Dezember meldeten der belgische Rundfunk in London und das Schweizer Radio Ensors Tod. Die Nachricht, von Léo van Puyvelde vorschnell verbreitet, hatte zahlreiche *Nachrufe auf den grossen verstorbenen Meister* zur Folge. Ensor reagierte auf diese Falschmeldung, indem er sich einen Trauerflor an den Jackenärmel und auf den Revers nähen liess und einige Tage lang gegen Mittag mit breitgerändertem schwarzen Zylinder, fein geschlungener Lavallière und der Rosette der Ehrenlegion im Knopfloch spazieren ging und feierlich seine Büste grüsste. Wenn ihn jemand traf, sagte er, dass er um sich trauere.⁴²¹
- 1943** In Paris erscheint von Paul Fierens eine grosse Ensor-Monographie.
- 1945** Ensor übernimmt die Ehrenpräsidentschaft einer neuen Gruppe moderner Kunst *LA JEUNE PEINTURE BELGE*.
Um das Wiedererwachen der künstlerischen Aktivität in der Nachkriegszeit zu zeigen, veranstaltet die Galerie *GIROUX* in Brüssel eine Huldigung für Ensor mit 156 Arbeiten aus den Jahren 1876 bis 1939.
- 1946** Zweite Ensor-Ausstellung mit Retrospektive-Charakter **The Work of James Ensor** in London, veranstaltet von der *NATIONAL GALLERY* unter den Auspizien der *TATE GALLERY*. Es werden 88 Werke gezeigt.⁴²²
- 1947** In Gent erscheint ein zweites Werk von Albert Croquez **L'Œuvre gravé de James Ensor**.
- 1948** Am 11. November wird in Ostende auf Betreiben von Mme Wielemans als Vorsitzender und von Henri Serruys, Albert Croquez und Jean Stevo eine Gesellschaft *LES AMIS DE JAMES ENSOR* gegründet. Ihre Aufgabe soll es sein, über das Gedankengut und das Werk Ensors zu wachen und ein Ensor-Museum zu errichten.⁴²³
- 1949** Im Sinne einer Ensor-Huldigung wird **Der Einzug Christi in Brüssel** (Abb. 16) vom 23. Juli bis 22. August in Ostende öffentlich gezeigt.
Am 19. November, nach dreiwöchiger Krankheit, stirbt Ensor. Die ganze Bevölkerung begleitet den Leichenzug, der bewusst das Gemälde **Einzug Christi in Brüssel** nachempfunden haben soll.⁴²⁴
Ensor wird zu Mariakerke auf dem kleinen Friedhof der Kirche *NOTRE-DAME DES DUNES* beigesetzt.

⁴²¹ Ebenda, S. 434.

⁴²² Ebenda, S. 436.

⁴²³ Ebenda, S. 437; und Kat Stuttgart, S. 57.

⁴²⁴ Kat Zürich/Antwerpen, S. 21, vgl. Delevoy, 1981, S.439.

B. Literaturverzeichnis

(Das Verzeichnis gibt das Erscheinungsjahr der benutzten Ausgaben an. Die Daten entsprechen somit nicht immer den Erstausgaben.)

Abkürzungen der im Text häufig zitierten Literatur

Kat Stuttgart	=	Ausstellungskatalog, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein: Ensor, ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert, <u>1972</u>
Mes écrits, 1974	=	James Ensor. Mes écrits, mit einem Vorwort von Franz Hellens, Lüttich <u>1974</u>
Delevoy, 1981	=	Delevoy, R. L.: Ensor, Genf <u>1981</u>
Kat Zürich/Antwerpen	=	Ausstellungskatalog, Zürich/ Antwerpen, Kunsthaus/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: James Ensor, <u>1983</u>
Schmidt, 1985	=	Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Bd. 1 und 2, Darmstadt <u>1985</u>
Saturn und Melancholie	=	Klibansky, R./ Panofsky, E. / Saxl, F.: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin der Religion und der Kunst, Frankfurt/M. <u>1990</u>
Waldegg, Ich, 1991	=	Waldegg, J. H. v.: James Ensor. Legende vom Ich, Köln <u>1991</u>

Abkürzungen der biblischen Bücher

Mos.	=	Bücher Mose
Mt	=	Matthäus-Evangelium
Mk	=	Markus-Evangelium
Lk	=	Lukas-Evangelium
Jh	=	Johannes-Evangelium
Apg	=	Apostelgeschichte
Hebr	=	Hebräerbrief
Offb	=	Offenbarung des Johannes

(EvNicod = Nicodemusevangelium, 5. Jh.)

Archive

Archives Générales du Royaume, Archives de l'Art belge, Brüssel (AAB)

Archives de l'art contemporain, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (AAC)

Archives et Musée de la Littérature, Brüssel (ML)

Schriften von James Ensor

Lettre de James Ensor à André de Ridder, hg. von André de Ridder, Antwerpen 1960

Les lettre de James Ensor à Octave Maus, hg. und kommentiert von Francine-Claire Legrand, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brüssel 1966, *l/II*

Briefe Ensors an Pol de Mont, in: Ausstellungskatalog Stuttgart, Württembergischer Kunstverein: *Ensor, ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, S. 36 – 43

James Ensor. Mes écrits, mit einem Vorwort von Franz Hellens, Lüttich 1974 (hier ist die Mehrzahl der von Ensor zuvor einzeln publizierten Schriften gesammelt; ausführliche bibliographische Angaben zu den vor *Mes écrits* veröffentlichten Schriften Ensors, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 366 f.)

Monographien

- Colin, P. *James Ensor*, Potsdam 1921
- Croquez, A. *L'œuvre gravé de James Ensor. Catalogue raisonné*, Paris 1935 und Genf 1947
- Croquez, A. *Ensor et son temps*, Ostende 1970
- Delevoy, R. L. *Ensor*, Genf 1981
- Demolder, E. *James Ensor*, Brüssel 1892
- Farmer, J. D. *Ensor*, New York 1975
- Fierens, P. *Les dessins d'Ensor*, Brüssel 1944
- Fraenger, W. *James Ensor. Die Kathedrale*, in: Die graphischen Künste, Wien 1926, Jg. XLIX, H. 4, S. 81 f
- Garvens-Garvensburg, H. v. *James Ensor. Maler, Radierer, Komponist* (mit einem Verzeichnis des graphischen Werks), Hannover 1913
- Gindertael, R. v. *Ensor*, London 1975
- Growe, B. *Die Landschaftsradierungen von James Ensor*, Freiburg 1980 und in: Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg, *James Ensor*, 1986/87
- Haesaerts, P. *James Ensor*, Brüssel 1953,
Histoire de la Peinture Moderne en Flandre, Brüssel 1960
- Hoozee, R. *James Ensor. Tekeningen en etsen*, in: Ausst. Kat. Centraal Museum Utrecht: *James Ensor, 1860 – 1949. Schilderijen Tekeningen en Grafiek. Een Selectie uit Belgisch en Nederlands Bezi*, 1993, S. 27 – 49
- Kiefer, Th. *James Ensor*, Recklinghausen 1976

- Le Roy, G. *James Ensor, Brüssel und Paris* 1922
- Legrand, F.-C. *Ensor, cet inconnu* (Dokumentation und Katalog von Gisèle Ollinger-Zinque), Brüssel 1971
- Ensor. La mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993
- Lesko, D. *James Ensor. The creative Years*, Princeton, New Jersey 1985
- Anarchie und Humor bei Ensor*, in: Ausstellungskatalog Hamburg, Kunstverein: *James Ensor, 1986/87*, S. 37 – 43
- Maeyer, M. de *De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het oeuvre van James Ensor*, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 12, 1963, S. 69 – 88
- De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor*, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1962/1963, S. 131 – 158
- Metken, G. *Die Masken des roten Todes. Ensor als Poe-Leser*, in: Stuttgarter Zeitung 92, 21. 4. 1972, S. 50, wiederabgedruckt in: Günter Metken, *Lokaltermin. Künstler in ihrer Welt. Berichte aus zehn Jahren*, München 1983, S. 107 – 112.
- McGough, S. C. *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"* (Diss. phil., Stanford University 1981), New York und London 1985
- Piron, H. Th. *Ensor. Een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968
- Ridder, A. de *James Ensor, Paris* 1930
- Schiff, G. *Ensor als Exorzist*, in: Kat Zürich/Antwerpen, S. 28 - 40.
- Schoonbaert, L. M. A. *Schilderend geraamte van James Ensor*, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1973, S. 321 – 337
- Tannenbaum, L. *James Ensor*, New York 1966 (Reprint des Ausstellungskatalogs des Museum of Modern Art von 1951)
- Tricot, X. *Ensoriana*, Ostende 1985
- Verhaeren, E. *James Ensor*, Brüssel 1908
- Waldegg, J. H. v. *James Ensor. Ecce homo oder Christus und die Kritiker*, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg: *James Ensor, 1986/87*, S. 26 – 36
- Ensor und Deutschland. Die Wirkung des Flamen auf die Künstler des Nachbarlandes*, in: Kunst & Antiquität, München 4/1988, S. 84 – 96

Selbstbildnis mit Staffelei 1890. Eine allégorie réelle, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, Köln 1989, S. 251 – 269

James Ensor. Legende vom Ich, Köln 1991

Ensor gewidmete Sonderausgaben von Zeitschriften

James Ensor. Peintre et Graveur, Sonderausgabe der Zeitschrift *La Plume*, Paris 1899

James Ensor, Sonderausgabe der Zeitschrift *La Flandre Littéraire*, Gent 1924

James Ensor, in: *L'Art Belge*, Numéro spécial James Ensor, Dezember 1965

Kataloge von Ausstellungen mit Werken von James Ensor

- | | |
|--------------------|--|
| Antwerpen | Koninklijk Museum voor schone Kunsten: <i>Tekeningen van James Ensor</i> , <u>1977</u> |
| Baden-Baden | Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: <i>Maler und Modell</i> , <u>1969</u> |
| Basel | Kunsthalle: <i>James Ensor</i> , <u>1963</u> |
| Brüssel | Palais des Beaux-Arts: <i>James Ensor</i> , <u>1929</u> |
| | Koninklijke Musea voor Schone Kunsten von Belgie: <i>Les XX. La Libre Esthétique. Honderd Jaar Later</i> , <u>1993</u> |
| Chicago / New York | The Art Institute / Solomon R. Guggenheim Museum: <i>James Ensor</i> , <u>1976/77</u> |
| Frankfurt/M. | Kunstverein: <i>Pastelle und Zeichnungen des belgischen Symbolismus</i> , <u>1988</u> |
| Gent / Amsterdam | Museum voor Schone Kunsten / Rijksmuseum: <i>Ik James Ensor. Tekeningen en prenten</i> , <u>1987</u> |
| Hamburg | Kunstverein: <i>James Ensor</i> , <u>1986/87</u> |
| Hannover | Kestner-Gesellschaft: <i>James Ensor</i> , <u>1927</u> |
| München | Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung: <i>James Ensor. Belgien um 1900</i> , <u>1989</u> |
| Neuss | Clemens-Sels Museum: <i>James Ensor</i> , <u>1956</u> |
| Otterlo | Rijksmuseum Kröller-Müller: <i>Ensor 1860 – 1949</i> , <u>1961</u> |
| Paris | Musée du Petit Palais: <i>James Ensor</i> , <u>1990</u> |
| | Musée National d'Art Moderne: <i>James Ensor</i> , <u>1954</u> |
| | Musée National d'Art Moderne: <i>Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914</i> , <u>1961</u> |

- Musée nationale du Jeu de Paume: *L'Œuvre de James Ensor*, 1932
- Regina (Canada) Norman McKenzie Art Gallery: *James Ensor – Edvard Munch – Emil Nolde*, 1980
- Rom Palazzo dei Conservatori: *James Ensor. Dipinti, disegni, incisioni*, 1981
- Rotterdam Museum Boymans-van Beuningen: *Symbolismus in Europa*, 1975/76
- Museum Boymans-van Beuningen: *Ensor – Hodler – Kruyder – Munch. Wegbereiders van het modernisme*, 1988
- Stuttgart Württembergischer Kunstverein: *Ensor, ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972
- Utrecht Centraal Museum Utrecht: *James Ensor, 1860 – 1949. Schilderijen, Tekeningen en Grafiek. Een Selectie uit Belgisch en Nederlands Bezi, 1993*
- Zürich / Antwerpen Kunsthaus / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: *James Ensor*, 1983

Allgemeine Literatur

- Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973
- Arndt, M. Artikel *Leiden*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 206 – 212
- Bauer, J. B. *Lepusculus Domini*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 79, 1957
- Bauer, M. *Die Ikonographie der Höllenfahrt Christi bis zum 16. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1948
- Belting, H. *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- Eine Pietà des Giovanni Bellini* (In der Reihe „Kunst-Stücke“), Frankfurt 1985
- Berliner, R. *Arma Christi*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 6, 1955
- Bender, W. *J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Stuttgart 1973
- Berger, K. *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980
- Bing, S. *Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie*, Diss. Köln 1934

- Boehm, G. *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers*, in: Neue Hefte für Philosophie Nr. 5, 1973, S. 118 – 138
- Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: H.-G. Gadamer / G. Boehm, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, S. 444 – 471
- Bildsinn und Sinnesorgan*, in: Neue Hefte für Philosophie Nr. 18/19, 1980, S. 118 – 132
- Mythos als bildnerischer Prozess*, in: Mythos und Moderne, hg. von Karl Heinz Bohrer, 1983, S. 528 – 543
- Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985
- Bodmer, J. J. *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (Faksimiledruck nach der Ausgabe, Zürich 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender), Stuttgart 1966
- Braun, J. *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940
- Breitinger, J. J. *Critische Dichtkunst*, 1. Bd. (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, mit einem Nachwort von Wolfgang Bender), Stuttgart 1966
- Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. J. T. Boulton, London 1958
- Cassirer, E. *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1973
- Christliche Ikonographie in Stichworten*: hg. von Sachs, Badstüber, Neumann, München/Berlin, 1994
- Cooper, J. C. *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig 1968
- Delevoy, R. L. *Der Symbolismus in Wort und Bild*, Genf 1979
- Dobschütz, E. v. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899
- Du Bos, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719
- Fabian, B. Artikel (II) *Genie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. V, Darmstadt 1980, S. 282 ff.
- Flachar, H. *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Dichtung in der griechischen Poetik*. In: *Hermes* 84, 1956, S. 12 – 48
- Focillon, H. *Das Leben der Formen*, Tübingen/Basel 1954

- Friedländer, W. *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1977
- Frey, C. (Hg.) *Die Dichtung des Michelangelo Buonarroti*, Berlin 1964
- J. W. v. Goethe Sammlung *Sprichwörtlich*, V. 313 ff., Weimarer Ausgabe I, 2, S. 237, in: Artemis-Ausgabe, Bd. 1, S. 429
- Georgel, P. / Lecoq, A. M. *La peinture dans la peinture*, Paris 1987
- Gohr, S. *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert*, Diss., Köln/Wien 1975
- Gombrich, E. H. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 1967

Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982
- Gorsen, P. *Das Prinzip Obszön*, 1969
- Grote, L. (Hg.) *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970
- Halder, A. Artikel *Kunstreligion*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980: S. 1458 f.
- Hauff, W. *Maske und Metapher*, Nürnberg 1965
- Hildebrand, R. Artikel *Genie*, in: J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* Bd. IV, Abteilung I, Tl. 2, Sp 3396 ff (Geschichte des Wortes Genie im Deutschen)
- Hoffmann, W. *Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert*, München 1960
- Hofstätter, H. H. *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965
- Holsten, S. *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978
- Homann, R. Artikel *Erhaben, das Erhabene* (II. – 2. und 3.), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. II, Darmstadt 1980, S. 627 – 631
- Imdahl, M. *Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Band XXXVI., Köln 1974, S. 325 ff
- Jauss, H. R. (Hg.) *Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964
- Jedlicka, G. *Begegnungen. Künstlernovellen*, Basel 1933
- Jullian, Ph. *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971

- Junot, Ph. *Das (Selbst)Porträt des Künstlers als Christus*, in: *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie*, Würt. Kunstverein Stuttgart 1985, S. 59 – 79
- Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek Bd. 39 a, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974
- Kemp, W. *Masse Mensch*, in: *Ausst. Kat. Der Einzelne und die Masse*, Städt. Kunsthalle Recklinghausen 1975
- Klibansky, R. / Panofsky, E. / Saxl, F. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt/M. 1990
- Klamt, A. und A. (Hg.) *Zona – Zone*, mit einem Text von Dorothea Schuler, *Innenansichten der Zone*, Berlin 1994
- Klein, D. *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Diss. Berlin 1933
- Korte, G. *Antonius der Einsiedler in Kult, Kunst und Brauchtum Westfalens*, Werl 1952
- Koselleck, R. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt 1973
- Kraut, G. *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986
- Kreuzer, H. *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der Intellektuellen Subkultur vom 19. Jh. bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1968
- Kris, E. / Kurz, O. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, Frankfurt/M. 1980
- Kris, E. *Zur Psychologie der älteren Biographik. Dargestellt an der des bildenden Künstlers*, in: *Imago* 1935, S. 320 – 344
- Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Analyse*, Frankfurt /M. 1977
- Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952
- Kroll, F. L. *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York 1987
- Kultermann, U. *Leben und Kunst*, Tübingen 1970
- Le Symbolisme en Belgique*, Brüssel 1971
- Lenep, J. v. *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914: l'Art Zwanze – une manifestation pré-dadaïste?*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 19, 1970, S. 127 – 148
- Moser, M. *Kritische Theorie des Ornaments*, hg. von B. Schmidt und G. Raulet, Wien 1993

- Müller, A. Artikel *Erhaben. Das Erhabene*(I.), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. II, Darmstadt 1980, S. 624 – 626
- Neumann, E. *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt, New York 1986
- Octave-Maus, M. *Trente années de la lutte pour l'art 1884-1914*, Brüssel 1926 (Neuausgabe 1980)
- Oesterle, G. und I. Artikel *Karikatur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1976, S. 696 – 701
- Panofsky, E. *Imago Pietatis*, in: Festschrift f. M. J. Friedländer z. 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261 ff
- Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977
- Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982
- Pearson, K. *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strassburg 1887
- Physiologus* übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich/München, 1976
- Pries, Ch. (Hg.) *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim 1989
- Pseudo-Longinos *Vom Erhabenen*, hg. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1983
- Rahner, H. *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1966
- Reallexikon zur deutschen Kulturgeschichte*
begonnen von O. Schmitt, fortgesetzt von E. Gall und L. Heydenreich, Stuttgart 1937 ff
- Ritter, J. Artikel *Genie* (III), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 285 – 309 ff
- Rösch, S. *Der Regenbogen in der Malerei*, in: *Studium generale* 13, 1960
- Rosenberg, A. *Engel und Dämonen*, München 1967
- Rosenkranz, K. *Ästhetik des Hässlichen*, 1883
- Roth, E. *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des späten Mittelalters*, Berlin 1967
- Schalk, F. Der Artikel *mélancolie* in der Diderotschen Enzyklopädie, in: F. Schalk, *Studien zur französischen Aufklärung*, 1977, S. 206 – 220
- Schiller, G. *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966 ff

- Schings, H.-J. *Malancholie und Aufklärung*, Stuttgart 1977
- Schopenhauer, A. *Sämtliche Werke*, Hg. Arthur Hübscher, 3. Bd., Wiesbaden 1972
- Schmidt, J. *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945*, Bd. 1 und 2, Darmstadt 1985
- Schmied, W. (Hg.) *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart 1980
- Schwebel, H. / Rombold G. *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg, Basel, Wien 1983
- Schwebel, H. *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Giessen 1980
- Schwenk, B. *Studien zur Person und zum Werk des Malers Blinky Palermo (Peter Heisterkamp, 1943 – 1977)*, Diss. Wiesbaden 1991
- Seznec, J. *The Temptations of St. Anthony in Art*, in: *Magazin of Art*, Washington 1947
- Nouvelles Etudes sur la Tentation de Saint-Antoine*, in: *Journal Warburg* 12, 1949
- Sigmar, H. *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978
- Simon, K. *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt 1948
- Sontag, S. *Der Künstler als exemplarisch Leidender*, in: *Kunst und Antikunst*, 24 literarische Essays, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 75 – 83
- Steier *Artikel Tintenfisch*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Stuttgart 1973, Suppl.-Bd. XIII, S. 1395 ff
- Tischendorf, K. v. *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876
- Tonelli, G. *Artikel Erhaben, Das Erhabene (II.-1.)*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. II, Darmstadt 1980, S. 626 – 627
- Troescher, G. *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. XI, Köln 1939, S. 139 – 214
- Vasari, G. *Vite de piú eccelenti pittori, scultori, ed architetti*, Florenz 1878 – 85
- Vischer, F. Th. *Satirische Zeichnung*, in: *Krit. Gänge* 5, 1922, S. 277 ff
- Waldegg, J. H. v. *Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989

- Warning, R. *Artikel Genie (I), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. V, Darmstadt 1980, S. 279 – 282*
- Warnke, M. *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985*
- Watson, B. A. *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle, Köln und Opladen 1961*
- Young, E. *Gedanken über die Original-Werke, (Aus dem Englischen von H. E. Teubern, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760, Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977 (Deutsche Neudrucke, Reihe: Goethezeit, hg. von Arthur Henkel)*
- Zilsel, E. *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926*

C. Abbildungsverzeichnis

Werke von James Ensor

(T = Taevernier-Werkverzeichnis)

1. **Christus stillt den Sturm**, *Le Christ apaisant la tempête*, 1891, Öl auf Leinwand, H 78 cm, B 98 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ostende
2. **Christus stillt den Sturm**, *Le Christ apaisant la tempête*, 1886, Radierung und Kaltnadel (T. 5 III), H 15,3 cm, B 23 cm, Sammlung Kredietbank N. V. Brüssel, Brüssel
3. **Christus im Boot**, *Le Christ dans la barque*, 1898, Radierung (T. 113), H 7,7 cm, B 11,4 cm, Sammlung Behaegel, Belgien
4. **Christus stillt den Sturm**, *Le Christ apaisant la tempête*, um 1906 (Signatur mit Rückdatierung: „*Ensor 1891*“), Öl auf Leinwand, H 40,5 cm, B 50,5 cm, Privatsammlung
5. **Nach dem Sturm oder die Erschaffung des Lichts**, *Après l'orage ou la création de la lumière*, 1887, Bleistift und Farbstift, H 17 cm, B 22,6 cm, Privatbesitz, Belgien
6. **Joshua unterbricht den Lauf der Sonne**, *Josué arrêtant le soleil*, 1885, Bleistift, H 17 cm, B 22,5 cm, Galerie Atelier, Ostende
7. **Die Vertreibung aus dem Paradies**, *Adam et Eva chassés du paradis*, 1887, Öl auf Leinwand, H 205 cm, B 245 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
8. **Der Fall der rebellischen Engel**, *Le foudroiement des anges rebelles*, 1889, Öl auf Leinwand, H 108 cm, B 132 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

9 – 14: Visionen: Glorienscheine Christi oder die Sensibilität des Lichts, *Visions: Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière*, sechsteilige Zeichnungsfolge:

9. (Nr. 1) **Das Freudige: Die Anbetung der Hirten**, *La gaie: L'adoration des bergers*, 1886, Kohle und Kreide auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 76 cm; B 61 cm; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
10. (Nr. 2) **Das Abstossende: Christus wird dem Volk gezeigt**, *La crue: Jésus montré au peuple*, 1885; Bleistift und Kreide auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 150 cm, B 100 cm, Privatbesitz, Belgien
11. (Nr. 3) **Das Lebendige und Strahlende: Der Einzug in Jerusalem**, *La vive et rayonnante: L'entrée à Jérusalem*, 1885, Bleistift und Holzkohle auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 207 cm, B 152 cm, Privatsammlung, Brüssel
12. (Nr. 4) **Das Traurige und Gebrochene: Satan und die phantastischen Legionen peinigen den Gekreuzigten**, *La triste et brisée: Satan et les légions fantastiques tourmentant le crucifié*, 1886, Kohle und Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 61 cm, B 76 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

13. (Nr.5) **Das Ruhige und Friedliche: Die Kreuzabnahme**, *La tranquille et sereine: La descente de croix*, 1886, Bleistift und Öl auf Holz, H 60 cm, B 47 cm, Sammlung Engelen, Hasselt, Belgien
14. (Nr.6) **Das Starke: Christi Himmelfahrt**, *L'intense: Le Christ montant au ciel*, um 1886, Kohle und Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, H 150 cm, B 100 cm, Ignace de Jaeger, Dover, Grossbritannien
15. **Studie zu: Christus wird dem Volk gezeigt und Der Einzug Christi in Jerusalem**, *Etude pour Le Christ montré au peuple et L'Entrée du Christ à Jérusalem*, 1884/85, Bleistift, H 17 cm, B 22,6 cm, H. Albrecht, Knokke, Belgien
16. **Der Einzug Christi in Brüssel**, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1888, Öl auf Leinwand, H 258 cm, B 431 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, U.S.A.
17. **Der Einzug Christi in Brüssel**, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 1898, Kolorierte Radierung (T. 114), H 24,5 cm, B 35,5 cm, Sammlung Behaegel
18. **Höllenfahrt**, *Cortège infernal*, um 1887, Radierung (T.1 0 II), H 21 cm, B 25,8 cm, Sammlung Kredietbank N. V. Brüssel, Brüssel
19. **Doktrinaire Speisung**, *Alimentation doctrinaire*, 1889, (2. Platte) Radierung (T. 80), H 17,6 cm, B 24,5 cm, Sammlung Kredietbank N. V. Brüssel, Brüssel
20. **Karneval in Flandern**, *Carneval en Flandre*, 1931 (Datierung nach: F.-C. Le-grand, in: *Ensor, la mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993, S. 162), Öl auf Leinwand, H 54 cm, B 73 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
21. **Die vier Himmelsrichtungen: Osten**, *Les points cardinaux: Est*, um 1932, Farbstift auf Papier, H 40 cm, B 28,5 cm, Privatsammlung, U.S.A.
22. **Personen betrachten das Plakat des Liebesspiels**, *Personnages devant l'affiche de la Gamme d'amour*, 1914, Öl auf Leinwand, H 86,5 cm, B 71 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
23. **Ensor am Harmonium**, *Ensor à l'harmonium*, 1933, Öl auf Leinwand, H 80 cm, B 100 cm, Menard Art Museum, Komaki (Aichi), Japan
24. **Interieur mit drei Selbstbildnissen**, *Intérieur aux trois portraits*, 1938, Öl auf Leinwand, H 50 cm, B 60 cm, Familie Cornelis, Brüssel
25. **Das Atelier des Künstlers**, *L'atelier de l'artiste*, um 1930, Öl auf Leinwand, H 84 cm, B 66 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
26. **La procession de Godelieve à Ghiselles**, 1932, Öl auf Leinwand, H 115 cm, B 147 cm, Privatsammlung
27. **La procession des pénitents de Furnes**, 1935, H 130 cm, B 162 cm, Musei e Gallerie Pontificie, Vatican, Rom
28. **Les paralipomènes: Pèlerins aux chemins célèbres**, 1938, H 17,5 cm, B 20 cm, Öl auf Holz, Privatsammlung
29. **Der Kalvarienberg**, *Le calvaire*, 1886, Farbstift auf Holz, H 17,2 cm, B 22,2 cm, Lens fine Art, Antwerpen

30. **Ecce-Homo oder Christus und die Kritiker**, *Ecce Homo ou Le Christ et les critiques*, 1891, Öl auf Holz, H 12 cm, B 16 cm, Collection Madame Matreaux, Brüssel
31. **Die Guten Richter**, *Les bons juges*, 1891, Öl auf Holz, H 38 cm, B 46 cm, Privatbesitz, Belgien
32. **Die Guten Richter**, *Les bons juges*, 1894, Radierung (T. 88 II), H 18 cm, B 23,9 cm, Sammlung Kredietbank N. V. Brüssel, Brüssel
33. **Karneval**, *Carnaval*, 1930, Öl auf Leinwand, H 66,7 cm, B 83,2 cm, Fogg Art Museum, Cambridge
34. **Portrait Monsieur X**, 1928, Öl auf Leinwand, H 69 cm, B 53 cm, Sammlung Pierre Croquez, Montclair, New Jersey
35. **Die Gendarmen**, *Les gendarmes*, 1892, Öl auf Holz, H 45,5 cm, B 55 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ostende
36. **Die niederträchtigen Vivisekteure**, *Les infâmes vivisecteurs*, 1925, Öl auf Leinwand, H 62 cm, B 80 cm, Privatbesitz, Belgien
37. **Der Geschundene**, *L'Écorché*, 1888, Radierung (T. 57), H 13,2 cm, B 9,1 cm, Sammlung Behaegel, Belgien
38. **Der Schmerzensmann**, *L'homme de douleur*, 1891, Öl auf Holz, H 21,5 cm, B 16 cm, Privatbesitz, Belgien
39. **Die trostreiche Jungfrau**, *La Vierge consolatrice*, 1892, Öl auf Holz, H 48 cm, B 38 cm, Privatbesitz, Belgien
40. **Die Wollust: Der Mann**, *La Luxure: L'homme*, 1910-20(?), Aquarell und Kreide auf Papier, H 29 cm, B 45,5 cm, Privatsammlung
41. **Die Wollust: Die Frau**, *La Luxure: La femme*, 1910-20(?), Aquarell und Kreide auf Papier, H 29 cm, B 45,5 cm, Privatsammlung
42. **Azaleen**, *Azalées*, um 1900, Öl auf Leinwand, H 67 cm, B 89 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
43. **Selbstbildnis mit Staffelei**, *Ensor en chapelet*, 1890, Öl auf Leinwand, H 59,5 cm, B 41 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
44. **Die Qualen des heiligen Antonius**, *Tribulation de Saint-Antoine ou Saint-Antoine turlupiné*, um 1932 (Datierung nach F.-C. Legrand, *Ensor. La mort et le charme. Un autre Ensor*, Antwerpen/Brüssel 1993, S 240; nach Kat Zürich/Antwerpen, um 1910), Öl auf Leinwand, H 65 cm, B 80 cm, Privatbesitz
45. **Die Versuchung des heiligen Antonius**, *La tentation de Saint-Antoine*, 1887, Öl auf Leinwand, H 117,8 cm, B 167,6 cm, The Museum of Modern Art, New York
46. **Die Versuchung des heiligen Antonius**, *La tentation de Saint-Antoine*, 1908, Öl auf Leinwand, H 61 cm, B 80,3 cm, The Carnegie Museum of Art, John Henry Craner Fund, Pittsburgh (PA), U.S.A.
47. **Hexen im Sturmwind (Die Versuchung des heiligen Antonius)**, *Sorcières dans la bourrasque (La tentation de Saint-Antoine)*, 1896, Bleistift auf Papier, weiss gehöht, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

48. **Dämonen, die mich quälen**, *Démons me turlupinant*, 1888, Bleistift und Kreide, H 21,8 cm, B 29,8 cm, The Art Institute of Chicago. The Ada Turnbull Hertle Fund 1967
49. **Dämonen, die mich quälen**, *Démons me turlupinant*, 1895, Radierung (T. 92), H 14,4 cm, B 19,8 cm, Sammlung Kredietbank N. V.Brüssel, Brüssel
50. **Dämonen, die mich quälen**, *Démons me turlupinant*, 1898, (Plakat für En-sors erste Pariser Ausstellung für LA PLUME) farbige Lithographie, H 53 cm, B 37,2 cm
51. **Der sterbende Christus**, *Le Christ agonissant*, 1888, Öl auf Holz, H 16 cm, B 21 cm, Marcel Mabile, Rhode-St-Genèse, Belgien
52. **Der sterbende Christus**, *Le Christ agonissant*, 1931, Öl auf Holz, H 49 cm, B 59 cm, Museum Mw J. Dhondt-Dhaenens, Deurne
53. **Christus, von Dämonen gequält**, *Le Christ tourmenté par les démons*, 1895, Radierung (T. 94), H 17,2 cm, B 23,5 cm, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüssel
- 54 – 58: Fünf Zeichnungen aus der 31teiligen Serie: Szenen aus dem Leben Christi, *La vie du Christ*, 1912 – 20, Farbstift, H 15 cm, B 21 cm
54. **Christus bei den Schriftgelehrten**, *Le Christ livré aux critiques*, 1910
55. **Christus am Kreuz**, *Le Christ en croix*
56. **Christus bei den Weisen**, *Le Christ chez les mages*
57. **Heimkehr der Frauen**, *Rentrée des femmes*
58. **Die Verkündigung**, *L'Annonciation*, 1912
59. **Rotkohl und Zwiebeln**, *Chou et masques*, 1923, Öl auf Leinwand, H 60 cm, B 75 cm, Sammlung W.M. Bockhorn, Zürich
60. **Kohl und Masken**, *Chou et masques*, 1928, Öl auf Leinwand, H 66 cm, B 82 cm, Basler Kunstverein, Kunsthalle Basel
61. **Grosses Selbstporträt mit Masken**, *Grand autoportrait aux masques*, 1935, Öl auf Leinwand, H 120 cm, B 120 cm, Privatsammlung
62. **Ich, meine Farbe und meine Attribute**, *Moi, ma couleur et mes attributs*, 1939, Öl auf Holz, H 36 cm, B 27 cm, Privatsammlung
63. **Der Bürgerliche Salon**, *Le salon bourgeois*, 1881, Öl auf Leinwand, H 133 cm, B 109 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
64. **Der Lampenjunge**, *Le lampiste*, 1880, Öl auf Leinwand, H 151 cm, B 91 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
65. **Die Austernesserin**, *La mangeuse d'huîtres*, 1882, H 207 cm, B 150 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

66. **Ensor mit dem Blumenhut**, *Ensor au chapeau fleuri*, 1883, Öl auf Leinwand, H 75 cm, B 61,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ostende
67. **Selbstbildnis mit Masken**, *Autoportrait aux masques*, 1899, Öl auf Leinwand, H 120 cm, B 80 cm, Menard Art Museum, Komaki (Aichi), Japan
68. **Die Kreuzabnahme**, *La descente de croix*, 1932, Öl auf Leinwand, H 65 cm, B 50 cm, Privatsammlung
69. **Christus über die Welle schreitend**, *Le Christ marchant sur les eaux*, 1883, Öl auf Leinwand, H 112 cm, B 137 cm, Privatsammlung Mme Henri Neumann, Brüssel
70. **Wappenschild des Barons James Ensor**

1. Abbildungen