

**Unverkäufliche Leseprobe**



**Uwe M. Schneede**  
**Die Kunst der Klassischen Moderne**

2020. 128 S., mit 46 Abbildungen, davon 18 in Farbe  
ISBN 978-3-406-75099-1

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<https://www.chbeck.de/31143771>

© Verlag C.H.Beck oHG, München  
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie können gerne darauf verlinken.

«Auch ich war gegen alles.» So formulierte der Jahrhundertkünstler Pablo Picasso, was die moderne Kunst antrieb und weitertrieb: der Widerspruch gegen alles – die Welt, wie sie ist, die Gewohnheiten des Denkens und Wahrnehmens, die existierende Kunst. Mit dem Widerspruch ging die permanente Suche nach dem Anderen und Neuen einher. Der Expressionismus stellte sich gegen die Lichtmalerei des Impressionismus, der ideengesättigte Surrealismus gegen die Ziellosigkeit Dadas, die Neue Sachlichkeit gegen den Realitätsverlust der Abstraktion und die Pop Art mit ihrer Vorliebe fürs Triviale gegen die Erhabenheit des Abstrakten Expressionismus. Dieser Band bringt Übersicht in die scheinbar unübersichtliche Epoche der Klassischen Moderne und macht die ursprünglichen Impulse und radikalen Neuerungen der unterschiedlichen Strömungen sichtbar.

*Uwe M. Schneede* war von 1985 bis 1990 Professor für die Kunstgeschichte der Moderne an der Ludwig-Maximilians-Universität München und von 1991 bis 2006 Direktor der Hamburger Kunsthalle. Bei C.H.Beck sind von ihm u. a. erschienen: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* (2010), *Vincent van Gogh* (2019), *Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit* (2009) und *Otto Dix* (2019).

Uwe M. Schneede

**DIE KUNST  
DER KLASSISCHEN  
MODERNE**

C.H.Beck

1. Auflage 2009  
2. Auflage 2014

Mit 46 Abbildungen, davon 18 in Farbe

3., durchgesehene Auflage. 2020  
Originalausgabe  
[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2009  
Umschlagabbildung: Christian Schad, Sonja (Detail), 1928,  
© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Foto: © Karl Bauer/akg-images  
Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),  
Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)  
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen  
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen  
Printed in Germany  
ISBN 978 3 406 75099 1



klimateutral produziert  
[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

## Inhalt

Einleitung 7

### **Die großen Erneuerer. 1880–1900 11**

Vincent van Gogh 12 · Paul Gauguin 16 · Edvard Munch 18 · Paul Cézanne 21 · Kluft zwischen Künstler und Bürgertum 24

### **Die Epoche der Avantgarden. 1900–1920 26**

Frankreich. Der Kubismus 28 · Deutschland. *Brücke* und *Blauer Reiter* 30 · Österreich. Gerstl, Schiele, Kokoschka 38 · Russland. *Karo-Bube*, *Eselsschwanz*, *Zielscheibe* 39 · Italien. Der Futurismus 42 · Theorie von der künstlerischen Vielfalt (Kandinsky) 44 · Dada. Duchamp 45

### **Die angewandte Moderne. 1900–1930 48**

Otto Wagner, Frank Lloyd Wright 49 · Expansion der Künste in den zwanziger Jahren 51 · *De Stijl* 57 · Sowjetischer Konstruktivismus 59 · Bauhaus 60 · Mies van der Rohe 63

### **Die Welt des Surrealen. 1920–1940 64**

Tiefe und Tabu 65 · Max Ernst 67 · Miró, Masson, Tanguy 69 · Magritte, Dalí 70 · Fotografie 78 · Buñuel 79

### **Jahrhundertkünstler 81**

Pablo Picasso 81 · Henri Matisse 85 · Max Beckmann 86 · Constantin Brancusi 90

### **Wirklichkeit im Bild. 1920–1940 91**

Dix und der Verismus 92 · Hopper und sein künstlerisches Umfeld 98 · Das Neue Sehen: die Fotografie 101

**«Mit der Kunst bei Null anfangen»: Europa, USA.**

**1940–1960 105**

Das Primitive in Frankreich 106 · Das Erhabene in den USA 109 ·  
Schließlich: die Straße, das Material, die Medien und die Aktion  
111 · Und dennoch Malerei: Francis Bacon 113

**Rückblick: Die Moderne und ihr Betrieb. 1880–1960 114**

Von Courbet bis zu den Sezessionen 115 · Ausbau durch die  
Künstler 118 · Die Händler der Moderne 119 · Der Künstler als  
marktbewusster Produzent 121 · Ausstellungen und Museen 122 ·  
Expansion 124

Literaturhinweise 126

Künstlerregister 127

Bildnachweis nach 128

## Einleitung

Die als *Klassische Moderne* bezeichnete Epoche von 1880 bis 1960 changierte zuweilen irritierend vielgestaltig zwischen zwei Polen: der reinen, ungegenständlichen Form und der überscharfen Realitätsnähe. Während im Kalten Krieg auf westlicher Seite die Entwicklung vom Gegenständlichen zum Ungegenständlichen als freiheitlicher Fortschritt verstanden wurde und im Osten der Realismus als Bollwerk gegen die als bürgerlich-dekadent angesehene Abstraktion galt, sehen wir heute in der Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Ansätze das hauptsächliche Charakteristikum dieser Epoche – und können uns dabei auf Wassily Kandinsky berufen, der bereits 1911 in der Vielfalt der Formen, so in einem Brief an Franz Marc, die «Symphonie des XX Jahrhundert» [sic] erahnte.

Die Epoche begann mit dem einsamen Kampf einiger Individuen – nicht in den Metropolen, sondern an der Peripherie, in der Provence, in der Bretagne, am Oslofjord, in Ostende, auf Tahiti. Die Kunstinstitutionen waren ihnen, den subjektiv experimentierenden Neuerern, verschlossen; Vincent van Gogh konnte gerade ein einziges Bild verkaufen. Noch unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs setzte, begleitet von öffentlichen Protesten und Skandalen, die Kanonisierung ein. In den zwanziger Jahren zog die Moderne dann in die Institutionen ein, vor allem in die Museen und die Akademien. Und sie begann das geistige Klima mitzubestimmen.

Zur Geschichte der Klassischen Moderne gehört jedoch auch der elementare Einbruch im Augenblick ihrer weitreichendsten Wirksamkeit. Denn die Nationalsozialisten setzten alles daran, die Entwicklung rückgängig zu machen; ähnliches geschah in der Sowjetunion. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs folgten, jedenfalls im Westen, Jahre der Rückbesinnungen und des Wiederanknüpfens an die Moderne;

Anerkennung wie Wertschätzung wollten erneut geweckt werden.

\*

Seine Kunst, schrieb van Gogh 1889 an den Malerfreund Émile Bernard, beruhe zwar auf persönlich Erfahrenem, aber «immer überwiegen alle möglichen modernen Empfindungen, die uns allen gemeinsam sind». Das ist ein für die Moderne entscheidender Punkt. Sie behauptete den Vorrang subjektiver Empfindungen vor überkommenen Ansichten oder Symbolen, die Notwendigkeit einer neuen, naturgemäß je subjektiven Ikonographie und die Priorität der «modernen Empfindungen», wie sie für van Gogh wesentlich auf der Erfahrung vom Zerfall mit der Welt beruhten.

Schließlich heißt es bei van Gogh, die «modernen Empfindungen» seien den Gleichgesinnten gemeinsam, das Künstlerindividuum könne also auf die Dauer mit ähnlich Fühlenden oder Denkenden rechnen: Der künstlerische Selbsta Ausdruck galt ihm mithin nicht als Absonderlichkeit, als Individualproblem oder Verirrung, sondern als Formulierung eines zumindest partiell zeitgenössischen Verhältnisses zur Welt. Damit wird eine Grundlage der Moderne namhaft gemacht, nämlich der Geltungsanspruch noch des eigensinnigsten künstlerischen Werks. Es will nunmehr als subjektives Einzelereignis erlebt werden und darf gleichzeitig als charakteristisch für den historischen Moment gelten.

\*

Kaum eine künstlerische Behauptung blieb im 20. Jahrhundert ohne künstlerischen Widerspruch. Er richtete sich gegen alles – die Welt, wie sie ist, die Gewohnheiten des Denkens und Wahrnehmens, nicht zuletzt gegen die laufenden Strömungen der Kunst.

So setzte sich der farbkräftige Expressionismus von der Lichtmalerei des Impressionismus ab, der puristische Malewitsch vom anwendungsorientierten Konstruktivismus seiner russischen Kollegen oder der ideenbewusste Surrealismus von der

Ziellosigkeit Dadas. Kaum hatten *de Stijl* und Bauhaus den Rationalismus zur Grundlage ihrer Gestaltungen gemacht, traten die Surrealisten vehement gegen alle Einengungen durch jeglichen Rationalismus an. Die Neue Sachlichkeit wollte den Realitätsverlust der Abstraktion überwinden, der Abstrakte Expressionismus wiederum den als kleinlich empfundenen amerikanischen Sozialen Realismus. Schließlich verwarf die Pop Art mit ihrer Vorliebe für die Straße und das Triviale das Erhabene des Abstrakten Expressionismus. Eins ging – oft lautstark polemisch – aus dem anderen hervor.

Der Künstler des Jahrhunderts, Pablo Picasso, gab das Stichwort: «*Auch ich war gegen alles.*» Womöglich war der Widerspruch gegen alles (und damit die permanente Suche nach dem Anderen, Neuen) eine der entscheidenden Antriebskräfte für die Kunst der Moderne. Und der Grund für ihre Vielförmigkeit.

\*

In der Kunst zählt das Neue, weil es Auge und Geist – bisweilen plötzlich – für Ungeahntes öffnet: eine andere Sicht auf die Welt und die Menschen, ein umwälzender Umgang mit den Bildmaterialien und den Darstellungsmodi, das Aufbrechen jeglicher Normen, das gewandelte Selbstverständnis des Künstlers. Die experimentelle Innovation wurde zu einem der Kennzeichen auch der Klassischen Moderne. Kritiker aber sagen noch heute, Innovation sei der Fetisch, wenn nicht der Götze der Moderne. Um ihretwillen gestehe man den Künstlern das Recht zu, andauernd selbst die besten Traditionen zu vernachlässigen oder gar zu verachten.

Indes zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass die Modernen zwar mit den in ihren Augen erstarrten Kunstpraktiken der eigenen oder der unmittelbar vorausgegangenen Zeit brachen, nicht aber mit den großen Traditionen der Kunst. Man denke etwa an Paul Cézannes Verhältnis zu Veronese und Delacroix, an Vincent van Goghs Verehrung japanischer, englischer, zurückliegender französischer Kunst, an Paul Gauguins zahlreiche Reproduktionen alter Kunst im Reisegepäck, an die Vorlieben der Künstler des *Blauen Reiter* für russische und bayerische

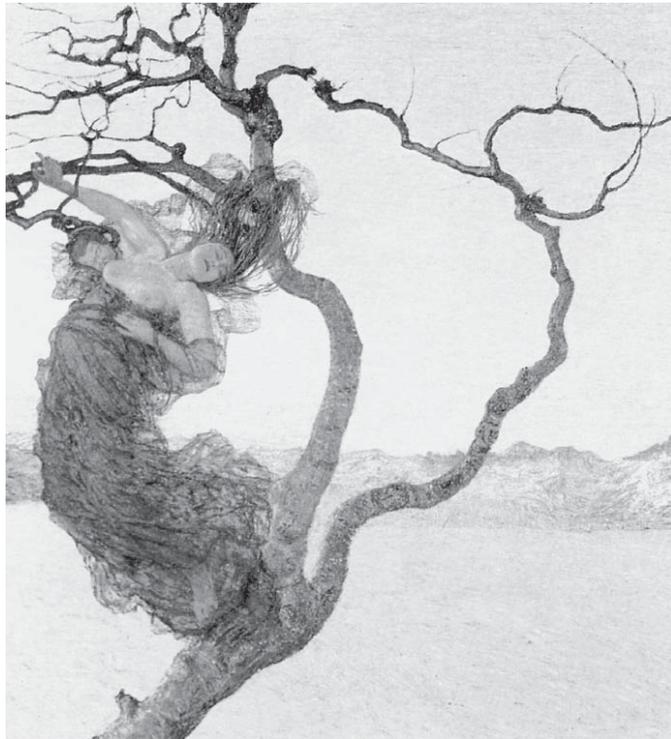
Volkskunst, an Umberto Boccionis Rückgriffe auf Edvard Munch, an Max Beckmanns Anlehnungen an altdeutsche Meister, nicht zuletzt an Picassos lebenslange Beschäftigung mit der gesamten Kunstgeschichte... So entstand die inspirierende Innovation aus der Reibung nicht nur mit der Realität, sondern auch mit der alten Kunst.

\*

Was vermag die Darstellung einer solchen Epoche frappierender Vielschichtigkeit? Sie kann aus meiner Sicht in einem chronologisch angelegten Gefüge die wesentlichen künstlerischen Positionen in ihrer widersprüchlichen Korrespondenz herausarbeiten, also die Dialektik der aufeinander folgenden oder einander widerstrebenden Bewegungen sichtbar machen; sie sollte, alle mittlerweile zugewachsenen Prestigewerte der Kunstwerke abstreifend, die ursprüngliche künstlerische Erneuerungswucht und die radikale ästhetische Erfindungsgabe aufrufen; sie müsste innerhalb der chronologischen Abfolge durch wechselnde Perspektiven dem Vielfältigen der Bewegungen, Temperamente, Stile und Ikonographien entsprechen; sie darf den zusammenfassenden Beschreibungen gelegentlich die genauere, exemplarische Betrachtung eines einzelnen Werks an die Seite stellen, also auch von der Fläche in die Tiefe gehen; zuweilen sollte sie, meine ich, mit dem aufschlussreichen Künstlerzitat die authentische Äußerung in Anspruch nehmen; schließlich muss sie die Rolle des in dieser Epoche an Macht zulegenden Kunstbetriebs in Betracht ziehen (was zusammenfassend im abschließenden Kapitel geschieht). Nicht zuletzt sollte sie ein wenig Übersicht ins anscheinend Unübersichtliche bringen.

## Die großen Erneuerer 1880–1900

Als sich die Kunst der Neuerer zum ersten Mal in einem gewichtigen internationalen Überblick präsentierte, nämlich 1912 in der von Künstlern und Museumsleuten konzipierten Kölner *Sonderbund*-Ausstellung, der Vorgängerin der *documenta*, standen vier Künstler im Mittelpunkt: der Niederländer Vincent van Gogh, die Franzosen Paul Gauguin und Paul Cézanne sowie der Norweger Edvard Munch. Noch ein Jahrhundert später gelten sie als jene großen Künstlergestalten der Moderne, als die sie damals kanonisiert wurden. Warum? Und warum gerade sie? Keiner Gruppe angehörig, nur sich selbst verpflichtet, einsam und öffentlich verachtet, setzten sie dem geläufigen Akademismus, dem Bedeutungsverzicht der Impressionisten und den geregelten Bildstrukturen der Neoimpressionisten je eigene The-



1 Giovanni Segantini,  
**Die bösen Mütter**,  
1894, Kunsthistorisches  
Museum, Wien

men und subjektive, ausdrucksstarke Bildmittel entgegen; sie schufen damit die Welt der neuen Malerei und legten den Grund für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Ihre Zeit waren die beiden Jahrzehnte von 1880 bis 1900. Van Gogh schuf sein grandioses Werk nach mühsamen Anfängen in den wenigen Jahren von 1887 bis zu seinem Tod 1890. Gauguin baute seit dem ersten Tahiti-Aufenthalt im Jahr 1891 sein synkretistisches Bildprinzip aus. Cézanne begann 1885 die lange Serie der Form-Exerzitien vor dem Berg Sainte-Victoire. Und Munch entwickelte ab 1892 in Berlin die Themen und die Bildsprache des *Lebensfrieses*, der als Zusammenfassung seiner Hauptwerke gedacht war. Auch andere, thematisch und formal eigensinnige, eine neue Erfindungsfreiheit anzeigende (und daher die damals wenigen Betrachter abstoßende) Entwürfe kamen aus dieser Zeit, so James Ensors *Masken begegnen dem Tod* von 1888, Ferdinand Hodlers *Die Nacht* von 1890, Giovanni Segantinis *Böse Mütter* von 1894 (Abb. 1) und Odilon Redons vorsurrealistische Albträume.

#### Vincent van Gogh. Die «ungeschminkte Moderne»

Van Gogh kam erst mit 27 Jahren zur Kunst, nachdem er vielerlei humanitäre Hilfsberufe ausgeübt hatte. Kaum hatte er sich in die bildnerischen Mittel eingeübt, dachte er über ihre unabsehbaren Möglichkeiten nach: Ein Maler täte gut daran, wenn er von den Farben seiner Palette statt von den Farben der Natur ausgehe, denn das Bild sei etwas anderes als die Natur, es sei eine Neuschöpfung mit eigenen Gesetzen, und er notierte 1885 die für die Ästhetik der Moderne grundlegende Maxime, es gälte, «Unrichtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, Umarbeitungen, Veränderungen der Wirklichkeit, damit es – nun ja, Lügen werden, wenn man will, aber – wahrer als die buchstäbliche Wahrheit».

Damit forderte van Gogh als erster Maler der Moderne die relative Unabhängigkeit der Palette von den Farben der Natur; er bestand auf dem Eigensinn der bildnerischen Gesetze. Darin sollten ihm Cézanne und Gauguin folgen – Cézanne, der be-

hauptete, die Kunst sei eine Harmonie parallel zur Natur, und Gauguin, der befand, es sei notwendig, ein grüneres Grün zu verwenden als die Natur, um Entsprechendes zu erzielen, das sei «die Wahrheit der Lüge».

Was ihm an tatsächlicher künstlerischer Erfahrung fehlte, holte der aus Holland vom Land kommende van Gogh in knappen zwei Jahren nach, als er 1886 in die Weltstadt der Kunst eintauchte. In Paris begegnete er den tonangebenden Künstlern der Zeit, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Paul Signac, Paul Gauguin, Émile Bernard, und probierte selbst aus, was er in deren Ateliers oder in aktuellen Ausstellungen sah, vor allem den revolutionären Umgang mit der Farbe. So griff er die leuchtenden Farben auf sowie die Komplementärkontraste, also das Gegeneinander von Blau und Orange, Rot und Grün, Gelb und Violett, das eine Steigerung des Ausdrucks und der Sinnesreize mit sich bringt. Er wolle, schrieb er in dieser Zeit, auf solche Weise «in der *Farbe* das *Leben* suchen».

In der darauf folgenden Zeit, im provenzalischen Arles, entstand die erste Reihe einzigartiger Werke, welche die Geschichte der Malerei umlenken sollten. Nicht so sehr wegen ihrer Motive – Szenen aus Arles und Umgebung –, vielmehr wegen der Machart und der gemeinten Themen. Denn nach den Oberflächenreizen, denen die Impressionisten auf der Spur gewesen waren, suchte van Gogh nun wieder weitergehende Bedeutung und erfahrenes Leben in die Bilder hineinzulegen. Sie handeln von der Einsamkeit, von den eigenen Zerrüttungen und denen der Zeit, von verborgenen Leidenschaften und der Sehnsucht nach einer glücklichen Künstlerfreundschaft oder auch nach einem erlösenden Jenseits. Zu dem berühmten *Nachtcafé* mit dem Billardtisch (Abb. 6) schrieb van Gogh 1888 in einem seiner zahlreichen aufschlussreichen Briefe, es sei eines der krassesten Bilder, die er je gemalt habe, es sei ihm darum gegangen, «mit Rot und Grün die schrecklichen menschlichen Leidenschaften auszudrücken», überall sei «Kampf und Antithese», mit den schreienden Farben wolle er «Erregung, Leidenschaft, Temperament» suggerieren, also nicht ausdrücklich darstellen, sondern im Betrachter aufrufen.

Nicht nur wurden die starken Farbkontraste als maßgebliches Mittel zur Steigerung des Ausdrucks eingesetzt, es diente auch die verzogene Perspektive mit ihren schwindelerregend absackenden Böden, dem dramatischen Tiefensog und den entsprechenden Maßstabverzerrungen zur symbolischen Aufladung des Bildes; denn auf diese Weise erschien die Welt als eine aus den Fugen geratene, schwankende, die ihren Figuren keinen festen Halt mehr zu bieten vermochte.

Schließlich wurde die rasche Malweise mit kurzen Pinselhieben van Goghs Verfahren, durch das sich innere Regungen unmittelbar im Bild niederschlagen konnten – eine Aufgewühltheit, die sich auf den Betrachter übertragen soll. Wenn alle Welt finden werde, er arbeite zu schnell, müsse er, van Gogh, gegenhalten, es sei «doch die Erregung, die Ehrlichkeit des Naturempfindens, die uns die Hand führt». Schließlich sei die Intensität, sei die Wahrhaftigkeit wichtiger als der ruhige Pinselstrich. Er wisse nicht, ob er jemals dazu kommen werde, «stille, ruhig gemalte Bilder zu machen», denn er glaube, es bleibe «immer alles wüst und uneinheitlich». Das Verständnis oder das Empfinden von der Entfremdung des Menschen in der Welt führte in seinen Augen zwangsläufig zu einer «Malerei im Rohzustand». Andere glätteten ihr Bild in aller Ruhe; «wir hingegen haben es ganz gern, wenn das Bild ein wenig rau aussieht» (1888).

Das «rauhe» Bild war die endgültige Absage an die äußerliche Perfektion der rundum als maßgeblich geltenden akademischen Malerei; das Konzept vom «rauhem», vom skizzenhaften, offenen, schon mit seiner Materialität inhaltlich wirksamen Bild sollte zum Grundbestand der Moderne werden. In den Worten Edvard Munchs: «Ein gutes Bild mit schlecht präparierter Grundierung ist besser als 10 schlechte Bilder mit gut präparierter Grundierung.»

In schneller Folge schuf van Gogh dann 1889/90 in Saint-Rémy, nicht weit von Arles, eine zweite Serie von Meisterwerken. Obwohl interniert wegen einer, wie man heute annimmt, epileptoiden Psychose, die ihn phasenweise am Arbeiten hinderte, erreichte er eine einzigartige Freiheit in der subjektiv geprägten Motivumsetzung. So erfand er die Malerei

neu, bestürzend neu. Waren die *Sonnenblumen* aus Arles Bilder des Vergehens im Angesicht des Lichts, in das van Gogh bei höchst angespannter persönlicher Situation alle Hoffnung gesetzt hatte, sind etwa die dynamisch in den Himmel ragenden Zypressen aus Saint-Rémy (*Die Sternennacht*, 1889) als Bilder einer emphatischen Jenseitserwartung angesichts schwer zu ertragender irdischer Beschwerden zu sehen. Hier stellt sich die Frage nach der Ikonographie. Mit den häufig auftretenden symbolischen Gestalten des Sämanns – für den Neubeginn – und des Schnitters – für den Tod – griff van Gogh auf Traditionen zurück, doch fand er, die «moderne Wirklichkeit» und die «persönlichen Empfindungen», die es jetzt darzustellen gelte, sprengten die herkömmliche Ikonographie. Folglich müsse, schrieb er in einem Brief an Gauguin, eine neue für den «schmerzerfüllten Ausdruck unserer Zeit» erfunden werden. Die Zypressen, das ummauerte Kornfeld, das vergitterte Fenster, der Anstaltsgarten wurden daher Motive voller Bedeutung; schon in Arles waren banalste Gegenstände, ein alter Stuhl oder ein paar Stiefel, zu Inhaltsträgern geworden. Nicht das *vorgegebene* Gewicht eines Motivs gab den Ausschlag, sondern das *hineingelegte*; entscheidend waren das tiefgreifende eigene Erleben und die innere Erschütterung.

Gut zwei Monate verbrachte van Gogh 1890 bis zu seinem Freitod im Juli in Auvers-sur-Oise nordwestlich von Paris. Unter den erstaunlicherweise rund 80 Gemälden aus dieser kurzen Zeit haben zwölf ein auffälliges Querformat, ein doppeltes Quadrat, 50 × 100 cm (Abb. 7). Es scheint, als habe van Gogh die Erfahrung von der zersplitterten Welt durch eine zusammenhängende Bilderserie, ja einen Zyklus überwinden wollen. Jedenfalls wird antithetisch vorgegangen: Natur und Zivilisation, Tradition und Moderne, Dunkel und Hell, Eingrenzung und Weite, Aussichtslosigkeit und Hoffnung sind die in den Landschaften vergegenwärtigten Themen. In dieser Zeit äußerte van Gogh, sein Ideal sei das bildliche Zusammentreffen einer weit zurückliegenden Welt, nach der man sich sehne, mit «der *ungeschminkten* Moderne». Ein großes Vorhaben: die Tradition und die Moderne zur Deckung zu bringen.

## Paul Gauguin. Primitivismus und Weltkulturen

Nach einer gescheiterten Martinique-Reise hatte sich Gauguin erneut in die Bretagne zurückgezogen, wo er das wegen seines neuen Erzählmodus wegweisende Gemälde *Vision nach der Predigt* geschaffen hatte (Abb. 2), als ihn 1888 der Wunsch des fünf Jahre jüngeren van Gogh erreichte, er möge ihm in Arles Gesellschaft leisten. Van Gogh erhoffte sich sehnlich eine tragfähige, freundschaftliche Künstlergemeinschaft. Wenn der Traum auch bald in Misshelligkeiten und Depressionen verflog, waren die zwei gemeinsamen Monate doch für beide eine Zeit außerordentlicher künstlerischer Intensität und Produktivität.

Allerdings wurden gerade dort, wo sie sich denselben Motiven widmeten, bald die Unterschiede offenbar. Während van Gogh mit seiner spontanen Malweise um den gesteigerten Farbausdruck kämpfte und der Nervosität Eingang ins Bild zu verschaffen suchte, erstrebte Gauguin mit ruhiger Malweise eine ausgewogene, klare Klassizität. Später, als er auf Tahiti lebte, offenbarten sich weitere Unterschiede. Gauguin arbeitete nun ganz aus der Vorstellung, während van Gogh die Inspiration *in* der Natur suchte und also *vor* der Natur malte. Entsprechend weit lagen die Bildresultate auseinander.

Nicht ohne seine Bilder in Paris versteigert und damit einen vernehbaren Schlusspunkt gesetzt zu haben, entfloh Gauguin

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)